



Carl Philipp Emanuel Bach

ÚVAHA
O SPRÁVNÉM ZPŮSOBU
HRY NA KLAVÍR

Díl první a druhý

Brno 2002



Skenováno pro studijní účely

HV-3619

F-1

140956

Překlad podle knihy:

Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art, daß Clavier zu spielen
VEB Breitkopf & Härtel Leipzig, Musikverlag, 1957

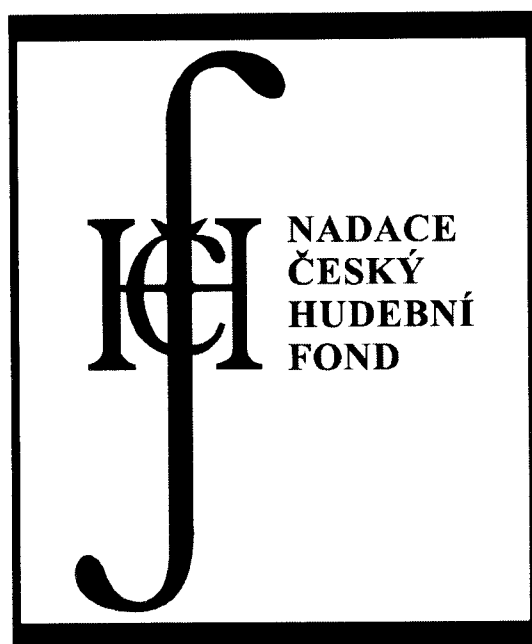
Překlad: Vratislav Bělský

© Vratislav Bělský

© Paido • edice pedagogické literatury, Brno 2002

136. publikace

ISBN 80-7315-025-5



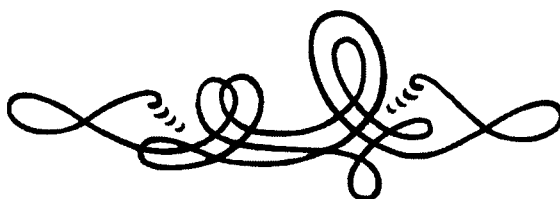
Tato publikace byla vydána s podporou
Nadace Český hudební fond.



OBSAH

SLOVO PŘEKLADATELE	I
DÍL PRVNÍ	
PŘEDMLUVA K PRVNÍMU DÍLU	19
ÚVOD K PRVNÍMU DÍLU	21
Kapitola první PRSTOKLAD	29
Kapitola druhá OZDOBY	61
Oddíl 1. O ozdobách vůbec	61
Oddíl 2. O přírazech	66
Oddíl 3. O trylcích	77
Oddíl 4. O obalu	88
Oddíl 5. O mordentech	100
Oddíl 6. O dvojitém přírazu	104
Oddíl 7. O skupinkách	108
Oddíl 8. O převráceném mordentu	113
Oddíl 9. O ozdobách fermat	114
Kapitola třetí PŘEDNES	119
DÍL DRUHÝ	
PŘEDMLUVA K DRUHÉMU DÍLU	137
ÚVOD K DRUHÉMU DÍLU	139
Kapitola čtvrtá INTERVALY A SIGNATURY (I)	145
Kapitola pátá GENERÁLBAS	161
Oddíl 1. O trojzvuku (II)	161
Oddíl 2. O sextakordu (III)	171
Oddíl 3. O zmenšeném trojzvuku (IV)	184
Oddíl 4. O zvětšeném trojzvuku (V)	186
Oddíl 5. O kvartsextakordu (VI)	187
Oddíl 6. O terckvartakordu (VII)	194
Oddíl 7. O kvintsextakordu (VIII)	204
Oddíl 8. O sekundakordu (IX)	209
Oddíl 9. O sekundkvintovém akordu (X)	223
Oddíl 10. O sekundkvintkvartovém akordu (XI)	224
Oddíl 11. O sekundterciovém akordu (XII)	225

Oddíl 12. O septakordu (XIII)	226
Oddíl 13. O sextseptimovém akordu (XIV)	241
Oddíl 14. O kvartseptimovém akordu (XV)	244
Oddíl 15. O akordu velké septimy (XVI)	252
Oddíl 16. O nónovém akordu (XVII)	257
Oddíl 17. O sextnónovém akordu (XVIII)	262
Oddíl 18. O kvartnónovém akordu (XIX)	263
Oddíl 19. O septnónovém akordu (XX)	265
Oddíl 20. O kvintkvartovém akordu (XXI)	268
Kapitola šestá DOPROVOD	273
Oddíl 1. O unisonu (XXII)	273
Oddíl 2. O jednohlasém doprovodu levou rukou (XXIII)	275
Oddíl 3. O prodlevě (XXIV)	278
Oddíl 4. O přírazech (XXV)	280
Oddíl 5. O synkopických notách (XXVI)	304
Oddíl 6. O tečkovaném dvojitým přírazu (XXVII)	307
Oddíl 7. O tečkované skupince (XXVIII)	317
Oddíl 8. O přednesu (XXIX)	321
Oddíl 9. O závěrečných kadencích (XXX)	330
Oddíl 10. O fermatách (XXXI)	334
Oddíl 11. O některých jemnostech doprovodu (XXXII)	336
Oddíl 12. O imitaci (XXXIII)	352
Oddíl 13. O jistých opatnostech při doprovodu (XXXIV)	356
Oddíl 14. O nutnosti číslování basu (XXXV)	358
Oddíl 15. O průchodných notách (XXXVI)	359
Oddíl 16. O akordech hraných pravou rukou před basovou notou (XXXVII)	364
Oddíl 17. O recitativu (XXXVIII)	367
Oddíl 18. O střídavých notách (XXXIX)	370
Oddíl 19. O basovém tématu (XXXX)	372
Kapitola sedmá O VOLNÉ FANTAZII (XXXXI)	375
LITERATURA	389







SLOVO PŘEKLADATELE

V polovině 18. století vzniklo v Německu neobvyklé množství spisů o hudbě. Jejich autory byli převážně hudebníci působící v Berlíně. Tato žeň hudebně teoretických, kritických, pedagogických a dalších prací představuje v letech 1748 - 1757 úctyhodný počet jedenatřiceti knižních a časopiseckých titulů na více než pět tisících tiskových stránkách.

Berlínští autoři věnovali zvláštní pozornost výuce hry na hudební nástroje a otázkám interpretace. První publikací tohoto druhu byla 1750 klavírní škola Friedricha Wilhelma Marpurga (*Die Kunst das Clavier zu spielen*). V roce 1752 vyšel Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu od Johanna Joachima Quantze (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*) a 1753 vydal Carl Philipp Emanuel Bach první díl své Úvahy o správné hře na klavír (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*). K berlínským autorům se připojil 1756 houslovou školou (*Gründliche Violinschule*), vydanou v Augsburgu, Leopold Mozart. 1757 se konečně přihlásil Johann Friedrich Agricola překladem díla Piera Francesca Tosiho (*Opinioni de Cantori antichi e moderni*) z roku 1723, doplněným vlastními poznámkami, jež nazval *Anleitung zur Singkunst*.

Největšího významu a několika vydání dosáhly ještě za života autorů práce J. J. Quantze a C. Ph. E. Bacha. Oba byli členy proslulé kapely pruského krále Bedřicha II. Na rozdíl od Quantze, který píše svoji encyklopedickou knihu z pozice sólisty, koncipuje Bach svoje dílo z pohledu doprovazeče. Oba spisy kladou v době dozívání barokní epochy mimořádný důraz na jemnosti přednesu ve všech jeho složkách.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714 - 1788) je druhým synem Johanna Sebastiana Bacha a jako tvůrce a hudební teoretik je mezi svými sourozenci nesporně nejdůležitější. Protože si jeho otec nepřál, aby byl hudebníkem, studoval C. Ph. E. Bach práva na univerzitě v Lipsku a později ve Frankfurtu nad Odrou. Tam se začal intenzivně zabývat hudbou, která se stala krátce nato jeho celoživotním údělem. 1740 - 1767 byl komorním cembalistou v kapele krále Bedřicha II. a od roku 1767 zastával až do smrti, jako nástupce Telemannův, funkci ředitele chrámové hudby v Hamburku. Ačkoli zasáhl kromě opery prakticky do všech hudebních žánrů, je C. Ph. E. Bach jedním z těch specificky klavírních skladatelů, kteří podobně jako Couperin, Scarlatti, a zejména Chopin vytvořili svůj osobitý styl zcela z ponoření se do podstaty klavírní hry a z dokonalého využití možností nástroje.

Základním pramenem Bachových vědomostí a znalostí byla otcova škola v Lipsku. Potvrzuje to ve svém životopise. „V kompozici a ve hře na klávesové nástroje jsem neměl jiného učitele než svého otce“ a připomíná to nejednou i v této Úvaze. Rozsáhlé umělecké zkušenosti mu poskytla činnost v berlínské kapele. Denní povinnosti doprovazeče králových vystoupení byly tou nejlepší školou, v níž měl Bach během téměř třicetiletého působení nespočetně příležitostí ověřit si a vyzkoušet svoje umělecké názory v živé praxi jako sólista a vynikající doprovazeč. Otcovu školu a doprovazečskou praxi doplňoval styk s vedoucími osobnostmi berlínského hudebního života. Byli to především bratři Carl Heinrich a Johan Gottlob Graunové, Johann Joachim Quantz, členové rodiny Bendů v čele s houslistou a skladatelem Františkem a jeho bratrem Jiřím Antonínem, Johann Friedrich Agricola, všestranný Friedrich Wilhelm Marpurg a další. Bach se ovšem neomezoval pouze na styk s hudebníky. Jeho přáteli byli i četní spisovatelé, básníci a výtvarníci

umělci. Proslulá byla Bachova rozsáhlá sbírka portrétů významných umělců, mezi nimiž byli zastoupeni i Češi František a Jiří Bendové, Jan Ladislav Dusík a Jan Křtitel Vaňhal. Stykem s hudebníky získával Bach podněty, z nichž mnohé po promyšlení a pečlivém zhodnocení uložil ve své Úvaze. Tyto vlivy odhalíme nejspíše tam, kde s nimi nesouhlasí. I když zpravidla nejmenuje nikoho, je jasné, že nejvíce rozporů bylo mezi ním a Quantzem.

Stejně jako Johann Sebastian Bach zajímal se i C. Ph. E. Bach živě o hudební pedagogiku. Velká část jeho klavírní tvorby vznikla jako instruktivní literatura nebo byla určena milovníkům hudby. Ačkoli Bach napsal svoji knihu především pro ty, kdo se rozhodli ovládnout klávesové nástroje ve všech jejich úkolech a jemnostech až k dokonalosti, prozrazují předmluvy k oběma dílům, že si byl dokonale vědom současných nedostatků ve výuce na tyto nástroje.

První kritické zhodnocení obou děl Úvahy přinesl článek neznámého autora nazvaný *Anmerkungen über einige der bessten musikalischen Schriften von der Ausführungskunst, insonderheit über Hm. C. Ph. E. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, uveřejněný v časopise *Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Leipzig, 1763, Band 10, 1. und 2. Stück, str. 49 - 65 a 270 - 292. Bachovo dílo je tam hodnoceno společně s Quantzovým Pokusem jak hrát na příčnou flétnu, Mozartovou Houslovou školou a Agricolovým zpracováním Tosiho Opinioni. Kritika je pochvalná a má pouze několik připomínek ke zpracování a uspořádání materiálu v kapitole o ornamentice a drobné poznámky k druhému dílu. I kdyby byly tyto výhrady oprávněné, nejsou tak významné jako skutečnost, že Bach reprezentuje svou práci praxí 18. století a že v jeho pojednání jsou mnohem důležitějšími činiteli vkus a styl v hudbě jeho doby.

V úvodu k prvnímu dílu Bach vymezuje hlavní složky správné hry na klavír: prstoklad, dobré ozdoby a dobrý přednes. Staví se kriticky k chybným pedagogickým postupům a charakterizuje nástroje, jimž je jeho práce věnována: klavichord, cembalo a právě vznikající kladívkový klavír.

Kapitola I. je věnována prstokladu a zpracovává zásady tehdy nové prstové techniky, na jejichž základech se podílel již J. S. Bach. Staré prstoklady charakterizovalo ojedinelé a nesoustavné používání palce a pátého prstu. Obvyklým prostředkem pro hru stupňovitých pasáží bylo křížení třetího prstu přes druhý nebo čtvrtý prst. Palec se používal pouze u větších rozpětí. Podkládání a překládání bylo proto skutečným objevem, nebylo však výlučným vynálezem Bachovy rodiny, jak se někdy uvádí. Oba technické prvky musel znát mimo jiné i Domenico Scarlatti, neboť bez nich by byly četné pasáže jeho sonát neproveditelné. Podložení palce jako základní prvek hry stupnic popsal krátce před C. Ph. E. Bachem již F. W. Marpurg. K všeobecnému zavedení nových a postupnému odstranění starých prstokladů však pomohl teprve tento Bachův spis z roku 1753.

Navzdory novému myšlení se u Bacha zachovaly ještě některé prvky poplatné starým prstokladům. Ke konečnému vytvoření moderního systému prstokladů došlo teprve v druhé polovině 18. století, kdy se začal definitivně prosazovat kladívkový klavír. Zasloužila se o to generace hudebníků po Bachovi. Výrok M. Clementiho: „Cokoli vím o prstokladu a novém stylu, krátce cokoli znám o fortepianu, znám z této knihy“ dosvědčuje, že i jemu byl vzorem Bach.

Z obou typů ornamentiky, probírané v kapitole II., věnuje Bach, na rozdíl od Quantze, jen poměrně málo pozornosti volným variacím. Zdá se, že stejně jako jeho otec dával i on před libovůli hráče přednost vypsání ozdob normálními notami. Téměř všechnu pozornost soustřeďuje naopak na konvenční ozdoby, přírazy, trylky, obaly apod. Bach každý typ nejprve utřídí a stanoví jeho symbol, notaci a polohu. To nebylo v jeho době sice ničím novým, nová a přínosná je však snaha určit přesnou hudební souvislost každého ornamentu. V tom je také skryta pomoc interpretovi, který se tím dovídá, kde lze použít a doplnit ozdoby skladatelem nenaznačené.

Kapitola III. je věnována otázkám přednesu demonstrovaným na vlastní Bachově hudbě. Cílem mu přitom není dosažení vrcholného technického mistrovství, ale úmysl předat čtenáři ty vlastnosti svého umění, které uchvacovaly současníky: expresivnost hry, originální smělost nápadu a zpracování zdůrazňující city a afekty.

Druhý díl Úvahy má ve srovnání s prvním téměř dvojnásobný rozsah a je věnován výlučně otázkám realizace generálbasu a jemnostem galantního doprovodu. Přitom je téměř neuvěřitelné, že Bach, který sledoval každý pokrok, neuplatnil v kapitolách IV. a V. při popisu intervalů, signatur a akordů Rameauovu teorii. Důvodem nebyla neznalost těchto spisů, o nichž byl informován jak J. S. Bach, jak jeho syn, ale nesouhlas s touto teorií. Oba Bachové se při uspořádání akordů neřídili funkčním vztahem akordických tónů k základnímu akordu, ale vycházejí v generálbasovém číslování výhradně z basového tónu souzvuku. Tento přístup se projevuje v praktické aplikaci hmatů probíraných akordů. Tak jsou například zpracovány postupně všechny souzvuky obsahující septimu: septakord, sextseptimový, kvartseptimový, sekundkvartseptimový akord apod. Z těchto

souzvuků je skutečným septakordem pouze první, zatímco v ostatních je charakteristický interval vždy průtažným tónem. Signatura tedy určuje provedení, hmat. Úkolem žáka je najít na klávesnici určující interval a další doprovodné tóny přidělit ostatním prstům. Největší potíž starého systému spočívala ve velkém počtu a rozmanitosti „akordů“ a z toho vyplývajícího množství signatur.

V kapitole VI. se Bach zabývá jemnostmi galantního doprovodu, stylistickými problémy a speciálním provedením přírazů, průchodných tónů atd., sloužícím k uvolnění čtyřhlasého doprovodu a naznačujícím možnosti jeho oživení. Z této kapitoly promlouvá vyhlášený mistr doprovodu, spojující přísnou otcovu školu s rozletem nového stylu, jehož byl Bach výrazným představitelem.

Poslední kapitola se dotýká improvizace. Na výkladu upoutává požadavek stanovení pevného plánu improvizace, jejímž smyslem je „budit a tišit vášně“. Bach se proto v zájmu improvizací svobody vzdává vědomě metrického dělení hudby do taktů a využívá střídavě virtuózních pasáží, akordických rozkladů, recitativů a uvážlivě použitého adagia.

Bachova kniha vyšla do konce 18. století celkem čtyřikrát. První vydání prvního dílu vytiskl v Berlíně nákladem autorovým 1753 dvorní tiskař krále Bedřicha II. Christian Friedrich Hennig. Druhé vydání prvního dílu vytiskl v Berlíně 1759 George Ludewig Winter, opět nákladem autorovým. U něho vyšlo 1762 i první vydání druhého dílu. 1780 prodal Bach zbytek výtisků obou dílů Úvahy i s rukopisnými doplňky textu a příkladů pro oba díly lipskému vydavateli Engelhardu Schwickertovi, který dílo v témže roce vydal znovu. Toto takzvané třetí vydání má však pouze nový titulní list, na němž je jako vydavatel uveden Schwickert, ale textová a notová část zůstala nezměněna. Jediná revidovaná edice prvního dílu vyšla ještě za Bachova života s nezměněným druhým dílem roku 1787 opět u Schwickerta 1797 tam vyšel konečně i revidovaný a doplněný druhý díl.

1852 vydal Bachovu knihu Gustav Schilling. Jeho úprava vyšla znovu 1856. Zkrácenou verzi, ochuzenou o značnou část nauky o prstokladech a o celou nauku o generálbasu, připravil Walther Niemann a vydal ji 1906 u C. F. Kahnta v Lipsku. Další vydání následovala 1917, 1920 a 1925. Konečně roku 1957 vydal Lothar Hoffmann - Erbrecht v lipském nakladatelství VEB Breitkopf & Härtel faksimile prvního vydání obou dílů Úvahy, včetně textových a notových doplňků edicí z let 1787 a 1797. Tato edice posloužila jako podklad překladu do češtiny. Četná zdůraznění vyjádřená v předloze tučnějším písmem jsou zde tištěna normálními typy. Výrazy tištěné v předloze latinkou jsou zde tištěny kurzívou. Zatímco Quantzova práce byla přeložena do cizích jazyků již za jeho života, dočkala se Bachova kniha cizojazyčného znění až v roce 1948, kdy vyšel v nakladatelství W. W. Norton & Company. inc. New York úplný anglický překlad Williama J. Mitchela nazvaný *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. O poznámkový aparát této edice se opírá zčásti i toto vydání.

Český text knihy, kterou dostává čtenář do ruky s titulem *Úvaha o správné hře na klavír*, je úplným překladem díla, z něhož bylo dosud přeloženo jen několik citátů. Překlad kombinuje znění prvního vydání obou dílů z let 1753 a 1762 s doplňky z let 1787 a 1797 a představuje tak definitivní, autorem zamýšlenou verzi. Doplňky, stejně jako vlastní Bachovy podčarové poznámky, jsou zde začleněny přímo do textu a tvoří zpravidla závěr paragrafu. Všechny ediční zásahy jsou patrné v edičních poznámkách.

Stručné a exaktní formulace Bachova textu nejsou pro překladatele snadnou záležitostí. Jedním z problémů je výklad slova „schnellen“, které je, jak se zdá, oříškem i pro německy mluvící autory. S podobnými obtížemi se setkáváme i při popisu a pojmenování ozdob, z nichž řadu vytvořil sám Bach, a pro něž většinou neexistuje odpovídající české pojmenování. Ve zvlášť obtížných případech, a pokud to charakter ozdoby dovoluje, byly zvoleny opisné výrazy, naznačující současně pokud možno způsob provedení. Jako většina jeho současníků snaží se i Bach vyjádřit vše, o čem píše, německy. S ohledem na srozumitelnost jsou tyto pojmy vyjádřeny dnes běžnými, z italštiny přejatými výrazy. Původní znění je v poznámkovém aparátu, využívajícím na vhodných místech také citátů z děl Bachových současníků.

Text prvního dílu a jeho rozdělení na kapitoly, oddíly, paragrafy a odstavce souhlasí s německým originálem. K druhému dílu Úvahy poznamenal již autor kritiky v časopise *Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, že jeho 41 kapitol tvoří několik větších celků. A protože první díl Úvahy má již tři kapitoly, z nichž druhá je dále členěna na oddíly, bylo zcela přirozené počínat si podobně i v druhém dílu. Kapitola I. (*Intervaly a signatury*) dostala proto číslo IV. Další kapitoly /II - XXXX/ byly přejmenovány na oddíly a sloučeny podle probírané problematiky do kapitol V. a VI., nazvaných *Generálbas* a *Doprovod*. Poslední kapitolu /XXXXI/ nazval Bach *O volné fantazii* a má zde číslo VII. Kvůli úplnosti byl přidán obsah prvního dílu, který v předloze schází. Římské číslice, připojené k jednotlivým oddílům a kapitolám druhého dílu v závorkách, prozrazují Bachovo původní číslování.

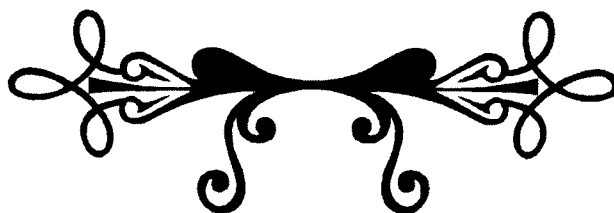
Notové příklady k prvnímu dílu vyšly ve zvláštní složce a jsou číslovány římskými číslicemi. Příklady k druhému dílu jsou sice v předloze v textu, nejsou však číslovány. Všechny textové a notové doplňky z let 1787 a 1797 jsou zde zařazeny na odpovídajícím místě a průběžně očíslovány. Odkazy na příklady v kulatých závorkách jsou od vydavatele. Příklady ve figurách, naznačené písmenem nebo číslicí, jsou stejně jako v předloze v kulatých závorkách. Notové příklady jsou v pravé ruce (diskantu) v c klíči na první lince, zde v g klíči na druhé lince.

Součástí studijního materiálu prvního dílu Úvahy je 18 skladeb seřazených do šesti sonat (*Achtzehn Probestücke in sechs Sonaten*). Na odpovídajících místech jsou na ně odkazy v poznámkovém aparátu. Edici z roku 1787 Bach doplnil dalšími šesti krátkými skladbami (*VI Sonatine nuove*). Vzhledem k tomu, že všechny tyto skladby jsou dosažitelné v řadě moderních edicí a aby se kniha příliš neprodrazila a nerozrostla, bylo zde od jejich vydání upuštěno. Skladby C. Ph. E. Bacha jsou uváděny v poznámkovém aparátu podle tematického katalogu *Alfreda Worguenna, Thematisches Verzeichnis der Werke C. Ph. E. Bach*, Lipsko, Breitkopf & Härtel 1905; nově B. & H., Wiesbaden 1972, dále jen *Wq*.

Bachův skladatelský a pedagogický význam a věhlas byl ještě na počátku 19. století neobyčejný. Jeho nejslavnějším přímým žákem byl nejmladší bratr Johann Christian, který u něho po smrti J. S. Bacha čtyři roky studoval. Jiným proslulým žákem byl český skladatel a pianista Jan Ladislav Dusík, jenž strávil, již jako uznávaný umělec, u Bacha v Hamburku rok 1783. Velmi hluboce zapůsobila Bachova tvorba a jeho pedagogická činnost na většinu představitelů vídeňského klasicismu, kteří jsou mu v mnohém zavázáni. Bohatým zdrojem vědomostí, zkušeností a cenných rad zůstává Bach i pro současnou praxi směřující k očistění hudebních děl od nánosů minulosti a usilující návratem k historickým pramenům o poznání nezkraslených zásad poučené interpretace starší hudby.

V Brně v roce dvoustého výročí úmrtí C. Ph. E. Bacha.

Vratislav Bělský



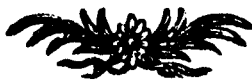
Versuch
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
mit Exempeln
und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten

erläutert

von

Carl Philipp Emanuel Bach,
Königl. Preuß. Cammer-Musikus.

Berlin, in Verlegung des Auctoris.



Gedruckt bey dem Königl. Hof-Buchdrucker Christian Friedrich Henning.

1 7 5 3.



ÚVAHA
O SPRÁVNÉM ZPŮSOBU
HRY NA KLAVÍR

s příklady
a osmnácti vzornými skladbami v šesti sonátách
objasněná

Carlem Philippem Emanuelem Bachem
královským pruským a komorním hudebníkem



Berlín, nákladem autorovým
1753





PŘEDMLUVA K PRVNÍMU DÍLU

Kolik vynikajících vlastností klavír¹ má, tolika neszázím je současně vystaven. Kdyby bylo třeba, prokázala by se jeho dokonalost snadno poukazem na spojení těch vlastností, které mají ostatní nástroje jen jednotlivě, neboť na něm lze zahrát naráz plnou harmonií, k níž je jinak zapotřebí tří, čtyř nebo více nástrojů a upozorněním na další podobné vlastnosti. Kdo však přitom neví, jak četné požadavky se kladou na klavír; jak se nespokojujeme očekávat od hráče klávesového nástroje jen to, co lze právem žádat od každého instrumentalisty, totiž pohotovost provést skladbu napsanou pro jeho nástroj podle pravidel dobrého přednesu? Navíc se vyžaduje, aby hráč na klávesový nástroj improvizoval různé fantazie; aby bez přípravy vypracoval danou větu podle nejpřísnějších pravidel harmonie a melodie, aby hrál stejně snadno ve všech tóninách a aby okamžitě bez chyb transponoval a zahrál bez rozdílu všechno z listu, ať to bylo pro jeho nástroj napsáno, či nikoli. K tomu se ještě požaduje, aby klavírista ovládal dokonale umění generálbasu, uměl jej zahrát rozmanitě, mnohdy odchylně od notace, hned s mnoha, hned s málo hlasy, harmonicky přísně právě tak jako galantním způsobem, tu podle příliš málo nebo příliš bohatě číslovaného basu, tu podle nečíslovaného nebo velmi špatně číslovaného basu. Dále se od něho žádá, aby uměl vytáhnout tento generálbas z často obsáhlých partitur s nečíslovanými basy nebo dokonce s basy obsahujícími pomlky a posílil soubor tím, že se základem harmonie stane některý z ostatních hlasů², a kdo zná ještě další požadavky? To všechno je třeba navíc většinou uskutečnit na neznámém nástroji a vůbec se nehledí nato, zda je dobrý nebo špatný, zda je v náležitém stavu či nikoli, přičemž často neplatí žádná omluva. Naopak je to ta nejobvyklejší příležitost požadovat fantazie, aniž se staráme, zda je klavírista v tomto okamžiku příznivě naladěný či nikoli, a aniž by se mu poskytnutím řádného nástroje přiměřená nálada buď vytvořila nebo zachovala.

Vzdor těmto požadavkům nachází klavír právem stále své obdivovatele. Jeho obtížnost neodstraší naučit se hrát na nástroj, který svými znamenitými půvaby vynaloženou námahu a čas zcela nahradí. Avšak ne každý amatér³ je povinen všechny tyto požadavky vůči němu splnit. Zajímá se o něj jen nakolik chce a kolik mu dovolí přírodou udělený talent.

Bylo by jen žádoucí, aby se vyučování na tomto nástroji tu a tam zase trochu zlepšilo, a tím se zevšeobecnilo to skutečně dobré, s čím bylo možno se dosud setkávat jak v hudbě vůbec, tak zejména v klavírní hudbě jen u několika lidí. Nejlepší interpreti, od nichž by bylo možno vyslechnout něco dobrého, nejsou ještě tak početní, jak bychom si představovali. Poslech, jakási přípustná krádež, je ovšem v hudbě tím nutnější, poněvadž, i kdyby nepřejícnost mezi lidmi nebyla tak veliká, přihodí se četné věci, které lze stěží předvést, natož napsat, a kterým je tedy nutno se naučit pouze poslechem.

¹ Názvy klávesových nástrojů měly v němčině 18. století jiný význam než dnes. Jejich nesprávný překlad a mechanické převzetí do češtiny způsobuje mnoho nejasností a nedorozumění. Slovo Clavier znamenalo ještě v polovině 18. století stále klavichord. Cembalo se jmenovalo německy *der Flügel*, správně *Kieflügel*. Předchůdce našeho kladívkového klavíru nazývali hudebníci 18. století pro jeho charakteristickou vlastnost *Fortepiano*. Pokud není v textu uveden konkrétní nástroj, označují česká slova klavír, klavírista apod. jakýkoliv klávesový nástroj nebo jeho hráče. Protože se Bach zabývá všemi jmenovanými klávesovými nástroji a několikrát se zmiňuje i o varhanách, bylo by mnohem výstižnější nazvat jeho knihu *Úvaha o správné hře na klávesové nástroje*.

² Tato forma basu se nazývala *basso seguente*.

³ *Liebhaber*. Výraz *amatér* neměl v 18. století onen hanlivý příděch, který získal později. Označoval člověka, jehož hlavním povoláním nebyla hudba. Je opakem slova *Kenner*.

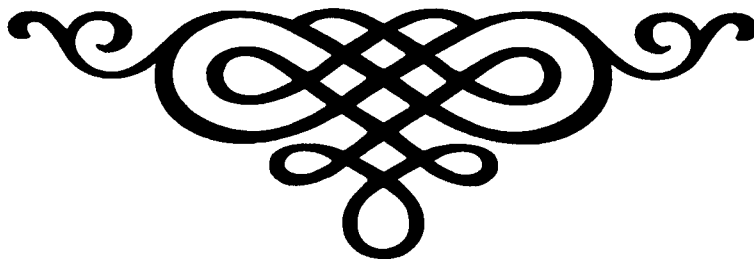
Předávám-li zde světu návod ke hře na klávesové nástroje, pak nemám vůbec v úmyslu procházet postupně výše uvedené požadavky a ukazovat, jak je každému z nich třeba dostát. Nebude se zde mluvit ani o improvizaci, ani o generálbasu.⁴ To najdeme zčásti popsáno již dávno v četných dobrých knihách. Hodlám zde ukázat pravý způsob, jak zahrát s pochvalou rozumných znalců sólové skladby.⁵ Kdo v tomto ohledu svůj úkol zvládl, dosáhl již na klavíru velmi mnoho a bude způsobilý v jeho dalších úkolech tím pohodlněji pokračovat. Požadavky kladené ze všech nástrojů zejména na klavír svědčí o jeho dokonalosti a širokém dosahu a z hudební historie zaznamenáváme, že ti, jimž se podařilo získat si v hudebním životě velké jméno, většinou tento nástroj znamenitě ovládali.

Při tom všem jsem zaměřil svůj úmysl také hlavně na ty učitele, kteří dosud nevedli své žáky podle pravých zásad umění. Amatéři pokažení špatnými předpisy mohou sami pomocí mých pouček dosáhnout zlepšení, i když již přehráli mnoho hudby. Začátečníci však dojdou s jejich pomocí v krátkém čase zvláště snadno tam, kam by byli stěží věřili, že mohou dojít.

Mýlí se ti, kdo ode mne očekávají rozsáhlou učebnici. Věřil jsem, že si vysloužím větší dík, usnadním-li a zpříjemním poměrně těžké studium klávesových nástrojů krátkými poučkami.

Pokud jsem byl nucen připomenout různé věci častěji než jednou jednak proto, že to příležitost vyžadovala, jednak abych zabránil častému listování, a také proto, že věřím, že určité základní poučky nelze připomínat dost často pak doufám, že mi to moji čtenáři prominou i přesto, že se mnohý z nich bude cítit dotčen pravdou, aniž bych měl ovšem nejmenší úmysl osobně ublížit.

Získá-li předložené dílo u rozumných znalců nějakou pochvalu bude to pro mě pobídkou, abych v něm časem několika příspěvky pokračoval.⁶



⁴ Těmto disciplínám je věnován druhý díl Bachovy knihy, který vyšel až roku 1762.

⁵ Handsachen, též Handstücke, zde sólové skladby, byly malé nepříliš náročné přednesové skladby přispívající zábavnou formou k technickému pokroku. Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburk 1739, str. 104, § 34 píše: „K sólovým skladbám patří i preludia a fugy jako klobouky a boty k oblečení. Vše, co se hraje na klavíru, dělí se pouze na dva druhy: na sólové skladby a generálbas.“ V úvodu k druhému dílu Úvahy §§ 12 – 15 se zdá, že Bach tento výraz používá pro určitý typ sólových skladeb.

⁶ Tento odstavec Bach nahradil v doplněném vydání z roku 1787 následujícím textem: „Pochvala, s níž veřejnost toto dílo přijala, mě pobídla rozšířit je v tomto třetím vydání ještě dodatky a šesti novými klavírními skladbami a tak splnit slib, který jsem dal v předmluvě k prvnímu a druhému vydání.“



ÚVOD K PRVNÍMU DÍLU

§ 1.

Ke správné hře na klavír patří v podstatě tři složky, navzájem tak dokonale spojené, že jedna bez druhé nemůže, ba ani nesmí být. Jsou to: správný prstoklad, dobré ozdoby a dobrý přednes.

§ 2.

Jelikož tyto složky nejsou příliš známé a mnohdy se v nich tedy chybuje, slychali jsme často hráče klávesových nástrojů, kterým se je podařilo jejich hrou po ošklivé námaze rozumným posluhačům nakonec zprotivit. Hra postrádala určitost, zřetelnost a přirozenost, a místo toho bylo slyšet jen sekání, hřmot a klopýtání. Zatímco všechny nástroje se naučily zpívat, zůstal v tom pozadu pouze klavír a musel se místo několika táhlých not zabývat četnými pestrými figurami, takže bylo-li třeba zahrát něco pomalého a zpěvného, začalo nám být úzko, že neumíme ani svázat jeden tón s druhým, ani ho od jiného úhozem oddělit a musíme trpět tento nástroj pouze jako nutné zlo k doprovodu. Jakkoli jsou tato obvinění neodůvodněná a odporují si, jsou přece jen určitými znaky špatné hry na klavír. Protože klavír je pro naši dnešní hudbu pokládán za tak nevhodný a mnoho lidí se tím odstraší naučit se na něm hrát, nevím, zda samo toto umění, převzaté většinou od velkých hráčů na klávesový nástroj, které začíná být již nyní téměř tak vzácné, neupadne ještě více.

§ 3.

Kromě chyb týkajících se výše uvedených tří složek se ukazovalo žákům špatné držení ruky nebo mu přinejmenším nebyli odnaučováni. Tím se jim odňala veškerá možnost hraní a podle těchto tuhých a jako dráty ovládaných prstů se také dá usuzovat na způsob tvoření tónů.

§ 4.

Téměř každý učitel vnucuje žákům své vlastní skladby, protože panuje domněnka, že je dnes téměř ostuda neumět sám nic složit. Proto se jim pod záminkou, že jsou příliš staré nebo příliš těžké, upírají jiné klavírní skladby, z nichž by se mohli něčemu naučit. Pro hloupý předpoklad jsme bývali zvláště zaujati vůči francouzským clavecinovým skladbám¹, které však byly vždy pro klavíristy dobrou školou, protože tento národ se od ostatních odlišoval zejména plynulým a čistým způsobem hry. Všechny potřebné ozdoby jsou tam výslovně naznačeny, levá ruka se nezanedbává a nescházejí vázané noty. A právě ty nejvíce přispívají ke zvládnutí plynulého přednesu. Učitel sám často neumí zahrát víc než svoji slátaninu. Jeho tupé a neobratné prsty dodávají jeho myšlenkám na škrobenosti. Nemůže psát jinak, než co je schopen zahrát. Mnohý je pokládán za dobrého klavíristu, i když téměř neví, jak se mají hrát vázané noty. V důsledku toho tedy vzniká pro klávesové nástroje obrovské množství ubohých skladeb a zkažených žáků.

¹ Wieder die französischen Clavier-Sachen.

§ 5.

Žáci jsou zpočátku trýznění nevkusnými brýlemi² a jinými odrhovačkami³, při nichž levá ruka pouze lomozí a stává se tím pro její skutečné použití navždy nezpůsobitou, ačkoli by se měla především znamenitě a rozumně vycvičit, neboť čím víc musí posloužit při všech dalších věcech, tím je obtížnější, aby dosáhla stejné obratnosti jako pravá ruka.

§ 6.

Začne-li žák konečně získávat poslechem dobré hudby trochu jemnější vkus, předepsané skladby se mu zhnusí a domnívá se, že všechny klavírní kusy jsou téhož druhu, hledá tedy útočiště zejména u vokálních árií, které, pokud jsou dobře napsány a je příležitost slyšet je zazpívané od dobrých mistrů, jsou vhodné k rozvinutí dobrého vkusu a k vycviku dobrého přednesu, ne však k formování prstů.⁴

§ 7.

Učitel musí do těchto árií zasáhnout a upravit je pro klávesový nástroj. Kromě jiných z toho vyplývajících nesourodostí při tom opět trpí levá ruka, neboť je většinou napsána s fádnicemi, nebo dokonce bubnovými basy⁵, které tak musí být, ale ve hře na klávesový nástroj přinesou levé ruce víc škody než užítku.

§ 8.

Tím vším ztrácí klavírista tu zvláštní výhodu, kterou nemá žádný jiný instrumentalista, totiž být snadno pevný v taktu a naprosto přesně schopný určit jeho nejmenší částičky, protože ve skutečných klavírních skladbách bývá tolik synkop, krátkých pomlek a rychlých tečkovaných rytmů jako v žádných jiných kusech. Tyto jinak velmi obtížné součásti taktu připadají na našem nástroji zcela snadné, protože jedna ruka pomáhá druhé, a tím se nenápadně vytváří pevnost rytmického citění. Ze zkušenosti⁶ vím, že rychlé synkopické noty, a především krátké pomlky bývají příčinou nesnází i těch v rytmu nejpevnějších a nejobratnějších instrumentalistů. Ti nastupují všeobecně příliš pozdě, ačkoli jim jeden nebo více anticipovaných hlasů pomáhá stejně jako klavíristovi jeho ruce. Pro toho jsou naopak tyto věci zcela snadné a pokud je jistý v tempu, začne vždy na puntík přesně, i když na klavíru vynechá levou ruku nebo doprovází společně s jiným nástrojem. Quantz⁷ ve svém *Návodu k flétně*, str. 113, dokonce učí, že výše vzpomenuté zpoždování je známkou, že správný nástup je v tomto případě téměř nemožný, a volí z dvojího zla to nejmenší.

§ 9.

Hrou výše uvedených basů žákovi naopak tuhne levá ruka, neboť lze sotva uvěřit, jakou škodu způsobí ruce rychlé opakování tónů bez střídání prstů. Dlouholetou stálou hrou generálbasu, kdy musí obě ruce, především levá, hrát tyto rychlé noty se stálým zdvojením basového tónu oktávou, zažil tuto zkušenost ke své škodě mnohý hráč. (*)

² Murkys. Bubnový bas, jehož figury se na klávesovém nástroji realizují rozloženými oktávami. Český název brýle je odvozen z tvaru zkrácené.

³ Gassenhauern. Byly to za Bachovy doby populární písně nebo odrhovačky.

⁴ Podobně se vyjadřuje F. W. Marburg, *Die Kunst das Clavier zu spielen*, Augsburg 1750, str. 9, § 20: „Četné vokální árie, které se dávají hrát žákovi na klavíru, bezpochyby neposlouží k tomu, aby jejich prostřednictvím dosáhl, zejména v levé ruce, zvláštní obratnosti. Není nutno dokazovat, že je třeba dávat daleko spíše přednost skladbám napsaným obratnými mistry výslovně pro klavír před kusy upravenými ze zpěvu, houslí, flétny nebo jiných nástrojů.“

⁵ Trommel-Bass. Pohrdlivý název pro bas tvořený opakovanými tóny.

⁶ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

⁷ Tato věta odkazuje na Johanna Joachima Quantze (1697 - 1772), učitele hudby a později komorního hudebníka a dvorního skladatele Bedřicha II. V encyklopedickém díle *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, Praha, Supraphon 1990 (z této edice jsou i další citace Quantze) říká v pasáži, o níž se Bach zmiňuje: „Mějme se na pozoru, abychom nezahráli předčasně noty následující po krátkých pomlčkách, které bývají na místě hlavních not na přízvukně době. Je-li například místo první ze čtyř šestnáctin pomlka, musíme vyčkat ještě o polovinu déle, než kolik pomlka platí, neboť následující nota musí být kratší než první nota. Stejně je tomu u dvaatřicíti (kap. XII, § 12). Tato věta je zřetelným potvrzením praxe nestejnosti.“

^(*)Pokládať jsem za nutné sdělit zde své myšlenky o tom, jak tyto rychlé opakované noty hrát levou rukou, těm, kdo jsou pověřeni hrou generálbasu. Je to totiž nejjistější příležitost, jak se mohou zkazít a ztuhnout ty nejlepší ruce, neboť takové noty jsou v našem dnešním stylu zcela běžné. Touto poznámkou se tedy mohou ospravedlnit ti, od nichž se výslovně žádá hrát levou rukou všechny noty. Je všeobecně známo, že v generálbasu je vůbec mnoho průchodných not⁹, a je také samozřejmé, že pravá ruka je v takovém případě rovněž neudeří všechny. Rychle opakované noty, o jejichž škodlivosti mluvím, jsou v rychlém tempu osminy, v mírném šestnáctiny.¹⁰ Dále předpokládám, že kromě klávesového nástroje hraje bas ještě jiný nástroj. Je-li klavír sám, hrají se takové noty střídáním prstů jako tremolo.¹¹ Vynecháním oktávy nebude bas sice vždy dost průrazný, ale je třeba dát přednost této malé nedokonalosti před jiným větším zlem. Podle povahy tempa a metra bude tedy nejlepší nechat z takových not projít jednu, tři nebo pět bez úhozu a ty, jež se mají uhodit, zdvojit oktávou, v fortissimu dokonce v obou rukou, a hrát je těžkými úhozy, poněkud vydržovaně, aby se struny dostatečně rozehvěly a tóny se vzájemně spojily. Abychom spoluhráče nemýlili, lze podle potřeby zahrát první takt tak, jak je napsán, a pak nechat noty procházet. Pokud by měla a musela být slyšet na cembale každá nota, je v takovém případě ještě možno předepsaný pohyb hrát střídavým úhozem obou rukou. Mám však zkušenost, že tento způsob doprovodu hráče poněkud svádí, protože pravá ruka přichází neustále pozdě, a to posílilo můj názor, že klavír je a zůstane vždy strážcem taktu. Tak jako není nevhodný, ba v určitých případech je dokonce užitečný způsob doprovodu, kdy u vydržovaných not, které jsou ve všech hlasech, klavír naznačuje úhozy zřetelně taktové doby¹², je stejně snadné prokázat nezbytnost a užitečnost jak toho, že noty projdou, tak škodlivost a nemožnost, hrají-li se všechny. Poslední případ je špatný. Ostatní instrumentalisté mohou zahrát tyto noty jazykem nebo zápěstím, jen klavírista, pokud nemůže kvůli oktávovému zdvojení prsty střídát, musí hrát toto chvění celou tuhou paží. Tak tuhne levá ruka ze dvou důvodů a je pak neschopná zahrát pasáže zřetelně. Jednak proto, že všechny svaly se udržují v neustálém napětí, jednak proto, že ostatní prsty nemají co dělat. Pokusme se zahrát bas obsahující pasáže, když jsme se předtím vyčerpali na bubnových basech, a zjistíme, že levá ruka a celá paže bude tak unavená, zkroucená a tuhá, že bude nepoužitelná. Vyhrávat tyto basy není možné také proto, že jich dnes dostáváme k nahlédnutí tolik, že většinou ani jeden z nich není pro jeho délku k vydržení. Ve všech hudebních žánrech si může některý z hudebníků občas odpočinout, jen klávesový nástroj hraje většinou bez vystřídání tři, čtyři i více hodin. A i kdyby toho byl schopen, stal by se i ten nejspolehlivější hudebník přirozeně vzniklou únavou ospalý a nepozorovaně by zpomaloval. Únavou a rozmrzelostí nad bubnovými basy, které často nemají zvláštní výraz a při nichž si nelze nic představit, pobude hráč schopnost a chuť přednést správně jiné dojemné myšlenky. Toto škodlivé vyhrávání se dále neshoduje s povahou cembala stejně jako s povahou klavírového klavíru. Oba nástroje tím pozbývají přirozený tón a zřetelnost. Tangenty cembala se vracejí zřídka dost rychle. Francouzi, kteří povahu cembala velmi dobře znají a vědí, že je na něm možné něco více než pouhé břinkání, naznačují konečně hráčům klávesových nástrojů v jejich generálbasech u takových not dodnes, že se nemají hrát všechny. Mimoto se pomalými vážnými úhozy pomáhá výrazu naznačenému u četných basů nad první notou figury tečkami nebo klínky. Může nastat řada případů, kdy je zřetelný a oběma rukama stejný úhoz nejen žádoucí, ale nejujš nutný. Klávesový nástroj, jemuž svěřili vedoucí postavení již naši předkové, je tak nejlépe schopen udržet nezbytnou jednotu taktu nejen ostatních basových nástrojů, ale i celého orchestru. I tomu nejlepšímu hudebníkovi, byl

⁸ Dlouhý text poznámky je na první pohled hádankou jak pro svoji délku, tak pro vášnivý styl, neboť obhajovaná praxe vynechávání určitých opakovaných not v levé ruce nebyla tehdy ničím novým. Quantz, Pokus, kap. XVII., oddíl 6, § 32 k tomu říká: „Hlavní požadavky Allegra jsou následující... Doprovazeč by měl být schopen zahrát levou rukou všechno zřetelně a čistě ... Jestliže se vyskytne více opakovaných osmin, je třeba je udeřit všechny, a ne jak to dělají někteří hudebníci zejména ve vokálních kusech z pohodlnosti, udeřit jednu a další tři nebo dokonce sedm jich jen tak odbýt.“ Vezmou-li se v úvahu výroky obou autorů (Quantz 1752, Bach 1753) je jasné, že Quantz Bacha v uvedeném paragrafu kritizuje a že Bachova poznámka je jeho vypracovanou odpovědí a obranou vlastní praxe.

⁹ Viz díl II, kap. IV., §§ 68 - 78 a pozn. 11 a kap. VI., oddíl 15., § 3, popisující průchodné noty, jak je chápalo 18. století. Zde má Bach na mysli opakované tóny v basu.

¹⁰ Viz kap. VI., oddíl 15., § 4 a §§ 7 - 12.

¹¹ wie die Schwärmer. Tento výraz znamenal obvykle tremolo na smyčcových nástrojích, ačkoliv již Marpurg tak označuje opakované tóny na klávesovém nástroji. Italský výraz je bombo.

¹² Viz kap. VI., oddíl 8., § 18.

by i svoji ohnivost ovládal, může se naopak stát tato pravidelnost následkem únavy ne-
snadná. Jelikož se to tedy může stát jednolliuci, je tato opatrnost tím nutnější, hraje-li mnoho
lidí současně, a čím více se tím nahrazuje udávání taktu¹³, používané dnes pouze u rozsáh-
lých souborů. Zvuk cembala, které správně stojí uprostřed souboru, slyší všichni zřetelně.¹⁴
A vím, že dokonce roztroušené a rozsáhlé soubory, v nichž byli často četní dobrovolní
a průměrní hudebníci, udržel v pořádku pouze zvuk cembala. K nepořádku nemůže tak
snadno dojít, stojí-li, jak se patří, první houslista blízko cembala. Ve vokálních áriích, vyžadují-
cích s ohledem na rytmus zřetelné udávání taktu, v nichž se tempo kvapně mění nebo kde hlučí
všechny hlasy stejně a vokální hlas sám má dlouhé noty nebo trioly, je to pro pěvce velkým
ulehčením. Udržet pevný krok bude ovšem nejsnadnější basu, čím méně bude zaměstnán
oblíbenými a pestrými pasážemi a čím více bude tato skutečnost příležitostí začít skladbu
ohnivěji, než bychom ji zakončili. Chce-li někdo začít spěchat nebo zdržovat, může ho uvést na
pravou míru nejlépe klávesový nástroj, neboť ostatní hráči jsou v četných pasážích a synko-
pách zaměstnání dost sami sebou. Potřebný důrazný taktový přízvuk tím získají zejména
hlasy, které mají tempo rubato. Konečně je tímto způsobem, jak je často třeba, možno nepatrně
pozměnit tempo, neboť mimořádně silný zvuk cembala nebrání přesnému vnímání a hudebníci, kteří
jsou za ním nebo vedle něho, mají v současném pohybu obou rukou před očima nezbytný,
a tedy ten nejzřetelnější tep taktu.

§ 10.

Tuhost levé ruky se učitel snaží napravit v pravé ruce a k ještě většímu pokažení dobrého
vkusu učí žáky ozdobit zejména adagio a dojemná místa co nejbohatěji líbeznými trylečky. Školo-
metské manýry se často střídají s uklopýtanými a nevhodně použitými pasážemi, přičemž se občas
zdá, že prsty zjankovatěly.

§ 11.

Než se pokusíme učinit přítrž těmto chybám zdůvodněnými předpisy, musíme si říci ještě něco
o nástroji. Kromě mnoha druhů klávesových nástrojů, které byly jednak pro své nedostatky zapomenuty,
jednak nejsou ještě všude zavedeny, máme zejména dva druhy, které si dosud udržely největší pří-
zeň, totiž cembalo a klavichord. První nástroj se používá všeobecně pro silně obsazenou hudbu, druhý
k sólové hře. Pokud jsou trvanlivé a dobře zpracovány, mají nové kladívkové klavíry četné přednosti,
ačkoli hru na ně je třeba zvlášť a ne bez obtíží dostudovat. Vyjímají se dobře při sólové hře a při
nepříliš silném obsazení, jsem však přesvědčen, že dobrý klavichord, až na to, že má slabší tón, má
všechny jejich půvaby a nadto navíc ještě vibrato a portamento¹⁵, které vznikne dodatečným stis-
kem po každém úhozu. Nástrojem, na němž můžeme hráče na klávesový nástroj posoudit co nej-
přesněji, je tedy klavichord.¹⁶

§ 12.

Dobrý klavichord musí mít tyto vlastnosti: kromě dobře znějícího lahodného tónu musí mít
náležitý počet kláves, nejméně s rozsahem od velkého C do e^{'''}. Toto e^{'''} je nutné proto, aby se na
něm někdy mohly zkoušet i jiné skladby. Skladatelé totiž píší s oblibou tak vysoko proto, že jiné

¹³ Tackt=Schlagen. Takt se skutečně naznačoval údery, na něž si stěžuje J. J. Rousseau, Dictionnaire de musi-
que, Paříž 1767 heslo Battre la mesure: „Jaké nárazy pocitují lidské uši v pařížské opeře, když ten, kdo tluče
takt, dělá nepřijemný a ustavičný hluk.“

¹⁴ Viz obrázek P. Haase představující krále Bedřicha II. s jeho hudebníky před kap. VI. K obsazení operního
orchestru viz též kap. VI., pozn. 69. Otázkami obsazení a počtu hudebníků se zabývá Quantz, Pokus, kap.
XVII., oddíl 1., § 13 a d.

¹⁵ Die Bebung und das Tragen der Töne, Viz kap. III., §§ 19 a 20 a doprovázející poznámku 18.

¹⁶ J. F. Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend, Frankfurt und Breslau 1776, Teil
2, Erster Brief napsal: „Pan Bach ti zahraje nejen skutečně pomalé a zpěvné adagio s nejdojemnějším výrazem
k zahanbení četných instrumentalistů, kteří by se mohli zpěvu na jejich nástrojích přiblížit daleko snáze. Vyradí
ti v této pomalé větě také šestiosminovou notu se všemi stupni síly, a to jak v basu, tak v diskantu. To je ale
také možné jen na jeho velice krásném Silbermannově klavichordu, pro který si zvlášť napsal některé sonáty,
v nichž jsou i dlouze vydržované tóny. Podobně je tomu s mimořádnou silou, kterou pan Bach občas přidělí
některému místu: je jí nejvyšší fortissimo. Jiný klavichord by se pod ním rozpadl. A stejně je tomu s nejjem-
nějším pianissimem, které by se na jiném klavichordu vůbec neozvalo.“
Bach se svého klavichordu vzdal patrně roku 1781, kdy vzniklo rondo Abschied von meinem Silbermanni-
schen Claviere (Wq 66).

nástroje dosáhnou tohoto *e*'' pohodlně. Klávesy mají mít správné vyvážení, které pomáhá prsty po každém úhozu zvednout. Ostrunění musí snášet, abychom do něho mohli jak silně udeřit, tak se s ním mazlit, a tím byli schopni vyjádřit čistě a zřetelně všechny odstíny forte a piana. Aby¹⁷ tón zůstal při vibratu čistý, musí být potah klavichordu silný. Klávesy nesmí mít příliš mělký ponor. Količky musí stát skutečně pevně, aby se struny silou úderu nerozladily. Nejsou-li struny dostatečně napjaty, znějí buď stísněně a hráč nemůže využít sílu úhozu, nebo se neozvou vůbec nebo nečistě a nezřetelně.

§ 13.

Kromě dobrého zvuku a příslušných kláves musí mít dobré cembalo také stejnoměrnou regulaci.¹⁸ Jejím důkazem je, jdou-li zahrát něžné a lehce malé ozdoby a ozve-li se každá klávesa stejně rychle, přeběhneme-li jejich řadu stejnoměrným a malým tlakem nehtu palce. Chod¹⁹ cembala nesmí být příliš lehký a titěrný. Klávesy nesmí mít příliš hluboký ponor, prsty mají pociťovat shodný odpor a tangenty je mají opět zvedat. Naproti tomu nesmí být chod kláves příliš tuhý. Pro ty, kdo ještě nevlastní nástroje žádoucího rozsahu, jsem napsal vzorové skladby²⁰ tak, aby je bylo možno hrát na nástroji se čtyřmi oktávami.

§ 14.

Oba nástroje musí být dobře temperovány, tak, že se laděním kvint, kvart a zkoušením malých a velkých tercií a celých akordů ubere většině kvint z jejich maximální čistoty tolik, že to sluch sotva postřehne, a všech čtyřnadvacet tónin je dobře použitelných. Ze zkoušky kvart máme ten prospěch, že je zřetelněji slyšet potřebné snížení kvint, protože kvarty leží jejich základnímu tónu blíže než kvinty. V praxi je možno takto naladěné klávesové nástroje právem označit za nejčistší nástroje vůbec, zatímco jiné nástroje bývají sice naladěny čistěji, avšak nehraje se tak na ně. Na klávesovém nástroji se hraje ve všech čtyřnadvaceti tóninách stejně čistě, a co je nutno poznamenat zvláště, vícehlase, nehledě k tomu, že harmonie sebemenší nečistoty v poměru tónů okamžitě odhalí. Tímto novým druhem temperovaného ladění jsme se dostali dále, než tomu bylo dosud, i když stará temperatura měla tu vlastnost, že některé tóniny zněly čistěji než mnohé dnešní neklávesové nástroje. Pokud by se melodické tóny posuzovaly harmonicky, postřehla by se asi, aniž by k tomu bylo třeba monochordu, nečistota u mnohého jiného hudebníka dříve. Tato melodie nás často klame a nedovolí pozorovat její nečisté tóny, až je tato nečistota tak veliká jako u málokterého špatně naladěného klávesového nástroje.

§ 15.

Správně má mít každý klavírista dobré cembalo a také dobrý klavichord, aby mohl hrát na obou nástrojích střídavě rozmanité skladby. Kdo umí hrát dobře na klavichord, dokáže totéž i na cembale, ne však obráceně. Ke studiu dobrého přednesu je tedy třeba používat klavichord a k získání náležité síly prstů cembalo. Hrajeme-li neustále na klavichord, setkáváme se při hře na cembalo s četnými potížemi. Klavírní skladby s doprovodem jiných nástrojů, které musí zaznít pro slabý zvuk klavichordu na cembale, budeme tedy přednášet namáhavě. Co se však musí hrát s námahou, nemůžeme nikdy působit, jak má. Neustálou hrou na klavichord si navykne klávesy příliš hladit a tím, že se k úderu tangent nevyvine na cembale dostatečná energie, detaily se pak na něm neozvou. Hrajeme-li pouze na klavichord, můžeme dokonce časem pozbyť sílu v prstech, kterou jsme měli dříve. Hrajeme-li však stále na cembale, navykne si hrát v jedné barvě a neprojeví se rozmanitost úhozu, které dosáhne na cembale, ať to připadá jakkoli podivné, pouze dobrý hráč na klavichord, zatímco bychom se domnívali, že všechny prsty musí vyloudit na jakémkoli cembale stejný tón. Zkoušku lze udělat dokonce snadno a nechat dvě osoby, z nichž jedna hraje dobře na klavichord, druhá je však pouze cembalistou, zahrát krátce po sobě na posledně jmenovaném nástroji kus se stejnými ozdobami a pak posoudit, zda oba hráči zanechali stejný dojem.²¹

¹⁷ Tato věta byla připojena k edici z roku 1787 jako poznámka.

¹⁸ Befiederung. Tento výraz se týká úpravy trsacích brků, a tedy regulace nástroje.

¹⁹ Tractierung.

²⁰ Probestücke (Wq 63, 1 - 6) jsou podstatnou součástí prvního dílu Úvahy. Bach demonstruje svoje učení na osmnácti skladbách tvořících šest sonát tempového rozvrhu rychle - pomalu - rychle, které nemají obvyklou tóninovou jednotu. Ke čtvrtému vydání (Schwickert, Lipsko 1787) přidal nejen řadu textových doplňků, ale zkomponoval 1786 v Hamburku ještě dalších VI Sonatine nuove (Wq 63, 7 - 12).

²¹ J. F. Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend, Teil 2, Erster Brief napsal: „Bachův způsob hry nemohl vzniknout bez klavichordu a on ho také výslovně pro klavichord vynalezl, a ten, kdo

§ 16.

Jakmile se tedy žáci přiměřeně seznámili s klávesami, notami, pomlčkami, rytmem atd., ne-
dávejme jim po určitou dobu cvičit nic jiného než příklady prstokladů, nejprve pomalu a později stále
rychleji, aby se časem prstoklad, ať je již na klávesovém nástroji jakkoli obtížný a rozmanitý, stal
tímto cvičením tak samozřejmý, že se o něm už nemusí přemýšlet.

§ 17.

Aby byly obě ruce stejně obratné, cvičme v unisonu především ty příklady, u nichž je vy-
značen prstoklad pro obě ruce.

§ 18.

Pak prostudujeme bedlivě kapitolu o ozdobách a cvičme je, abychom je zahráli obratně
a s náležitou dovedností. A protože je to úkol, na němž je možno se učit téměř celoživotně, neboť
ozdoby vyžadují zpravidla větší obratnost a rychlost než všechny pasáže, nezdržujeme s tím žáka déle,
než budeme v tomto ohledu jakž takž uspokojeni jeho přirozenou schopností a věkem.

§ 19.

Přejdeme hned ke vzorovým skladbám a učme se je hrát nejprve bez ozdob, které je třeba cvičit
zvlášť, a potom podle pravidel probíraných v kapitole o dobrém přednesu s nimi. Z počátku je to třeba
dělat pouze na klavichordu, potom jej lze vystřídat cembalem.²²

§ 20.

Velký užitek a usnadnění celého způsobu hry pocítí ten, kdo má současně příležitost studovat
pěvecké umění a slyšet dobré zpěváky.

§ 21.

Abychom získali orientaci na klávesnici a usnadnilo se nutné čtení not, je dobré hrát naučené
skladby z paměti potmě.

§ 22.

Protože jsem při označení vzorových skladeb připojil všechno potřebné a přebral jsem je s
největší pozorností tolikrát, aby mi neunikla ani ta nejmenší maličkost, věřím, že bude-li se všeho
pečlivě dbát, vypěstuje se tím jak dostatečná obratnost rukou, tak chuť, naučit se jiné těžší věci.

§ 23.

Abych předešel jakémukoli nedorozumění: k triolám jsem nepsal číslici 3, staccato značím
pouhými tečkami, nikoli čárkami, a zkrácená slova: f., p. atd. píše většinou bez tečky za nimi.

§ 24.

Abych mohl předvést různé příklady prstokladů v rozmanitých tóninách, použití ozdob a dobrý
přednes různých vášní a toto dílo bylo úplné, nemohl jsem ovšem zabránit vzrůstající obtížnosti
vzorových skladeb. Jsem přesvědčen, že je dobré posloužit každému a neuvádět pouze skladby první

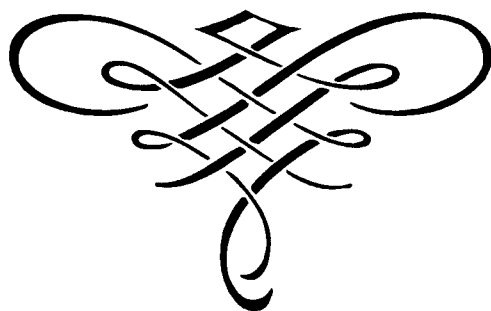
si jej osvojil, hraje i na cembale zcela jinak než ten, kdo se klavichordu nikdy nedotkl. Pro toho lze pak napsat
cembalové skladby, které jsou pod rukama pouhého cembalisty nudné, často nesrozumitelné a nesouvislé.
Duší, výraz a cit dal Bach nejprve klavichordu a cembalo nemůže z toho dosáhnout ničeho, leda by je
rozezněla ruka toho, jenž ví, jak oživit klavichord.“

²² Čtenáře patrně udivuje, že se Bach stále zabývá pouze klavichordem a cembalem a kladívkovému klavíru vě-
noval dosud jen drobnou, navíc nikterak příznivou, zmínku v § 11. Kladívkový klavír byl v době napsání
a vydání Úvahy (1753) ještě technicky i zvukově velmi nedokonalým nástrojem. C. Ph. E. Bach se o něj začal
zajímat až mnohem později. Zde je třeba připomenout, že kladívkový klavír neměl na tvorbu J. S. Bacha, který ho
poznal až na sklonku života, nejmenší vliv. Horlivým propagátorem byl naopak nejmladší syn J. S. Bacha
Johann Christian (1735 - 1782), který prosazoval kladívkový klavír v Londýně již 1763. W. A. Mozart poznal
zdokonalený Steinův klavír roku 1777 a od té doby se definitivně rozloučil s klavichordem a cembalem, na něž
do té doby hrával.

obtížnosti a nenechávat příliš mnoho věcí nepovšimnutých. Doufám, že pracně připojeným prstokladem a pokyny k provedení se obtížné skladby po předchozím srozumitelném poučení zcela usnadní. Zdržovat žáky přílišným množstvím snadných skladeb je škodlivé. Pokroku se tím nedosáhne a pro začátek postačí jen několik takových skladeb. Je tedy lepší, navyká-li moudrý učitel své žáky na obtížnější skladby postupně. Všechno záleží na způsobu výuky a na předem položených dobrých základech, žák tím pak nepocituje, že je veden k obtížnějším skladbám. Můj zesnulý otec vytvořil mnoho úspěšných pokusů podobného druhu. Žáci u něho museli začít hned těmito nikterak snadnými skladbami. V tomto ohledu se také nemusí nikdo mých vzorových skladeb obávat.

§ 25.

Kdyby je někdo zatoužil vzhledem k své obratnosti přehrát jen tak podle not z listu, pak dokonce velmi žádám, aby než se k tomu odhodlá, tyto skladby nejprve s náležitou pečlivostí až do nejmenších detailů prostudoval.





Kapitola první

PRSTOKLAD

§ 1.

Prstoklad většiny nástrojů je do jisté míry určen jejich tvarem. Na klávesových nástrojích se však zdá být zcela libovolný, neboť poloha kláves je taková, že se mohou stisknout kterýmkoli prstem.

§ 2.

Přesto je na nich dobrý jen jeden způsob použití prstů a s ohledem na další věci dovoluje jen málo případů více než jeden prstoklad. Každá nová myšlenka vyžaduje totiž téměř nový a vlastní prstoklad, který se často mění pouhým spojením jedné myšlenky s druhou. Jelikož klavírní skladby nabízejí nevyčerpatelný počet figur a protože konečně metoda správného použití prstů byla dosud tak neznámá a existovala jako jakési tajemství jen mezi jednotlivci, nebylo divu, že se většina hráčů musela na této kluzké a svůdné cestě mýlit.

§ 3.

Tento omyl je tím pozoruhodnější, čím méně se o něm vědělo, protože na klávesovém nástroji se dá zahrát většina věcí i špatným prstokladem, i když s nesmírnou námahou a neobratně, zatímco u ostatních nástrojů se projeví sebemenší chyba v prstokladu většinou čirou nemožností předepsané noty zahrát. Všechno se tedy hned připisovalo obtížnosti nástroje a pro něj složeným skladbám a věřilo se, že to musí být tak a ne jinak.

§ 4.

Z těchto poznámek je vidět, že správné použití prstů neoddělitelně souvisí s celým způsobem hry a že nesprávným prstokladem se ztrácí více, než se dá nahradit vším možným uměním a dobrým vkusem. Na prstokladu závisí celá obratnost a ze zkušenosti lze dokázat, že průměrný hráč s dobře vycvičenými prsty předstihne ve hře vždy toho největšího hudebníka, když ten je nucen hrát kvůli svému přesvědčení špatným prstokladem.

§ 5.

Jelikož každá nová myšlenka má téměř svůj vlastní prstoklad, plyne z toho, že nový prstoklad zavedlo nynější hudební myšlení, neboť se nesmírně liší od myšlení dřívějších dob.

§ 6.

Naši předkové, kteří se vůbec zabývali více harmonií než melodií, hráli také většinou vícehlase. Později uvidíme, že v takových pasážích je téměř každému prstu vykázáno jeho místo, neboť je lze většinou hrát jen jedním způsobem. Nejsou tedy tak svůdné jako melodické pasáže, protože v nich je použití prstů mnohem libovolnější. Dříve se také klávesové nástroje ladily jinak než dnes, takže se nepoužívalo všech čtyřadvaceti tónin jako nyní a rozmanitost pasáží nebyla tedy také tak veliká.

§ 7.

Z toho ovšem vidíme, že dnes není možné dobře zahrát bez správně použitých prstů, jak to šlo ještě nedávno. Můj zesnulý otec mi vypravoval, že slyšel zamlada velké muže, kteří použili palec pouze při velkých rozpětích. Protože žil v době, v níž se postupně zcela mimořádně změnil hudební styl, byl donucen vymyslet si daleko dokonalejší prstoklad a používat, jak to příroda vyžaduje, zejména palec, který je kromě jiných dobrých služeb nepostradatelný především v obtížných tóních. Tím se palec rázem pozvedl z dosavadní nečinnosti k funkci hlavního prstu.¹

§ 8.

Protože tento nový prstoklad má tu vlastnost, že jím lze snadno zahrát kdykoli všechno, vycházím zde z něho.

§ 9.

Než přejdu k vlastní nauce o prstokladu, je nutno připomenout určité věci, které je jednak třeba znát předem, jednak jsou tak důležité, že by bez nich zůstala i ta nejlepší pravidla bezcenná.

§ 10.

Hráč klávesového nástroje musí sedět před klávesnicí uprostřed, aby mohl zahrát stejně snadno jak nejvyšší, tak nejnižší tóny.

§ 11.

Směřuje-li přední část paže trochu dolů ke klávesnici, je hráč správně vysoko.

§ 12.

Při hře mají být prsty zahnuté a svaly volné. Čím více se v tom všeobecně chybí, tím nutnější je na to dbát. Strnulost brání všemu pohybu, zejména schopnosti rychlého roztažení a stažení rukou, které je každou chvíli nutné. Tuto elastickou schopnost vyžadují všechna rozpětí, vynechání určitých prstů, výměna dvou prstů na jednom tónu, ba dokonce i nepostradatelné překládání a podkládání. Kdo hraje s nataženými prsty a tuhými svaly, dopustí se, kromě přirozeně vzniklé neobratnosti ještě jedné základní chyby. Vzdálí totiž ostatní prsty následkem jejich délky příliš od palce, který jim však musí být za všech okolností zcela nablízku, a jak uvidíme dále, zbaví tento hlavní prst vší možnosti, aby konal svoji práci. Tak dochází k tomu, že ten, kdo používá palec jen zřídka, bude hrát většinou strnule, zatímco ten, kdo jej používá správně, to nemůže udělat, ani kdyby chtěl. Vše mu bude snadné. Na hráči je okamžitě vidět, zda pochopil správné zásady prstokladu a pokud si nenavykl dělat jinak zbytečné posunky, bude hrát ty nejtěžší kusy tak, že pohyb rukou se téměř nepostřehne. Především bude však slyšet, že mu to připadá snadné, zatímco druhý bude hrát ty nejsnadnější věci často značně neobratně, s velikým funěním a grimasami.

§ 13.

Kdo palec nepoužívá, nechává ho viset dolů, aby mu nepřekážel. Takovému tvaru ruky připadá i to nejmírnější rozpětí nepohodlné, a aby se obsáhlo, musí být tedy prsty nataženy a tuhé. Co dobrého se dá vůbec tímto způsobem zvládnout? Palec poskytuje ruce nejen jeden prst navíc, ale je současně klíčem k celému prstokladu. Tento hlavní prst poslouží navíc i tím, že se ostatním prstům zachová jejich pružnost, neboť když se palec přibližuje tu k tomu, tu k onomu prstu, musí se prsty neustále ohýbat. Co by se bez něho s tuhými a napjatými svaly muselo poskákát, to se zahraje nyní s jeho pomocí určitě, zřetelně a se zcela přirozeným rozpětím, tedy snadno.

¹ Několik zachovaných prstokladů J. S. Bacha je ve velmi starém stylu. Dvě skladby s jeho vlastními prstoklady jsou v Knížce pro Friedemanna: Preludium g moll (BWV 930) a Applicatio C dur (BWV 994). Třetí skladba, Preludium a fuga C dur (BWV 870a), vznikla v Köthenu asi 1718/19 a Bach ji později zařadil do druhého dílu Temperovaného klavíru. Všechny tři skladby jsou dostupné s původními prstoklady v českém vydání knihy A. Dolmetsche, Interpretace hudby 17. a 18. století, Praha, SNKLHU 1958, str. 167 (BWV 930, 994) a dodatek str. 18 (BWV 870a). O starých prstokladech viz též F. Klinda, Organová interpretácia, Bratislava, Opus 1983, str. 13 - 17.

§ 14.

Rozumí se samo sebou, že u skoků a velkých rozpětí se tato uvolněnost svalů a zahnutí prstů dodržet nedá. Již uškubnutí² vyžaduje někdy na okamžik určitou tuhost. Protože jsou to však velmi vzácné případy, kterým přirozenost naučí sama, platí i nadále předpisy uvedené v paragrafu 12. Navykejme zejména dosud nevyvinuté ruce dětí, aby místo skákání celou rukou sem a tam, přičemž prsty často tvoří klubko, ruce v nutném případě pokud možno roztáhly. Tím se naučí uhodit klávesy přesněji a jistěji a ruce, které se při skocích snadno stočí hned na tu hned na onu stranu, se tak snadno neodchýlí ze své správné horizontálně se vznášející polohy nad klaviaturou.

§ 15.

Nepohoršujme se, nutí-li občas mimořádná myšlenka učitele, aby ji sám vyzkoušel a se vši svědomitostí ukázal žákům nejlepší prstoklad. Mohou se naskytnout i nejisté případy, které bychom i na první pohled hráli správnými prsty, nicméně pokud máme takový prstoklad někomu předříkávat, vyvstanou pochybnosti. Při vyučování je zřídka k dispozici druhý nástroj, aby mohl učitel hrát současně. Z toho vidíme za prvé, že vzdor nekonečné rozmanitosti prstokladů postačí k vyřešení všech vyskytnuvších se problémů několik dobrých základních pravidel, a za druhé, že pilným cvičením se nakonec stane a musí stát používání prstů tak mechanické, že aniž bychom se o ně více starali, můžeme obrátit veškerou pozornost na výraz důležitějších věcí.

§ 16.

Při hře musíme hledět neustále dopředu na další noty, neboť ty často vyžadují použití jiného prstokladu než je obvyklé.

§ 17.

Opačná poloha prstů na obou rukou mě nutí uvést příklady zvláštních případů³ oběma směry, aby se prstoklad zdůvodnil a byl upotřebitelný pro obě ruce. Dále jsem připojil k důležitějším příkladům prstoklady pro obě ruce, aby je bylo možno cvičit oběma rukama současně. K využití tohoto, již výše v Úvodu vychvalovaného způsobu cvičení v unisonu je třeba se chopit každé příležitosti. Předepsaný klíč⁴ naznačuje, pro kterou ruku prstoklad platí. Jsou-li číslice nad notami i pod nimi, vztahují se vrchní vždy k pravé ruce a spodní k levé, ať je klíč jakýkoli.

§ 18.

Po těchto předpisech, založených na přirozenosti, přistoupím nyní k vlastní nauce o prstokladu. Založím ji rovněž na přirozenosti, protože nejlepší je prstoklad, který není spojen s nežádoucí námahou a rozpětím.

§ 19.

Použití prstů nám vlastně naznačuje tvar našich rukou a klávesnice. Vidíme, že tři prsty každé ruky jsou značně delší než malík a palec. Dále zjišťujeme, že některé klávesy leží níže a jsou delší.

§ 20.

Palce budu označovat podle zvyku číslicí 1, malíky 5, prostřední prsty 3, ukazovky 2 a prsteníky 4.

² das Schnellen. Vlastnost a provedení tohoto technického prvku při hře na klavichord je popsána v kap. I. § 90; zejména v kap. II., oddíl 3., §§ 8 a v pozn. 38 na str. 78 a dále v oddílu 8., § 1.

V českém vydání knihy Arnoldy Dolmetsche Interpretace hudby 17. a 18. století, SNKLHU, Praha 1958, str. 82, 86 je výraz „schnellen“ přeložen slovem „uškubnutí“.

Z textu Daniela Gottloba Türka, Klavierschule, Halle und Leipzig 1789, str. 272. Indessen muss doch der letzte Hülfston durch ein sogenanntes Schnellen (äusserst geschwindes Wegziehen des Fingers von der Taste) heraus gebracht werden vyplývá, že prst se musí mimořádně rychle stáhnout - sklouznout z klávesy. Ačkoliv výraz uškubnutí působí agresivně, byl zde ponechán.

³ Jak je to popsáno v §§ 86 - 92..

⁴ Příklady pro pravou ruku jsou v původním vydání v c klíči na první lince, zde jsou v g klíči.

§ 21.

Vyvýšené a vzadu ležící klávesy budou dále odlišovat od ostatních kláves spíše navyklým než správným názvem púltóny.⁵

§ 22.

Popis v § 19 přímo naznačuje, že tyto černé klávesy jsou vlastně určeny třem nejdelším prstům. Z toho vyplývá první základní pravidlo, že se jich malík dotkne pouze výjimečně a palec jen v nutném případě.

§ 23.

Rozmanitost, způsobující, že pasáže jsou hned jednohlasé, hned vícehlasé, tu stupňovitě, tu skákající, mě zavazuje uvést příklady všech druhů.

§ 24.

Jednohlasé stupňovité myšlenky se posuzují podle tóniny, takže musím při jejich naznačení vycházet ze všech čtyřadvaceti stupnic, a to jak vzestupně, tak sestupně. Nato projdu vícehlasé pasáže a po nich budou následovat příklady s rozpětími a skoky, protože je lze snadno odvodit z vícehlasých pasáží, nebo dokonce z harmonických souzvuků. Dále promluvím o ligaturách, o určitých volnostech vůči pravidlům a o některých výjimečných případech a pomocných prostředcích. Zbývající doplní nakonec ještě připojené vzorové skladby, o nichž jsem přesvědčen, že přinesou u podobných pasáží všeho druhu více užítku a vzbudí větší chuť k obtížnému studiu prstokladu, než kdybych byl býval nesnesitelný a příliš rozvleklý nakupením četných, ze souvislosti vytržených příkladů.

§ 25.

Hlavním prvkem prstokladu je střídání prstů.⁶ Našimi pěti prsty můžeme zahrát po sobě jen pět tónů. Všimneme si tedy především dvou prostředků, jimiž získáme pohodlně tolik prstů, kolik jich potřebujeme. Těmito prostředky jsou podkládání⁷ palce a překládání⁸ prstů.

§ 26.

Protože žádný z prstů není od přírody tak obratný, aby se tak jako palec ohnul pod ostatní, využívá se na jistých místech jeho ohebnost a výhodná krátkost zejména k podkládání a tehdy, kdy ostatní prsty nedostačují.

§ 27.

Ostatní prsty se překládají, a pokud se jich rovněž nedostává, překládá se větší prst přes menší nebo přes palec. Toto překládání se musí obratně vycvičit, aby se prsty nezkřížily.

§ 28.

Vyhnout se je třeba podkládání palce pod malík, překládání druhého prstu přes třetí, třetího přes druhý, čtvrtého přes pátý, stejně jako pátého přes palec.⁹

§ 29.

Správné použití obou těchto technických prostředků si ukážeme nejzřetelněji na stupnicích. V nich je hlavní užitek tohoto předpisu. Ve stupňovitých pasážích, které nezačínají a nekončí jak jsou zde uvedeny, je samozřejmé, že se s ohledem na pokračování prsty rozdělí tak, abychom s nimi právě vystačili, aniž bychom byli povinni dát na klávesu jen naznačený prst a žádný jiný.

⁵ Halbertöne. Doslovný překlad „púltóny“ byl ponechán pouze v tomto paragrafu. Dále jej nahrazuje výraz „černá klávesa“, ačkoli tyto vyvýšené a vzadu ležící klávesy v Bachově době zpravidla černé nebyly.

⁶ Die Abwechslung der Finger.

⁷ das Untersetzen.

⁸ das Übersetzen.

⁹ Je zajímavé, že zde není uveden důležitý prvek techniky starého prstokladu, křížení 3. prstu přes 4. Ve starých prstokladech stupnic se vyskytuje často a v § 30 dává Bach tomuto prstokladu výslovně přednost.

§ 30.

Ve figure 1 je vzestupná stupnice C dur s trojím prstokladem pro každou ruku. Žádný z nich není zavrženíhodný, i když ten, kdy se v pravé ruce překládá třetí prst přes čtvrtý a v levé druhý prst přes palec, a ten, kde se používá palec znovu na tónu *f*, budou asi obvyklejší než třetí způsob. Jak je který prstoklad použitelný, je vidět na příkladech ve figure 2.

Figura 1 *Figura 2*

Figure 1 shows three different fingering patterns for the C major scale. The first pattern uses fingers 1-2-3-4-5 for the ascending scale and 4-3-2-1-5 for the descending scale. The second pattern uses fingers 1-2-3-4-5 for the ascending scale and 4-3-2-1-2 for the descending scale. The third pattern uses fingers 1-2-3-4-5 for the ascending scale and 5-4-3-2-1 for the descending scale.

Figure 2 shows three examples of fingering patterns for the C major scale. The first example uses fingers 1-2-3-4-5 for the ascending scale and 4-3-2-1-2 for the descending scale. The second example uses fingers 1-2-3-4-5 for the ascending scale and 4-3-2-1-2 for the descending scale. The third example uses fingers 1-2-3-4-5 for the ascending scale and 5-4-3-2-1 for the descending scale.

§ 31.

Figura 3 ukazuje C dur sestupně. Jsou zde opět tři prstoklady, které mohou být s určitými úmysly rovněž všechny dobré, jak to je vidět v příkladech uvedených ve figure 4, i když kromě těchto případů, vyžadujících speciální prstoklad, může být jeden způsob vhodnější než druhý.

Figura 3 *Figura 4*

Figure 3 shows three different fingering patterns for the descending C major scale. The first pattern uses fingers 4-3-2-1-5 for the descending scale and 4-3-2-1-2 for the ascending scale. The second pattern uses fingers 4-3-2-1-2 for the descending scale and 4-3-2-1-2 for the ascending scale. The third pattern uses fingers 5-4-3-2-1 for the descending scale and 5-4-3-2-1 for the ascending scale.

Figure 4 shows three examples of fingering patterns for the descending C major scale. The first example uses fingers 4-3-2-1-2 for the descending scale and 4-3-2-1-2 for the ascending scale. The second example uses fingers 4-3-2-1-2 for the descending scale and 4-3-2-1-2 for the ascending scale. The third example uses fingers 5-4-3-2-1 for the descending scale and 5-4-3-2-1 for the ascending scale.

§ 35.

Ve figuře 8 je vzestupná stupnice G dur s trojím prstokladem. Nejméně obvyklý je prstoklad s hvězdičkou. Prostřední prstoklad v diskantu a nejspodnější v basu jsou příležitosti ke stanovení nového pravidla, jež zní: Překládání druhého prstu přes palec a třetího přes čtvrtý se používá především v pasážích neobsahujících černé klávesy, a je-li to nutné, dělá se to v nich často po sobě. Občas si tak počínáme i ve spojení s jednotlivou černou klávesou. V důsledku toho se začíná palcem nebo čtvrtým prstem přímo před černou klávesou a na ni se klade druhý a třetí prst, pro něž je to vzhledem k jejich výhodné délce pohodlné. Palec nato zaujme podle pravidla uvedeného v § 33¹¹ je zcela přirozené místo, jež mu přísluší. Příklad (a) ve figuře 9 by mohl být výjimkou z tohoto pravidla, hraje se však spíše s podložením palce (b). Překlad druhého prstu přes palec je v takových případech tedy rovněž lepší než překlad třetího prstu přes čtvrtý. V souvislosti s černou klávesou a s ohledem na pokračování mě takový překlad přiměl prodloužit tuto stupnici přes dvě oktávy.

Figura 8

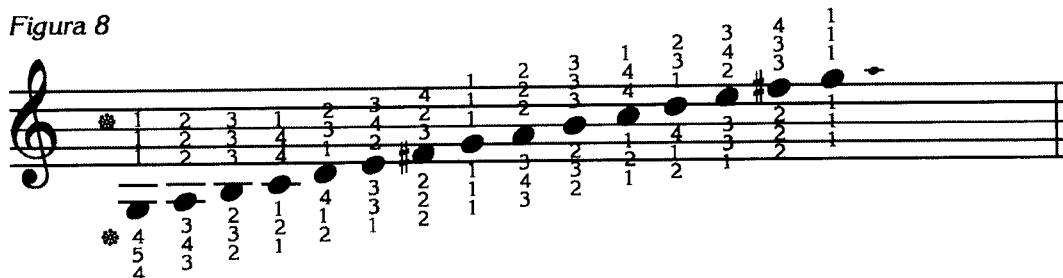
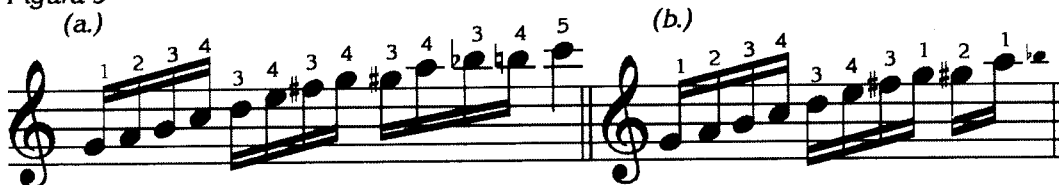


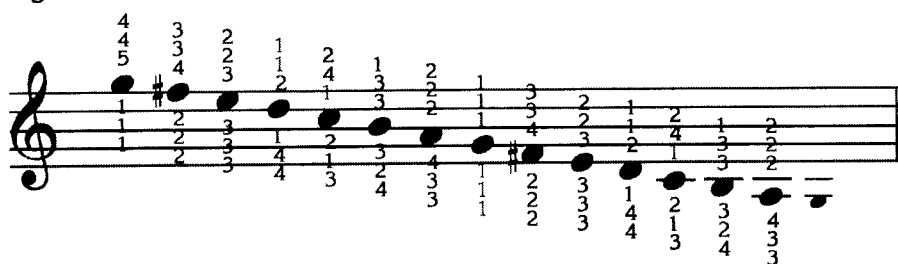
Figura 9
(a.)



§ 36.

Sestupná stupnice G dur má ve figuře 10 rovněž tři prstoklady. Nejméně obvyklý je nepo-
chybně ten, kde se palec klade na tón c. Nejvdálenější od not je nejnebezpečnější; všechny tři jsou
však použitelné.

Figura 10



§ 37.

Vzestupná stupnice e moll má ve figuře 11 jen tento jediný dobrý prstoklad. Kdo by chtěl dát palec místo na kvintu *h* na kvartu *a*, musel by tak dělat v příkladech, kde to pokračování vyžaduje. Jinak nelze tento prstoklad doporučit. Podle pravidla uvedeného v § 33 se varujeme použít ve stupnici e moll stoupající přes celou oktávu palec na *g*, protože pak by nám prsty nevystačily. Jak je vidět dále, dovoluje toto jinak dobré pravidlo jen málo výjimek, jež však neznamenají nic proti užtku, který přinášejí na druhé straně celé nauce o prstokladu.

¹¹ V originálním textu prvního vydání je zde omylem § 32.

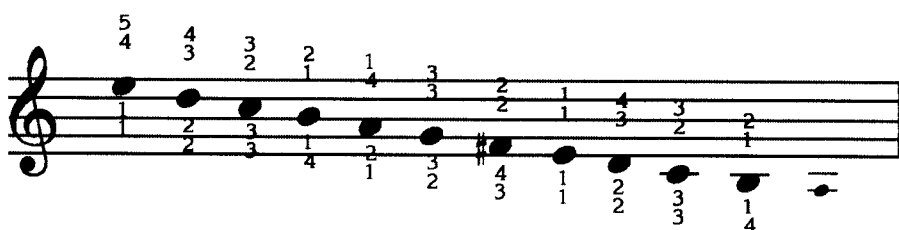
Figura 11



§ 38.

Ve figuře 12 je sestupná stupnice e moll se dvěma prstoklady, z nichž nejlepší je přímo nad notami a pod nimi.

Figura 12



§ 39.

Vzestupná stupnice F dur má podle figury 13 v pravé ruce jen jeden dobrý prstoklad. Naproti tomu v levé ruce jsou v určitých situacích použitelné tři prstoklady, a proto stojí za to je cvičit.

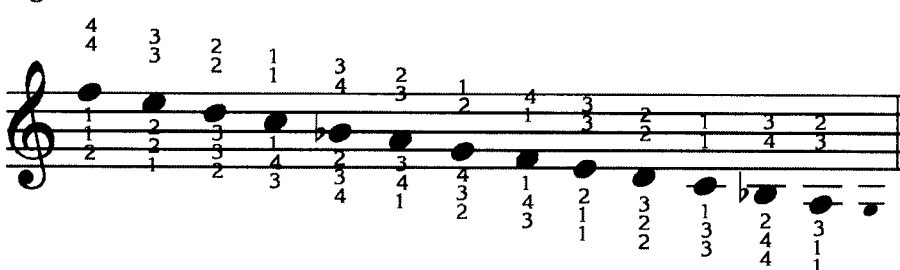
Figura 13



§ 40.

Sestupná F dur ukazuje ve figuře 14 v pravé ruce dva a v levé tři prstoklady. Ty nejobvyklejší jsou přímo u not. Na ostatních není nic nepravidelného, mohou být v určitých případech užitečné a lze si jich přitom všimnout.

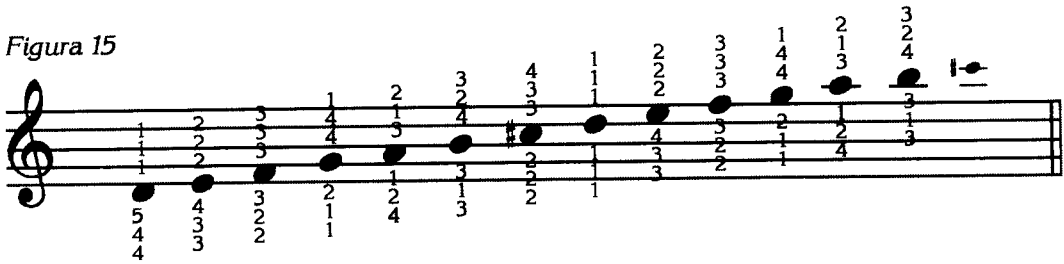
Figura 14



§ 41.

Vzestupná *d* moll má ve figuře 15 pro každou ruku tři prstoklady, všechny dobré a vhodné ke cvičení, i když nejvzdálenější od not je poněkud méně obvyklý než ostatní.

Figura 15



§ 42.

Ve figuře 16 je sestupná stupnice *d* moll se dvěma prstoklady pro každou ruku. Oba vzdálenější nejsou právě nejlepší kvůli černé klávěse, která by zde vyžadovala palec spíše na tónu *a*.

Figura 16



§ 43.

Jak ukazuje figura 17, je v *B* dur možný jak nahoru, tak dolů jen tento jediný prstoklad.

Figura 17



§ 44.

Vzestupná *g* moll má ve figuře 18 v pravé ruce dva a v levé tři prstoklady. První nad notami a třetí pod nimi odpovídají pravidlu uvedenému v § 33; přesto mohou za určitých okolností poskytnout dobré služby i ostatní prstoklady.

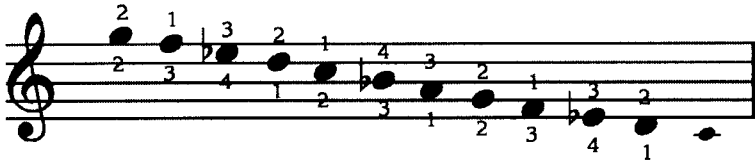
Figura 18



§ 45.

Sestupná *g* moll má podle figury 19 jen jeden prstoklad. Pokud by pasáž nezačínala právě takto, pochopíme sami, který prst je třeba na začátku použít.

Figura 19



§ 46.

Vzestupná *D* dur má ve figuře 20 v pravé ruce jen jeden, avšak v levé tři prstoklady. Podle pravidla o použití palce v různých pasážích, které nezačínají a nekončí, jak je zde předepsáno, je třeba použít prstoklad přímo pod notami. Oba ostatní prstoklady jsou však rovněž dobré, a zejména v tomto případě vhodné ke cvičení. Prostřední prstoklad v basu dokazuje výhodu tohoto překladu probranou v § 35.

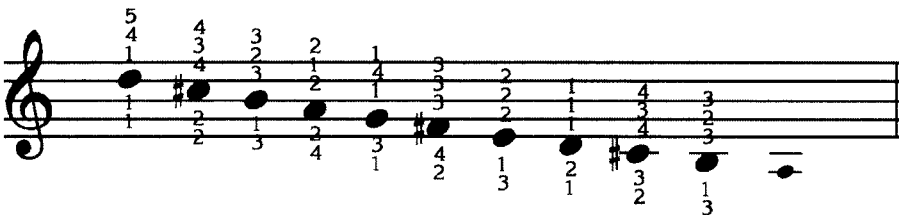
Figura 20



§ 47.

Sestupnou stupnici *D* dur se třemi prstoklady pro pravou ruku a se dvěma pro levou, z nichž každý je svým způsobem použitelný, ukazuje figura 21.

Figura 21



§ 48.

Vzestupně má *h* moll ve figuře 22 v obou rukou po jednom prstokladu. Pokud pasáž nezačíná v levé ruce právě tak jako zde použije se v ní na tónu *h* místo čtvrtého prstu palec. Vůbec ve všech stupnicích pozorujeme, že změnil-li se začátek, musí se použít ten prst, který je v pokračování nad oktávou. V pravé ruce je nevyhnutelná výjimka z pravidla uvedeného v § 33. Kdo má takové pravidlo v prstech, musí dávat dobrý pozor, aby nedal palec na tón *d* místo na *e*. To je v této stupnici trochu zrádné.

Figura 22



§ 49.

Sestupná *h* moll s jedním prstokladem je ve figuře 23. V pravé ruce by se také mohlo začít malíkem, a aby palec přišel znovu na oktávu *h*, dát jej na tón *e* a na tónu *d* potom použít třetí prst. I když je tento prstoklad rovněž použitelný a není nesprávný, je dobrý jen v rozsahu jedné oktávy. Pokračováním dolů by mohlo snadno dojít ke zmatku.

Figura 23



§ 50.

Vzestupná *A* dur s jedním prstokladem pro pravou a se dvěma pro levou ruku je ve figuře 24. Podle často uváděného pravidla je v nejrůznějších případech použitelnější spíše prstoklad který je u not, než ten pod ním, ačkoli i ten může být také někdy užitečný.

Figura 24



§ 51.

Sestupně má *A* dur ve figuře 25 jen jeden prstoklad. Jak jsme již slyšeli, je samozřejmé, že není-li začátek stejný jako zde, musí se tón *a* zahrát v pravé ruce místo malíku palcem. Začíná-li však pasáž v této tónině základním tónem, musí se vzít v levé ruce místo 2., 3., 4. prstu 1., 2., 3. prst.

Figura 25



§ 52.

Vzestupná *fis* moll má ve figuře 26 jeden prstoklad. Dále není co poznamenat než si všimnout prospěšnosti pravidla uvedeného v § 33, způsobujícího, že čím mají stupnice více posuvek a čím je v nich více černých kláves, tím jsou jednodušší a méně nebezpečné, a tedy zcela snadné ke cvičení.

Figura 26



§ 53.

Kromě jediného vzestupného prstokladu pro levou ruku, který, jak jsme viděli v § 50, se tu a tam příležitostně používá, má sestupná *fis* moll podle figury 27 stejný prstoklad jako *A* dur. Dále poznáme, že všechny mollové stupnice, s nimiž se ještě setkáme, mají sestupně též prstoklad jako durové stupnice se stejným předznamenáním nebo, řečeno jasněji, jejichž základním tónem je s ohledem na okruhy tónin s křížky a *b* tercie mollové tóniny.

Figura 27



§ 54.

E dur má ve figuře 28 pro obě ruce vzestupně i sestupně též jednoduchý prstoklad. Stejný prstoklad má sestupná *cis* moll. Protože každý asi bude umět určit podle § 53 řady sestupných mollových stupnic, vynechám jejich zápis jako zbytečný, pokud nebudou mít zvláštní prstoklad.

Figura 28



§ 55.

Stupnice *cis* moll má vzestupně podle figury 29 jen jediný dobrý prstoklad.

Figura 29



§ 56.

Podle figury 30 má vzestupná i sestupná *H* dur stejný prstoklad jako sestupující *gis* moll. Ta, jak je vidět ve figuře 31, se vzestupně od první liší pouze velikostí intervalů, nikoli prstokladem.

Figura 30



Figura 31



§ 57.

Vzestupná a sestupná stupnice *Fis* dur má stejný prstoklad, uvedený ve figuře 32, jako sestupná *es* moll. Prstoklad vzestupné *es* moll je podle figury 33 rovněž stejný, i když jak velikost intervalů, tak zápis je rozdílný. V levé ruce si všimněme nutné výjimky z pravidla uvedeného v § 33, podle něhož by se měl palec dávat místo na tón *c* na *d*.

Figura 32



Figura 33



§ 58.

Des dur nebo *Cis* dur a jejich prstoklady v obou směrech jsou ve figuře 34. Sestupně má stejný prstoklad *b* moll. Vzestupná *b* moll a její prstoklad je ve figuře 35. V levé ruce jsou dva dobré prstoklady.

Figura 34



§ 61.

Studium stupnic nás poučuje, že se palec neklade nikdy na černou klávesu a že se používá tu přímo po druhém prstu, tu po druhém a třetím, tu po druhém, třetím a čtvrtém prstu, nikdy se však nepoužije po malíku. Protože každá stupnice má sedm stupňů a aby se zachoval stejný prstoklad, musí být další oktáva každé stupnice stejná jako začátek. Všimneme si, že se palec použije jednou po dvou následujících prstech a podruhé po třech prstech. V pravé ruce vzestupně a v levé sestupně se tomu říká **podkládání**. Tuto techniku je třeba cvičit tak dlouho, až se palec tímto způsobem mechanicky připraví a sám podloží. Tak jsme dosáhli v prstokladu vrcholu.

§ 62.

Dále vidíme, že se překládá hned druhým, druhým a třetím, druhým, třetím a čtvrtých prstem přes palec a třetím prstem přes čtvrtý. Později se setkáme s malou výjimkou, dovolující přeložit za určitých okolností náhle čtvrtý prst přes pátý.¹² Až budeme mluvit o ozdobách, všimneme si případu, kdy je třeba vyměnit na klávese třetí prst za druhý. Tuto výměnu¹³ nesmíme zaměnit s překládáním. Přeložit znamená, že jeden prst přelézá přes druhý, zatímco ten ještě tiskne klávesu, kterou udeřil. Při výměně¹⁴ se naopak první z prstů zvedne a ruka se posune.

§ 63.

Ze zápisu je konečně vidět, že pokud se týká techniky podkládání s překládání, dovolují stupnice bez předznamenání a s malým počtem posuvek největší rozmanitost prstokladů a že ostatní stupnice mají jen jedno provedení. Protože první stupnice mají více prstokladů, je třeba se naučit používat oba technické prostředky správně, aby se nepopletly. Jednou zvolený prstoklad se totiž musí v pokračování zachovat, a je tedy třeba si dobře všimnout, kde byl palec použit. Takzvané snadné tóniny jsou proto mnohem zrádnější a obtížnější než tak zvané těžké tóniny. Ty mají jen jeden prstoklad, v němž se palec cvikem naučí hrát jemu určené tóny bez námahy sám. Těžké se říká těmto stupnicím pouze proto, že se v nich hraje a píše jen zřídka nebo vůbec ne. Tím zůstává jejich zápis stejně cizí jako poloha kláves. Správnou výukou a použitím prstokladu se stanou tyto obtížné tóniny stejně snadné, jak velmi těžké bylo v nich uspět nesprávným způsobem, zejména bez palce nebo jeho správného použití. Jedna z největších předností klavíru, schopnost zahrát zvlášť snadno ve všech čtyřadvaceti tóninách, zůstávala tedy dříve z neznalosti správného prstokladu utajena. Musím¹⁵ také říci své mínění o naznačování posuvek. Staří přidávali posuvky všem notám, které nenásledovaly bezprostředně za sebou, a měli pravdu. Dnes se považuje za dostačující jedna posuvka pro více takových not. Neočekávaná změna tóniny, její dvojsmyslné proměny občas způsobují, že je opakování posuvky nutné.

§ 64.

Překládání a podkládání jako hlavní pomocné prostředky střídání prstů je třeba používat tak, aby se jimi všechny tóny vzájemně dobře spojily. Proto je ve stupnicích bez předznamenání nebo s malým počtem posuvek v určitých případech lepší a užitečnější než obvyklé překládání a podkládání palce předejít jakémukoli odsazení přeložením třetího prstu přes čtvrtý a druhého přes palec. Ten má totiž u černých kláves více místa, a tedy také větší pohodlí prolézt pod ostatními prsty než v řadě samých bílých kláves. V tóninách bez předznamenání lze dělat tyto překlady po sobě bez nebezpečí klopýtnutí. V ostatních tóninách je však s ohledem na černé klávesy třeba větší opatrnosti.

§ 65.

Podle těchto stupnic a podle použití obou pomocných prostředků se posuzují všechny jednohlasé stupnicovité pasáže. O některých zvláštních případech a volnostech pojednáme na konci této kapitoly.

¹² Viz § 93 této kapitoly.

¹³ Viz kap. II., oddíl 4., § 30.

¹⁴ bey dem Einsetzen.

¹⁵ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

§ 66.

Nyní přistoupíme k vícehlasým příkladům. Vyskytnou se přitom i skoky, a protože je třeba je provést prsty normální délky pokud možno nenásilně, stanovíme prstoklady podle toho. Shledá-li někdo, vzhledem ke svým dlouhým prstům, pohodlnější brát určité akordy, arpeggia nebo rozpětí jinými prsty, než je zde předepsáno, může tak učinit s podmínkou, že pohodlnost prstokladu není jen pomyslná. Jelikož jsem při kompozici vzorových skladeb přihlížel k rozmanitým případům a abych je usnadnil, použil jsem skoky a rozpětí úmyslně v Adagiu *B dur*.¹⁶ Kdo má chuť cvičit tyto věci rychle, má možnost.

§ 67.

Dva tóny tvořící sekundu se hrají dvěma sousedními prsty. Který pár prstů to musí být, se snadno pozná podle předcházejících a následujících not. Příklady takových sekund jsou ve figurě 40. Vidíme tam, že palec se opět vyhýbá černým klávesám. Příklady not bez číslic prstokladů se hrají prstem připsaným u předcházející noty. Předepsaný klíč platí, dokud jej nevystřídá jiný klíč.

Figura 40

§ 68.

Jak je vidět ve figurě 41, hrají se rozložené sekundy střídavými prsty. Při obvykle naznačeném legatu je u tohoto druhu pasáží střídání¹⁷ prstů vhodnější než opakování¹⁸ téhož prstu, protože druhým způsobem se noty odsadí víc, než to má být. Vidíme zde, a dále to zjistíme ještě častěji, že v levé ruce se většinou používá palec a druhý prst tam, kde se dává v pravé druhý a třetí prst.

Figura 41

¹⁶ Sonata II, Adagio sostenuto B dur (Wq 63, 2).

¹⁷ das Abwechseln.

¹⁸ das Fortsetzen eines Fingers.

§ 69.

Tercie se hrají prsty označenými v četných příkladech figury 42. I zde se musí přihlížet k předcházejícím a následujícím notám. Palec a stejně tak malík na černých klávesách nehrají, oba je tam možno dát jen, je-li to pro předcházející nebo následující skok nezbytné. Protože tercií bývá často mnoho po sobě, uvedl jsem různé příklady, abych zřetelně ukázal nutné střídání prstů. Je-li na černé klávese některý jiný hrající prst, může ji stisknout i malík. Prstoklad pravé ruky v příkladu (a), ani ten pro levou ruku v (c), není tak dobrý jako ten v (b). Malík se opakuje stejně vzácně, jako se mění za jiný prst (d). Používá se vždy jen jednou, a to pouze na nejvyšších tónech tercií (e), leda, je-li mezi terciemi jeden nebo více tónů jako v (f). Dále si všimněme, že opakované tercie se hrají stejnými prsty jako tercie v následujících příkladech. Následuje-li po sobě mnoho tercií, jako v obou příkladech (g), je lepší hrát je v rychlém tempu raději stejnými prsty, protože střídání bývá v takovém případě obtížnější. Závěrem si všimněme, že u těchto tercií se vyskytují různé prstoklady, i když některé častěji než jiné. Pouze kombinace $\frac{5}{1}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{4}{3}$ jsou nepřírozené, a tedy zavrženíhodné.

Figura 42

The figure displays several musical examples of triad fingerings. Each example consists of a staff with notes and finger numbers (1-5) indicating which finger to use for each note. Some notes have accidentals (sharps or flats). The examples are labeled (a), (b), and (c). Example (a) shows a sequence of triads in the treble clef. Example (b) shows a sequence of triads in the bass clef. Example (c) shows a sequence of triads in the treble clef.

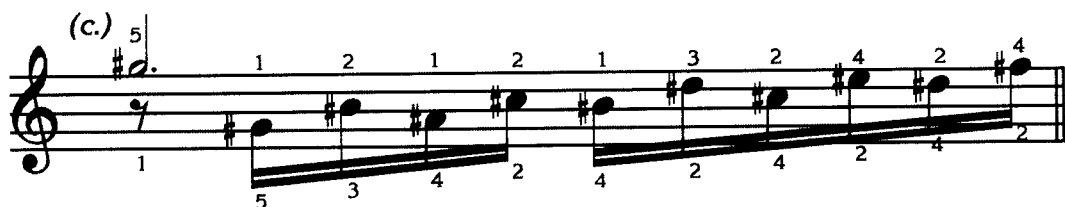
Figure 43 consists of three rows of musical notation. The first row shows exercise (d) in both treble and bass clefs, featuring a sequence of chords with fingerings 1-3, 2-4, 3-5, and 4-2. The second row shows exercise (e) in treble clef and exercise (f) in bass clef, with various chordal and melodic patterns and fingerings. The third row shows exercise (f) in bass clef and exercise (g) in treble clef, including slurs and specific fingerings like 4-2 and 2-4.

§ 70.

Jednotlivé nebo postupující rozložené tercie se hrají v pomalém tempu stejně jako tercie popsané v předešlém paragrafu. Dokud se nevyskytnou černé klávesy, figura 43, příklad (a), hrají se četné rozložené tercie v rychlém tempu opakovanými prsty buď 1 nebo 2. Jakmile se však objeví černé klávesy, prstoklad se změní a palec se na ně nedává (b). V pasážích obsahujících prodlevy a skoky (c) bývá rovněž prstoklad $\frac{5}{3}$ a $\frac{2}{1}$. Je-li k tomu donucen rozpětím, smí při tom přijít na černé klávesy i palec.

Figura 43

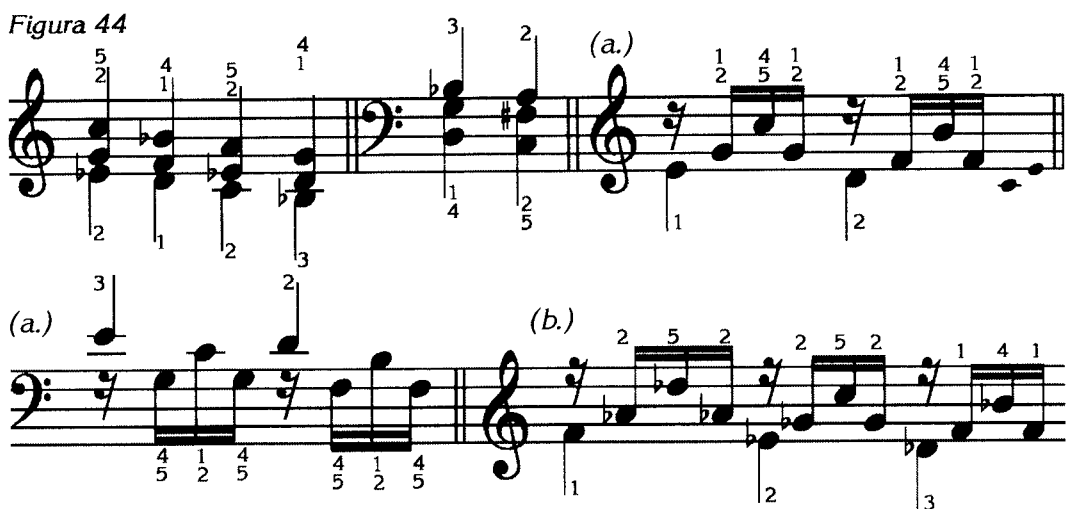
Figure 43 continues with three rows of musical notation in treble clef. The first row shows exercise (a) with slurs and fingerings 1-2, 2-3, 3-4, 4-1, 1-2, 2-3, 3-4, 4-1. The second row shows exercise (b) with slurs and fingerings 1-2, 2-3, 3-4, 4-1, 1-2, 2-3, 3-4, 4-1, and exercise (c) with slurs and fingerings 1-5, 5-3, 3-5, 5-3, 3-5, 5-3. The third row shows exercise (c) with slurs and fingerings 1-5, 5-3, 3-4, 4-2, 2-1, 1-4, 4-2, 2-4, 4-2, 2-1, 1-4, 4-2, 2-4, 4-2.



§ 71.

Jak se hrají kvarty, ukazuje figura 44. V příkladech v *g* klíči¹⁹ se hrají spodní noty levou a vrchní noty v *f* klíči pravou rukou. Rozložené kvarty mají v pomalém tempu stejný prstoklad. Následuje-li za sebou mnoho rychlých kvartových skoků na bílých klávesách, používají se v příkladu (a) bez střídání $\frac{1}{4}$ nebo $\frac{5}{2}$ prst. Naskytnou-li se černé klávesy (b), může se vzít tu a tam $\frac{2}{4}$, ovšem jen jednou po sobě. V příkladu (c) a dále vidíme, že jakmile to následující noty vyžadují, hrají se tyto skoky také $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ a $\frac{5}{3}$.

Figura 44



¹⁹ bei dem Discant=Schlüssel, viz pozn. 4 na str. 31.

§ 72.

Septimy a oktávy se hrají trojím způsobem, naznačeným ve Fig. 45. Ve Fig. 46 je prstoklad u řady sext. S těmito rozloženými sextami zacházíme stejně jak jsme to viděli u tercií a kvart. Při těchto rozpětích se může vyskytnout malík častěji než jednou a používá se také tak, aniž by jím pasáž končila. Kdo má dlouhé prsty, aby vzal septimy s černou klávesou bez námahy $\frac{5}{2}$ nebo $\frac{4}{1}$, může tak učinit. Kromě toho je zde však dovoleno použít na černých klávesách beze všeho jak palec, tak malík.

Figura 45

Figura 46

§ 73.

Oktávové skoky vyžadují opakování palce a malíku, zejména v levé ruce, kde se vyskytují nejčastěji. Proto udělají dobře ti, kdo nejsou ve zdvojení oktáv v generálbasu ještě dost zblhlí, chopí-li se prvního nevhodnějšího basu a přehrají jej jednou samotným palcem a podruhé pouze malíkem. Získají tím nenápadně obratnost nejen v nezbytném opakování prstů, ale i v orientaci na klávesnici.

§ 74.

Příklady ve figuře 47 ukazují, že je občas nutno, jak s ohledem na předcházející, tak na následující noty, použít u oktavových skoků místo palce druhý prst a místo malíku čtvrtý prst. Jak ukazuje figura 48, je-li palec na černé klávěse, nedá se přeložit.

Figura 47

Figura 47 consists of three systems of musical notation, each with a treble and bass clef. The first system shows a descending eighth-note scale in the treble clef (4, 3, 2, 2, 5) and an ascending eighth-note scale in the bass clef (4, 3, 2, 1, 2, 5). The second system shows a descending eighth-note scale in the treble clef (5, 2, 1, 2) and an ascending eighth-note scale in the bass clef (5, 2, 1). The third system shows a descending eighth-note scale in the bass clef (5, 2, 1) and an ascending eighth-note scale in the treble clef (1, 4, 5, 4) and a descending eighth-note scale in the bass clef (1, 4, 5, 4).

Figura 48

Figura 48 consists of two systems of musical notation, each with a treble and bass clef. The first system shows a descending eighth-note scale in the treble clef (5, 1, 2, 1) and an ascending eighth-note scale in the bass clef (5, 1, 2, 1). The second system shows a descending eighth-note scale in the bass clef (5, 1, 2, 1).

§ 75.

Nyní probereme současný úhoz tří tónů. Jejich prstoklad v rozsahu kvarty je ve figuře 49. Sled tónů v příkladech (a) a (b) vyžaduje zvláštní prstoklad.

Figura 49

Figura 49 consists of two systems, (a) and (b), of musical notation. System (a) shows four pairs of chords in the treble clef with fingerings: (4, 2, 1) / (1, 3, 4), (5, 3, 2) / (2, 4, 5), (4, 3, 1) / (2, 3, 5), and (5, 4, 2) / (1, 2, 4). System (b) shows a descending eighth-note scale in the bass clef (5, 4, 3, 2, 1, 2) and an ascending eighth-note scale in the treble clef (3, 2, 1, 4, 5) with fingerings: (1, 2, 3) / (3, 4, 5) and (4, 5) / (2, 1).

§ 76.

Ve figuře 50 je prstoklad potřebný pro tříhlasé souzvuky v rozsahu kvinty. K příkladu (a) poznamenejme, že kromě trojzvuku *f* moll snášeji stejný prstoklad ještě *c*, *cis*, *fis*, *g*, *gis*, *ba* a *h* moll. Stejně jako příklad (b) se mohou hrát i *Cis*, *Dis*, *E*, *gis*, *A*, *B* a *H* dur. Případně-li v takových durových a mollových akordech tercie na černou klávěse, je třetí prst pro jeho délku pohodlnější než čtvrtý.

Figura 50

Figura 50 consists of two systems of chords. System (a) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains three chords: a triad (F#, A, C) with fingerings (5, 3, 1) and (1, 3, 5); a dyad (F#, A) with fingerings (5, 4, 2) and (2, 4, 5); and a triad (F#, A, C) with fingerings (4, 2, 1) and (1, 2, 4). System (b) is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). It contains three chords: a triad (Bb, D, F) with fingerings (2, 3, 5) and (1, 2, 5); a dyad (Bb, D) with fingerings (5, 4, 2) and (2, 3, 5); and a triad (Bb, D, F) with fingerings (5, 3, 2) and (1, 3, 4).

§ 77.

Trojhlásé akordy v rozsahu sexty se hrají, jak ukazuje figura 51. Figura 52 poučuje o tómtěz v rozsahu septimy a figura 53 v rozsahu oktávy. Jak jsme poznali v § 73, je při těchto velkých septimových a oktávových rozpětích dovoleno všem prstům brát černé klávesy, protože je to vždy lepší než nadměrné rozpětí. Pro²⁰ některé ruce je pohodlný i prstoklad ve figure 51, příklad (a).

Figura 51

Figura 51 consists of two systems of chords. System (a) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight chords: a triad (F#, A, C) with fingerings (5, 3, 1) and (1, 2, 5); a dyad (F#, A) with fingerings (5, 4, 1) and (1, 2, 5); a triad (F#, A, C) with fingerings (4, 2, 1) and (1, 3, 5); a dyad (F#, A) with fingerings (5, 4, 2) and (2, 3, 5); a triad (F#, A, C) with fingerings (5, 3, 2) and (1, 3, 5); a dyad (F#, A) with fingerings (5, 2, 1) and (1, 4, 5); a triad (F#, A, C) with fingerings (5, 3, 1) and (1, 2, 5); and a dyad (F#, A) with fingerings (5, 4, 1) and (1, 2, 5). System (b) is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). It contains four chords: a dyad (Bb, D) with fingerings (2, 3, 5) and (1, 4, 5); a triad (Bb, D, F) with fingerings (5, 2, 1) and (1, 3, 4); a dyad (Bb, D) with fingerings (5, 3, 2) and (1, 3, 4); and a triad (Bb, D, F) with fingerings (5, 1, 2) and (2, 1, 5).

Figura 52

Figura 52 consists of a single system of chords in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four chords: a triad (F#, A, C) with fingerings (5, 4, 1) and (1, 2, 5); a dyad (F#, A) with fingerings (5, 4, 2) and (1, 2, 5); a triad (F#, A, C) with fingerings (5, 3, 1) and (1, 2, 3); and a triad (F#, A, C) with fingerings (5, 2, 1) and (1, 3, 4).

Figura 53

Figura 53 consists of a single system of chords in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains five chords: a dyad (Bb, D) with fingerings (5, 4, 1) and (1, 2, 5); a triad (Bb, D, F) with fingerings (5, 4, 1) and (1, 2, 5); a triad (Bb, D, F) with fingerings (5, 3, 1) and (1, 2, 5); a dyad (Bb, D) with fingerings (5, 2, 1) and (1, 3, 5); and a triad (Bb, D, F) with fingerings (5, 2, 1) and (1, 4, 5).

²⁰ Tato věta a příklad (a) ve figure 51 jsou z edice z roku 1787.

§ 78.

Kterými prsty hrát současně čtyři tóny, ukazují příklady ve figure 54. Čtyřhlasý souzvuk v rozsahu kvinty předvádí příklad (a); v rozsahu sexty příklad (b). Podle příkladu v *f* klíči se mohou hrát také durové akordy v § 77. Příkladem pro rozsah septimy je (c) a na rozsah oktávy (d). Oba příklady po (c), označené dvěma hvězdičkami, jsou určeny lidem s mimořádně dlouhými prsty. Příklady (1) (2) (3) (4) se vztahují k akordům uvedeným v § 77, a tímto způsobem se proto budou hrát i všechny tam uvedené trojzvuky, k nimž se přidá čtvrtý hlas, figura 50, příklady (a) a (b).

Figura 54

§ 79.

Případne-li u těchto souzvuků některý z vnějších hlasů na černou klávesu, použije se prstoklad, v němž je možno podle potřeby postrádat palec nebo malík. Jelikož není vždy pohodlné vynechat právě malík, má tento prst proto také větší volnost v používání černých kláves než palec. Proto je třeba řídit se tím, co předcházelo, stejně jako pokračováním, a protože všechny prsty nejsou stejné, pamatovat všeobecně u všech rozpětí co možná na nenucenost a přirozenost a vzít černou klávesu raději malíkem nebo palcem, a dát tedy přednost menšímu nepohodlí před větším, místo abychom si bez těchto prstů přivodili přehnané rozpětí, které se nemusí vždy vydařit. Následuje-li po sobě mnoho vícehlasých akordů, bude dobré si je pokud možno usnadnit střídáním prstů.

§ 80.

Případnou-li oba vnější hlasy takovýchto čtyřhlasých akordů na černé klávesy, nedá se proti oběma nejkratším prstům nic namítat, protože položí-li se oba na vzadu ležící klávesy, posune se tím celá ruka a důvod, proč se palec a malík na nich raději nepoužívá, odpadne.

§ 81.

Protože se z těchto vícehlasých akordů dají dokonale odvodit všechny rozložené pasáže a skoky, plyne z toho, že je třeba je také námi stanoveným prstokladem hrát a současně posuzovat podle již zmíněných okolností. Příklady vytvořené z akordů naznačených ve figure 55 objasní čtenářům moje mínění ještě zřetelněji.

Figura 55

§ 82.

Dobry přednes, stejně jako předcházející tóny, vyžadují při těchto rozkladech občas malou změnu prstů. Zejména v určitých shora dolů rozložených akordech je někdy třetí prst příhodnější než čtvrtý. Zahrají-li se však tytéž tóny současně, je čtvrtý prst přirozenější, figura 55, příklad (1). S ohledem na dobrý přednes není obvykle možno očekávat od některého slabšího prstu stejný stupeň zřetelnosti, jehož se dosáhne zcela snadno silnějším prstem, protože zřetelnosti se docílí především stejným stiskem kláves. Leváci mají proto na našem nástroji nemalou výhodu. V příkladu (2) figury 55 se vezme tercie kvůli předcházejícímu tónu *f* třetím prstem.

§ 83.

Protože jsme ze všeho, co bylo dosud uvedeno, zjistili, že ze všech prstů je jak ve stupňovitých nebo skákajících, tak v jednohlasých či vícehlasých pasážích zvláště důležité správné použití palce, je škoda napáchaná některými v cizině vydanými návody ke hře na klavír, kromě jiných špatných pouček, tím větší právě v tomto bodě. Jeden použití palce pomíjí, druhý zachází se svými žáky tím nelaskavěji a žádá, nejen aby šplhali všemi prsty bez rozdílu a náležitého řádu po všech klávesách, ale mají to dokonce umět dělat i na jediné klávese. První vychovává žáky, jejichž prsty jen klopýtají, selhávají a jsou omezené. Žáci jiného jsou týráni beze smyslu a užitku, jejich ruka se musí každou chvíli smršťovat a roztahovat, zatímco v tóninách s mnoha posuvkami se palec vláčí dokonce bez nejmenší příčiny po černých klávesách. Tímto pokroucením ztrácejí ostatní prsty svoji přirozenou polohu a dají se používat jen násilně. Následkem toho není možnost uvolnit svaly a prsty tuhnou.²¹

²¹ Tento paragraf naznačuje, že nedostatky starého prstokladu způsobovala obecná neznalost. I tak vynikající hudební spisovatel jako Johann Mattheson, který se pyšnil obratností ve hře na klávesové nástroje, uvádí v *Kleine General-Bass-Schule*, Hamburk 1735, str. 72, prstoklady, v nichž pravá ruka používá vzestupně zásadně 3. prst přes 4. a sestupně 3. přes 2. Palec je nevyužit. Viz též Spitta, J. S. Bach I, str. 645 a d. Couperinův prstoklad je probrán v § 88 této kapitoly.

§ 84.

Čím zrádnější je prstoklad jednohlasých a stupňovitých pasáží ve srovnání s vícehlasými postupy a skoky, jak jsme to viděli na stupnicích, tím jednodušší je u ligatur. Protože ligaturované noty je nutno co nejpřísněji vydržet podle předpisu, bývá tedy zřídka možný více než jeden způsob jejich provedení. Proto je třeba u nich povolit větší volnost než obvykle. Beze všeho je možno pokračovat prstem bez vystřídání, použít palec na černé klávese a další pomocné prostředky, o nichž promluvíme dále. Jelikož se u ligatur lze těžko mýlit, postačí několik příkladů ve figure 56.

Figura 56

The image shows three systems of musical notation for 'Figura 56'. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The melody features slurs over groups of notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, and 5 indicated. The second system is a single treble clef staff with a descending melodic line, also featuring slurs and fingerings. The third system consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment, similar to the first system. Fingerings and slurs are used throughout to indicate specific performance techniques.

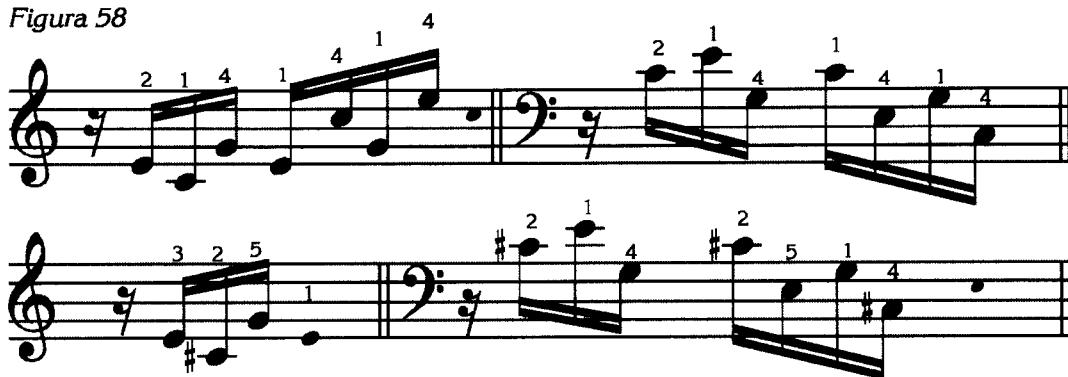
§ 85.

Úvodem k ukázkám několika mimořádných případů je figura 57. V příkladu (a) je překlad druhého, v (b) třetího a v (c) čtvrtého prstu přes palec při skocích. Ve figure 58 vidíme použití palce v rozložených pasážích. Zde si všimněme, že se po prvním prstu použije vždy čtvrtý prst a po druhém prstu pátý.

Figura 57

The image shows three examples of musical notation for 'Figura 57', labeled (a), (b), and (c). Each example shows a melodic line with slurs and fingerings. Example (a) shows a leap from the fifth finger to the first. Example (b) shows a leap from the third finger to the first. Example (c) shows a leap from the fourth finger to the first. The notation includes treble and bass clefs and various accidentals.

Figura 58



§ 86.

Jednou z nejnütnějších volností prstokladu je vypuštění určitých prstů ve stupňovitých pasážích. Jasně to ukazují příklady ve figurě 59, z nichž ten, který je označen hvězdičkou, dokazuje, že toto vypuštění je lepší než skok v příkladu s dvěma hvězdičkami. Zvlášt' často je nutné vypustit prst v basu. Přirozená ohebnost palce způsobuje, že příklad (1), v němž se vynechávají tři prsty, je snazší než příklad (2), kde se vypustí jen dva prsty.

Figura 59

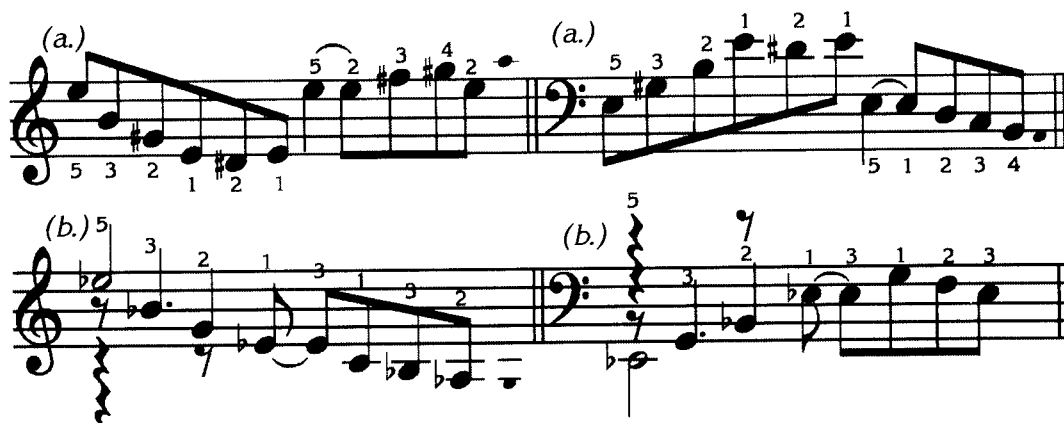


§ 87.

Objeví-li se ve vzorových skladbách nad notou vedle sebe dvě číslice, nezvedne se prst označený první číslicí dříve, dokud tam nepřijde další prst, protože takové noty se smějí uhdit jen jednou, leda by je rozezněla vícekrát nad ně vložená ozdoba. Výměnu prstů vyžaduje často jak postup ve figurě 60, příklad (a), tak provedení některých ozdob. Tu a tam je příčinou výměny zadržení tónu v arpeggiu (b). Pro výměnu se znamenitě hodí ohebnost palce. Protože není tak snadné použít tento pomocný prostředek dovedně, je na místě jen u poněkud delší noty a je-li to nezbytné. Těto opatření dběme u všech mimořádných pomocných prostředků, které jsou a zůstanou těžké jednak přirozeně, jednak pro jejich vzácnost. Povolme je žákům, až když už není vůbec žádná jiná možnost,

nebo proto, abychom se vyhnuli ještě většímu nepohodlí. Couperin,²² ač je jinak důkladný, vyzývá tedy k výměně prstů příliš často a nahodile. Správné použití palce nebylo tehdy bezpochyby ještě zcela známé. Je to vidět na některých případech, k nimž sám připojil prstoklady a kde, zejména u ligatur, používá výměny, místo aby použil palec nebo prst opakoval, což je obojí snadnější než tento pomocný prostředek. Protože naši předkové používali palec jen zřídka, často jím překážel, a měli tedy mnohdy příliš mnoho prstů. Když se potom začal palec používat hojněji, pletl se starý způsob často do nového a hráči neměli dosud odvahu použít palec vždy tam, kam patří. Dnes tu a tam cítíme, že i když je použití prstů v naší dnešní hudbě lepší, máme jich příliš málo.

Figura 60



§ 88.

Proto je u stupňovitých not občas třeba dovolit použít prst dvakrát po sobě. Nejčastěji a nejnáze se to dělá sklouznutím prstu z černé klávesy na nejbližší bílou klávesu. Docílíme tím velmi pohodlně legata (figura 61). Protože toto sklouznutí je velmi snadné, je vhodné ho kromě tohoto případu použít k opakování a výměně prstů na jednom tónu i v nejrychlejších tempu. Všimněme si při tom, že opakování prstu je v určitých případech stejně vhodné k vyjádření staccatovaných jako vázaných not. Příklad prvního případu je krátce po začátku vzorové skladby *fis moll*²³ a příklad druhého je ve figuře 56. V § 88 jsme ostatně slyšeli, že máme-li možnost volby, je zejména u ligatur opakování prstů přirozenější než jejich výměna.

Figura 61



§ 89.

V mírné rychlosti se hrají opakované tóny stejným prstem, v rychlém tempu se prsty naopak střídají.²⁴ Současně se používají jen dva prsty. Nejméně obratný je k tomu malík, protože vzhledem k jeho slabosti je pro něho obtížné ušknutí, které je k tomu potřebné a vznikne tím, že prst musí klávesu opustit tak rychle, jak je to jen možné, takže další prst zahraje jeho tón zřetelně. Tento druh pasáží se zahraje nejnázeji na klavichordu.

²² Francois Couperin, *L'art de toucher le clavecin*, Paříž 1717.

²³ Sonata IV, *Allegro Siciliano e scherzando fis moll*, takty 6 až 7 (Wq 63, 4).

²⁴ Die Wiederholungen. Marburg používá výrazu Schwärmer.

§ 92.

Ve vzorových skladbách jsou dva případy, v nichž se proti stanovenému pravidlu používá malík v jednohlase tam, kde jím rozsah pasáže nekončí. Oba případy jsou ve figure 64. První²⁵ lze ospravedlnit mírným pohybem not. Toto přeložení se smí použít, jen může-li se delší čtvrtý prst malým vytočením ruky přes malík ležící na bílé klávese poměrně snadno dotknout černé klávesy a to se smí udělat jen jednou, ne častěji. Druhý²⁶ případ je signálem k nezbytnému stažení ruky a je usnadněn prodlevou. Jinak je ale tento druh prstokladu špatný. Protože tempo celé skladby je velmi rychlé, mohla by být výměna dvou prstů na tónu *f* dokonce těžší než toto stažení. I v tomto případě se ruka poněkud vytočí vpravo. Abychom se vyhnuli v této skladbě nejistému skoku²⁷ je třeba použít výměnu na kratší notě před ozdobou. Lépe to pochopíme při výkladu této ozdoby.

Figura 64



§ 93.

Mají-li se v trojhlasých a vícehlasých skladbách, kde si každý hlas zachovává vlastní výraznou melodii, provést noty správně, nastanou tu a tam případy, kdy je nutno obě ruce střídat, ačkoli podle zápisu se zdá, že linie patří do jedné ruky.

Figura 65

The image shows two staves of musical notation, labeled (a.) and (b.). Both are in treble clef and 7/8 time. Staff (a.) has fingerings: 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Staff (b.) has fingerings: 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. There are slurs and accents over various notes.

§ 95.

Abych konečně poskytl oběma rukám příležitost procvičit se v unisonu, připojil jsem závěrem ve figure 66 dva příklady ve zrádných tóninách s jednou posuvkou. První příklad se skládá ze stupňovitých not, druhý je směsí skoků a kroků a v obou je využito jak podkládání a překládání, tak použití malíku.

²⁵ Sonata I, Tempo di Minuetto con tenerezza G dur, takty 18 a 19 (Wq 63, 1). Viz též figura 64, první příklad.

²⁶ Sonata II, Presto g moll, takty 22 - 23 (Wq 63, 2). Viz figura 64, druhý příklad.

²⁷ Sonata II, Presto g moll, takty 12, 14, 30 a 32 (Wq 63, 2).

Figura 66

The image displays a musical score for guitar, consisting of ten staves of notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first four staves are in 3/4 time, while the fifth staff changes to 2/4 time. The remaining staves return to 3/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. Slurs and accents are used to group notes and indicate phrasing. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

§ 95.

Na určitých místech, kde by ve vzorových skladbách mohlo dojít snadno k nejistotě, nebo dokonce omylu, které noty se mají hrát tou nebo onou rukou, jsem označil noty pro pravou ruku čárkou nahoru a noty pro levou ruku čárkou dolů. Pokud nemají některé noty ve středních hlasech pro nedostatek místa zvláštní praporky, musí se jejich hodnota a trvání posoudit podle rozdělení jiných, s nimi současně zahranych not středních a basových hlasů. Protože jsem hleděl usnadnit zápis vzorových skladeb pokud možno především začátečníkům a snažil jsem se nedat jim příležitost, aby si kvůli svěřeným notám popletli ruce, nebude se nikdo divit, není-li hodnota každé noty a postup každého hlasu naznačen vždy výslovně tak, jak se to dělává jindy. Znalec melodií každého hlasu a platnost každé noty přesto snadno rozezná. Pro tyto poznámky je několik důvodů ve vzorových skladbách *D dur* a *As dur*.²⁸

§ 96.

Mezi vzorovými skladbami je jedna, v níž je nutno ruce překládat.²⁹ Nechtěl jsem přejít ani tato přirozená kouzla, která se teprve od nedávna začínají používat trochu méně. Všechno, co je k tomu nutné, jsem pro každou ruku naznačil předepsaným klíčem. Dalo by se to také naznačit připojenými slovičky. Často se setkáváme se skladbami, v nichž autor vyžaduje toto překládání bezdůvodně. Nejsme jím pak vázání, ale dáme před tímto kejklířstvím přednost přirozenému použití rukou. Přesto není tento technický prvek zcela zavrženíhodný, pokud pomáhá, aby náš nástroj byl ještě dokonalejší a umožňuje-li nové výrazové možnosti. Takové skladby mají mít jen tu vlastnost, že se bez překládání rukou nedají zahrát buď vůbec, nebo jen velmi nepohodlně, protože by se tím melodie každého hlasu ošklivým odsazováním tu zkomolila, tu zcela roztrhala. Jinak je to ale marná snaha, která může zaslepit jen pošetilce. Znalec totiž dobře ví, že toto překládání samo o sobě není kromě malého nezvyku, který se brzo překoná, nic obtížného, i když ze zkušenosti víme, že tak byly napsány velmi dobré a také těžké kusy.³⁰

§ 97.

Poznámky o prstokladu u ozdob probereme v následující kapitole o ozdobách, protože je k tomu předem nutné objasnění jejich symbolů. Pokud je prstoklad vypsanych ozdob vynechán, musí se určit podle následující očíslované hlavní noty.

§ 98.

Závěrem odkazuji čtenáře na vzorové skladby, v nichž lze najít souvislé příklady všech případů prstokladů.³¹

²⁸ Sonata IV, *Largo maestoso D dur* (Wq 63, 4) a sonata VI, *Adagio affettuoso e sostenuto As dur* (Wq 63, 6).

²⁹ Sonata VI, *Allegro di molto f moll* (Wq 63, 6).

³⁰ Časopis Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der freien Künste, Lipsko 1763, 1. Stück, uvádí v článku Anmerkungen über einige der besten musikalischen Schriften von der Ausführungskunst, insonderheit Hrn. C. Ph. E. Bachs Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen na str. 58 k tomuto paragrafu následující poznámku: „Poznamenejme, že uplynulo čtyřicet nebo padesát let, co vešla taková kouzelnictví v Německu ve známost. Způsobil to prý v Anglii krátkou skladbou klavírista jménem Sandoni a celý zástup malých klavíristů zkoušel dosáhnout výjimečnosti stejným druhem podvodu.“ Pietro Giuseppe Sandoni (cca 1680 - 1750) se dnes připomíná spíše jako manžel slavné zpěvačky Francesky Cuzzoni. Po bohaté a úspěšné kariéře v Evropě se objevil roku 1726 v Londýně, kde jej však asi o šest roků předešel Domenico Scarlatti. C. Ph. E. Bach měl pro techniku překládání dva vynikající vzory svého otce: *Gigue z Partity B dur* (BWV 825) a *Fantazii c moll* (BWV 906). Tuto techniku využívá i jeho první tištěná skladba *Menuet pour le clavecin*, Lipsko 1731 (Wq 111).

³¹ Viz Úvod k prvnímu dílu, pozn. 20, str. 15.



Kapitola druhá

OZDOBY

Oddíl 1.

O ozdobách vůbec

§ 1.

O potřebnosti ozdob asi nikdo nepochybuje. Vysvítá to z toho, že se všude hojně vyskytují. Vzhledem ke své užitečnosti jsou ostatně nepostradatelné. Spojují noty, pokud je to třeba oživují je, zdůrazňují a dodávají jim závažnost, půvab, a vzbuzují tedy mimořádnou pozornost, dokreslují nálady, ať smutné, nebo veselé, či jiné, a tak přispívají vždy svým způsobem k celkovému účinku. Ozdoby jsou velkou příležitostí k jemné hře a materiálem opravdového přednesu. Průměrné skladbě mohou ozdoby pomoci a naopak ta nejlepší melodie může bez nich připadat prázdná a jednotvárná a ta nejjasnější nálada se tím musí jevit nezřetelná.

§ 2.

Jak velký užitek mohou však ozdoby poskytnout, tak velká je také škoda, zvolili se dílem špatné ozdoby, dílem neobratně správné na nesprávném místě a používají-li se příliš často.

§ 3.

Proto jednali prozíravěji ti, kdo ozdoby patřící k jejich skladbám zřetelně vyznačili, místo aby tyto věci přenechali libovůli neobratných interpretů.

§ 4.

Po právu musíme vyslovit pochvalu Francouzům, že jsou při označování ozdob ve svých skladbách mimořádně pečliví. Největší němečtí mistři našeho nástroje to dělávali stejně, i když ne v takovém rozsahu, a kdo ví, zda touto střídmostí, pokud se týká počtu ozdob, nezpůsobili, že Francouzi dnes již nezatěžují téměř každou notu ornamentem jako dříve a nezastírají tak potřebnou zřetelnost a ušlechtilý nápad melodie.

§ 5.

Z toho vyplývá, že je třeba se naučit rozlišovat dobré ozdoby od špatných, dobré správně přednášet a uvádět je na místě jim určeném a v náležitém množství.

§ 6.

Ozdoby lze rozdělit do dvou skupin. První skupinu tvoří ozdoby označované buď určitými přijatými symboly, nebo malými notičkami. Ke druhé skupině patří ty ostatní, které symbol nemají a skládají se z četných krátkých not.¹

¹ Ozdoby první skupiny pocházejí od francouzských clavecinistů a nazývaly se také podstatné ozdoby (*wesentliche Manieren*). Měly omezený rozsah a relativně ustálenou formu jako přírazy, obaly, mordenty, trylky apod. Charakterizuje je konvenční značka nebo symbol, který je často rozdílný jak v jednotlivých zemích, tak u jednotlivých autorů. Druhá skupina ozdob, nazývaná libovolné variace (*willkürliche Veränderungen*), pochází z Itálie a je založena na improvizčním dotvoření dané melodicko-harmonické kostry melodie. Důležitými prameny pro studium obou druhů ozdob jsou zejména Quantz J. J.: Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu. Praha, Supraphon 1990; Marpurg F. W.: Anleitung zum Klavierspielen. Berlin 1755, 1765; Mozart L.: Gründliche Violinschule. Augsburg 1757. Česky vydalo Mozartovo dílo nakl. Temperament 430, Praha 2000. Z nových edicí zabývajících se ornamentikou je třeba jmenovat: Beyschlag A.: Die

§ 7.

Protože poslední druh ozdobných not je mimořádně závislý na stylu v hudbě, který přilís podléhá změnám a jelikož je v klavírních kusech nacházíme většinou vypsané² a protože je můžeme při dostatečném množství ostatních ozdob v nejhorším případě postrádat,³ uvedu o nich jen něco málo až v souvislosti s provedením fermat. Budu se tedy zabývat především ozdobami z první skupiny, protože patřily většinou již odedávna k podstatě hry na klávesové nástroje a nepochybně zůstanou stále v oblibě. K těmto známým ozdobám připojím ještě nějaké nové, vysvětlím je, a pokud to půjde, určím, kam patří. Bude-li to nutné, stanovím při tom současně jejich nejlepší prstoklad a naznačím správný přednes. Vše, co nejde s plnou jistotou říci, vysvětlím příklady. Řeknu potřebné o některých nesprávných nebo alespoň nejasných značkách, tak jako o špatných ozdobách, jež je třeba zahrnout, abychom se je naučili rozeznávat od těch správných. Nakonec odkáži čtenáře na vzorové skladby a doufám, že tím vším odstraním ve hře na klávesové nástroje tu a tam falešně zakořeněný předsudek o nutnosti hromadění pestrých not.

§ 8.

Kdo je obratný, může použít kromě našich manýr rozsáhlejší ozdoby. Je při tom pouze třeba dbát, aby k tomu docházelo zřídka, na správném místě a aby se neporušil afekt skladby.⁴ Je jistě pochopitelné, že například představa nevinnosti nebo smutku snáší méně ozdob než jiné city. Kdo tomu věnuje náležitou pozornost, toho bude možno pokládat za dokonalého hudebníka, protože s uměním hrát na svém nástroji zpěvně spojuje to ohnivé a překvapivé co je předností nástrojů před zpěvním hlasem, a tak dokáže neustálou změnou skvěle povzbudit a pobavit pozornost svých posluchačů. U těchto ozdob zachovejme bez rozmyšlení rozdíl mezi zpěvním hlasem a nástrojem. Ten, kdo s nimi bude zacházet s potřebnou obezřetností, nechť je bez starostí, zda to, co hraje, lze také zazpívat, či nikoli.

Ornamentik der Musik. Lipsko, Breitkopf & Härtel 1907, 1953; Dannreuther E.: Musical Ornamentation. Londýn, Novello 1893-95, 1963; Dolmetsch A.: The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries. Londýn, Novello 1915, 1944 (česky: Interpretace hudby 17. a 18. století. Praha, SNKLHU 1958); Schmitz H. P.: Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert. Kassel, Bärenreiter 1955; Donington R.: The Interpretation of Early Music. Londýn, Faber 1963; týž, Ornaments, Groves Dictionary of Music and Musicians. Londýn 1980; Ferguson H.: Style and Interpretation. Oxford University Press 1936, 1971; týž, Interpretation of keyboard Music. Londýn, Oxford University Press 1975; Neumann Frederic: Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with special Emphasis on J. S. Bach. Princeton University Press, 1978; F. Klinda. Organová interpretácia, Bratislava, Opus 1983 ad.

² Dříve bylo obvyklé, že interpret přidával ozdoby a jejich provedení libovolně. Tato praxe se kolem roku 1750 začala měnit v moderní metodu, kdy skladatel stanoví všechny nejmenší podrobnosti a interpret jich musí dbát. Na neomezenou povahu staré praxe zřejmě reaguje předmluva ke dvěma triovým sonátám (Wq 161 a, b), kde Bach, patrně z obavy před zkreslením, píše: „První trio bude nejlepší hrát tak, jak je napsáno, bez přidávání jakýchkoli volných ozdob.“ Za vypisování všech detailů kritizoval J. S. Bacha již J. A. Scheibe. Názor C. P. E. Bacha je v tomto ohledu patrně ovlivněn názorem jeho otce. Úvodní věta § 8 vyvolává nepřímý dojem obrany stanoviska obou Bachů.

³ V tom případě totiž není reálná potřeba vkládat volné ozdoby.

⁴ Předpokladem afektové teorie je skutečnost, že hudba je schopna vyjádřit více než pouhé zvuky a že může dostatečně budit různé vášně, afekty. Nestačilo tedy zahrát skladbu pouze technicky správně. Při předvádění určitého afektu se požadovalo, aby hráč „vzbuzoval a tišil vášně“. Všichni spisovatelé berlínské školy byli afektovou teorií silně zaujati. Chr. G. Krause, Von der musikalischen Poesie, Berlín 1753, popisuje 33 afektů; F. W. Marburg, Kritische Briefe über die Tonkunst, Berlín 1761, sv. 2, uvádí 27 hlavních afektů atd. O podstatě afektů píše Marburg, Der Critische Musicus an der Spree, str. 215 a d. následovně: „Rychlost, s níž se vášně mění, je všeobecně známa, neboť nejsou ničím jiným než pohybem a neklidem. Základem všeho hudebního výrazu je buď afekt, nebo alespoň cit. Filozof, který něco vysvětluje nebo předvádí, usiluje o porozumění a snaží se vnést do toho jasnost a řád. Řečník, básník, hudebník usiluje spíše o vzrušení než o obveselení. U filozofa jde o vznětlivou látku, která pouze žhne nebo vydává jen mírné střízlivé teplo. Zde jde však o jemně překapanou podstatu této materie, té nejušlechtlejší, vydávající tisíce nejkrásnějších plamenů, vždy však neobyčejně rychlých a mnohdy velmi prudkých. Hudebník proto musí hrát střídavě stovky různých rolí a, jak to skladatelé vyžadují, předstírat tisíce charakterů. K jak zcela neobvyklé činnostem nás však mohou vášně zavést? A kdo je tak šťasten, že pocituje v čemkoli totéž zánícení, které činí z básníků, řečníků a umělců velikány, ten bude vidět, jak překotně a rozmanitě reaguje naše duše, jestliže je přenechána pouze citům. Chce-li tedy hudebník každou předloženou skladbu provést správně, musí být svrchovaně citlivý a šťastně předvídat.“

§ 9.

Nicméně je třeba se mít na pozoru, abychom příliš neplýtvali ani naším druhem ozdob.⁵ Pokládejme je za okrasu, které mohou přeplnit tu nejlepší stavbu, a za koření, které může pokazit to nejlepší jídlo. Mnohé noty, které nemají žádnou závažnost, jich musí zůstat ušetřeny. Rovněž je nesnášejí četné noty, samy o sobě dostatečně brilantní, protože úkolem ozdob je pouze vyzvednout závažnost a prostotu takových not a odlišit je od ostatních. Jinak bych se dopustil stejné chyby jako řečník, který by chtěl dát každému slovu důrazný přízvuk. Vše by bylo jednotvárné, a tedy nezřetelné.

§ 10.

Dále uvidíme, že mnohé pasáže dovolují použít více druhů ozdob. Využijme tam výhodu změny a uvedme hned lichotnou, hned brilantní ozdobu nebo přednesme noty, pokud to dovolují, pro změnu zcela prostě, bez ozdob, avšak podle pravidel dobrého přednesu a skutečného afektu, o němž si promluvíme v následující kapitole.

§ 11.

Určit zcela přesně, kam která ozdoba patří, je těžké, neboť každý skladatel, pokud se neprohřeší proti dobrému stylu, může připojit ke svým nápadům kteroukoli ozdobu. Spokojíme se poučit čtenáře alespoň několika pevně stanovenými větami a příklady, a především nevhodností některé přidané ozdoby o tom, že můžeme být bez starosti u skladeb, kde jsou všechny ozdoby vyznačeny, a naopak, že skladby v nichž je naznačeno málo nebo nic, by měly být označeny obvyklým způsobem.

§ 12.

Jelikož si nejsem vědom, že bych měl v této obtížné věci nějakého předchůdce, který by mi připravil cestu, nebude mi moci nikdo zazlívát, domnívám-li se, že vzdor určitým pevně stanoveným případům mohou přece jen nastat určité výjimky.⁶

§ 13.

Ponevadž u této látky, abychom ji používali rozumně, je třeba dbát četných maličkostí, je tedy nutné cvičit si co nejvíce pečlivým poslechem dobré hudby sluch, a abychom mnohé o to lépe pochopili, je třeba si osvojit především znalost generálbasu. Ví se, že ten, kdo harmonii důkladně neovládá, při uvádění ozdob vždy tápe a přirozený průběh nemůže připsat nikdy znalostem, ale prostému štěstí. Kde to bude nutné, připojím ostatně k příkladům vždy bas.

§ 14.

Chtějí-li zpěváci a instrumentalisté podat své skladby správně, nemohou se obejít bez mnoha malých ozdob stejně jako klavíristé, kteří si však počínají svědomitěji, protože ozdoby označují určitými symboly, a tím zřetelně naznačují, jak je skladby třeba hrát.

§ 15.

Tím, že se tato chvályhodná opatrnost nedodrží a hledí se naopak několika málo znaky naznačit vše, je pro ty druhé nauka o ozdobách nejen mnohem krušnější než pro hráče klávesových nástrojů a ví se také, že tak vznikly četné nejasné, ba chybné značky, které způsobují ještě dnes, že mnohé skladby nejsou náležitě provedeny. Například mordent je v hudbě jednou z podstatných a hojně používaných značek, a přesto zná jeho symbol kromě klavíristů jen málokdo. Ví, že se tím určité místo ve skladbě často pokazí. Nemá-li taková pasáž vyznít nechutně, měla by se zvýraznit dlouhým mordentem, jehož použití by bez naznačení nikdo nepředpokládal. Protože nemáme jiný symbol, způsobila potřeba připojit tam tuto, jen klávesovým nástrojům známou značku, že se zaměňovala s trylkem. Z velké rozdílnosti obou těchto ozdob později seznáme, jak nepřijemný účinek způsobí jejich záměna.

⁵ F. W. Marburg, *Der Critische Musicus an der Spree*, str. 312 napsal: „Zvláštní odlišnost berlínské hudby spočívá ve velmi šetrném užívání manýr a ozdob; avšak ty, které jsou použity, jsou ty nejvybranější a jsou předneseny s největší uhlazeností a jasností. Hru Graunů, Quantze, Bendy, Bacha atd. nikdy necharakterizuje množství ozdob. Působivost, rétoričnost a oduševnělost vycházejí ze zcela jiných zdrojů, které nevytvářejí tolik vzruchu, avšak dotýkají se srdce mnohem příměji.“

⁶ Viz např. kap. II., oddíl 2., § 16, na str. 69.

§ 16.

Jelikož Francouzi jsou v psaní značek pečliví, vyplývá z toho, že stejně jako se vůbec bohužel stále vzdalujeme jejich skladbám a jejich dobrému způsobu hry, upustilo se tím současně od přesného naznačování ozdob, takže tyto jinak tak známé značky začínají být neznámou věcí také v klavírních skladbách.

§ 17.

Pokud se týká posuvek, řídí se noty, z nichž se ozdoby skládají, předznamenáním za klíčem. Přesto uvidíme dále, že výjimky někdy způsobují jak předcházející, tak následující noty, a zejména vybočení melodie do jiné tóniny, které cvičené ucho brzo rozezná.

§ 18.

Aby se však také dalo předejít z toho vznikajícím obtížím, pokládal jsem za nutné přidržet se způsobu zápisu naznačujícího u všech ozdob současně posuvky. Kde je to třeba, nalezneme je ve vzorových skladbách tu jednotlivě, tu opakovaně.

§ 19.

Všechny ozdoby vyžadují úměrný vztah k délce hlavní noty, tempu a afektu skladby. Zejména tam, kde se mají použít různé druhy ozdob a kde nejsme příliš vázání afektem, si všimněme, že čím více not ozdoba má, tím delší musí být nota, u níž se má uvést, ať už je tato délka způsobena hodnotou noty nebo tempem skladby. Brilance, kterou má ozdoba vyvolat, se tedy nesmí otupit tím, že se nevyplní celá hodnota noty. Příliš rychlé provedení nesmí být naopak příčinou nezřetelnosti určitých ozdob. Ta nastává zejména, uvedou-li se ozdoby s mnoha notami nebo mnoho ozdob na rychlých notách.

Figura 67⁷



§ 20.

Přesto dále uvidíme, že se někdy dá úmyslně ozdoba i nad dlouhou notu, ačkoli její hodnotu zcela nevyplní. Poslední notu takové ozdoby pak ovšem nesmíme pustit dříve, dokud se nezahraje další nota, protože základní smysl všech ozdob musí být zaměřen především k tomu, aby noty na sebe navazovaly.

§ 21.

Vidíme tedy, že ozdoby se používají spíše v pomalém a mírném tempu než v rychlém a spíše na dlouhých než na krátkých notách. Povšimněme si⁸ zejména, že ozdoby se hodí nejlépe tam, kde se melodie rozvíjí nebo kde se ukazuje alespoň částečný, ne-li plný význam nebo smysl. Proto je nacházíme většinou u polovičních a celých závěrů, u Césarů a fermat.

§ 22.

Při výkladu ozdob uvedu vždy, co je třeba poznamenat jak o platnosti symbolů, tak malých notiček. Poslední jsou mimoto ve vzorových skladbách naznačeny skutečnými hodnotami.

§ 23.

Všechny ozdoby naznačené malými notami patří k následující notě, takže nelze nikdy cokoli ubrat hodnotě noty předcházející, protože pouze následující nota ztrácí tolik, co platí malá nota. Tato poznámka je tím důležitější, čím více se proti tomu chybuje a čím méně jsem mohl zabránit, aby ve vzorových skladbách při nakupení značek prstokladů, ozdob a přednesu nedošlo k tomu, že některé malé noty musely být odtrženy od jejich hlavní noty.

⁷ Figura 67 je z edice z roku 1787.

⁸ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

§ 24.

Podle tohoto pravidla se tedy zahrají tyto krátké notičky místo následující hlavní noty současně s basem nebo s jinými hlasy. Pomocí nich přivážeme následující notu. Chybuje se proti tomu dokonce velmi často, vpadne-li se příkře do hlavní noty, potom co byly malými notami zevšeobecněné manýry uvedeny a použity zcela neobratně. Jakkoli⁹ by se mohlo zdát zbytečné znovu připomínat, že ostatní hlasy s basem se mají udeřit současně s první notou ozdoby, stejně často se v tom chybuje.

Figura 68¹⁰



§ 25.

Jelikož se v našem dnešním stylu, k němuž znamenitě přispělo dobré italské bel canto, pouze s francouzskými ozdobami nevystačí, musel jsem zahrnout ozdoby více národů. K nim jsem připojil některé nové a věřím, že jak na klávesovém, tak na jiných nástrojích bude nejlepší to provedení, které dokáže obratně spojit čistotu a brilanci francouzského stylu s lichotností italského způsobu zpěvu. Pokud zůstávají bez předsudků, jsou k tomu zvláště naladěni Němci.

§ 26.

Nicméně může dojít k tomu, že někteří lidé nebudou s mou volbou ozdob zcela spokojeni, protože třeba přísahali jen na jeden styl. Myslím ale, že posuzovat něco v hudbě vlastně nemůže nikdo, kdo všechny styly nevyslechl a neumí z každého vybrat to nejlepší. Podle výroku jistého velkého muže¹¹ také věřím, že jeden styl může být sice lepší než jiný, ale že přesto je v každém něco zvláště dobrého a žádný není zatím tak dokonalý, aby už nesnášel dodatky. Těmito dodatky a zjemňováním jsme dospěli tam, kde jsme nyní, a půjdeme také ještě stále dále. Nebylo by to však možné, pokud bychom zpracovávali a velebili jen jeden styl. Naopak je třeba využít všechno dobré, ať to najdeme kde chceme.

§ 27.

Protože tedy ozdoby, kromě způsobu jejich použití, významně přispívají ke zjemnění vkusu, nesmíme být ani příliš nestálí a přijímat nekriticky okamžitě každou novou ozdobu, ať ji přinese kdo chce, ani nesmíme být příliš zaujati sami sebou a svým stylem, že bychom z předpojatosti nechtěli přijmout nic cizího. Než si něco cizího přivlastníme, musí samozřejmě vždy předcházet přísná zkouška a je možné, že dobrý styl se časem může stát zavedením nepřírozených novot stejně vzácný jako dovednost. Abychom nevyšli z módy, je však zatím třeba využít určitých nových ozdob, a i když nebudeme mezi prvními, nebudme ani posledními. Nevšímejme si toho, nechtějí-li nám být tyto ozdoby zpočátku vždy po chuti. Jakkoli je nové někdy zajímavé, bývá nám mnohdy protivné. Poslední okolnost bývá často důkazem kvality určité věci, jež se potom udrží déle než jiná, která se zpočátku líbila příliš, takže se potom zpravidla nadužívá tak, až se zprotiví.

§ 28.

I když je většina příkladů ozdob zapsána v pravé ruce, naprosto neupírám tyto krásy levé. Spíše radím cvičit všechny ozdoby každou rukou zvláště, protože se tím získá pohotovost a lehkost vynést jiné noty. Dále uvidíme, že určité ozdoby se vyskytují častěji i v basu. Jinak jsme ovšem povinni napodobit do nejmenších podrobností všechny imitace. Aby to levá ruka uměla obratně, je třeba ji v tom cvičit, protože jinak by bylo lepší ozdoby vypustit neboť hráli se špatně, ztratí půvab.

⁹ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

¹⁰ Figura 68 je z edice z roku 1787.

¹¹ Jedná se o výrok J. S. Bacha. F. W. Marburg, *Der Critische Musicus an der Spree*, str. 218 píše: „Ve všech typech hudby, v hudbě všech zemí, jsou jak špatné, tak dobré věci. To je výrok starého Bacha z Lipska, který musí v hudbě jistě platit.“

§ 29.

Dále zjistíme, že vysvětlení ozdob přidávaných k druhému dílu mých sonát je špatné.¹² Vydavatel se je opovážil připojit s mým jménem a příjmením, byť i proti mé vůli a bez mého vědomí. Nejsem tím vinen stejně jako vydáním pozoruhodného titulu *VI Sonates nouveaux per Cembalo, 1751*, uvedeným s mým jménem a příjmením v *Loterschen Catalogus aller musikalischer Bücher*¹³ z tohoto roku na straně osm. Tyto sonáty jsem dosud nedostal k nahlédnutí, věřím však pevně, že mi buď vůbec nepatří, nebo že jsou to asi staré a špatně opsané kusy, jak to obvykle bývá, získá-li někdo tajně něco úskokem a potom to vydá.

Oddíl 2.

O přírazech

§ 1.

Přírazy¹⁴ jsou jednou z nejpotřebnějších ozdob. Zlepšují jak melodii, tak harmonii. V prvním případě vzbuzují půvabnost, neboť dobře spojují jednotlivé noty, krátí ty, které by se mohly svou délkou zdát nudné, a současně upoutávají sluch a občas opakují předcházející tón. Ze zkušenosti víme, že rozumné opakování činí hudbu příjemnou. V druhém případě pozměňují harmonii, která by byla bez přírazů příliš prostá. Z těchto přírazů můžeme odvodit všechny průtahy a disonance; čím by vůbec byla harmonie bez obou těchto věcí?

§ 2.

Přírazy se píší dílem stejně velké jako ostatní noty a začleňují se do taktu, dílem se zvlášť naznačují malými notičkami, takže velké noty si na pohled uchovávají svoji hodnotu, ačkoli z ní při provedení část ztrácejí.

§ 3.

To málo, co je snad třeba poznamenat o prvním druhu přírazů, uvedeme na konci a zde se budeme zabývat pouze těmi druhými. Oba druhy směřují k hlavní notě jak shora, tak zdola.

§ 4.

Tyto malé notičky mají buď různou délku, nebo se hrají vždy krátce.

§ 5.

Vlivem jejich proměnlivosti se začaly tyto přírazy notovat teprve před nedávnem ve skutečné hodnotě¹⁵ (figura 69), zatímco dříve se psávaly všechny jako osminy. Tehdy ještě nebyly zavedeny přírazy tak různých hodnot. Při našem dnešním stylu se bez jejich přesného naznačení obejdeme tím méně, čím méně dostačují všechna pravidla s jejich platností, protože u různých not se mohou vyskytnout různé druhy přírazů.

§ 6.

Z příkladů figury 69 je zároveň vidět, že přírazy předcházející notu někdy opakují (*a*), někdy neopakují (*b*) a že následující nota může stoupat nebo klesat či odskočit.

¹² Jde o tzv. *Württembergische Sonaten* (Wq 49) vydané 1744 J. Hufnerem v Norimberku.

¹³ Staré hudební vydavatelství založené kolem roku 1726 Johannem Jacobem Lotterem v Augšpurku. Zmíněnými skladbami je asi šest sonátin (Wq 64) komponovaných 1734 v Lipsku a revidovaných 1744 v Berlíně. Jak Bach naznačuje, mohly mu být tyto skladby také připsány omylem. Obětí této praxe se stávali známí skladatelé jeho doby běžně.

¹⁴ *der Vorschlag*. Němečtí autoři používají tento výraz k označení nejrůznějších not předstunutých před hlavní notu. K tomuto bodu viz též Quantz, *Pokus*, kap. VIII, pozn. 1.

¹⁵ Tato praxe byla do značné míry přijata v druhé polovině 18. století. Možnost psát ornament velkými notami (např. Haydn) je uvedena v § 2. Pravidla o délce malých notiček jsou probrána dále. V § 11 se Bach odvolává na hráčskou praxi ne vždy použitelnou v hudbě J. S. Bacha. Viz též H. Schenker, *Ein Beitrag zur Ornamentik*, Vídeň, Universal Edition 1908, str. 26 a 27, § 2, kde je obsáhlejší vysvětlení.

Figura 69

§ 7.

Pokud se týká přednesu, poučuje tato figura, že všechny přírazy se hrají silněji než následující nota i s jejími ornamenty a jsou k ní přivázány,¹⁶ ať tam oblouček je, či nikoli. Obě tyto vlastnosti souhlasí se záměrem přírazu, jehož smyslem je tóny spojovat. Aby přírazy tóny spojovaly, je tedy třeba vydržet je tak dlouho, dokud je následující nota nevystřídá. Následuje-li po přírazu neozdobená tichá nota, říká se tomu odtah.¹⁷

§ 8.

Poněvadž značky přírazů jsou (kromě značek trylků) téměř jediné obecně známé, jsou také jednou z mála notovaných ozdob. Ale protože se na to nelze vždy spolehnout, je třeba se pokusit nakolik to bude možné, stanovit místo, kde mají tyto proměnlivé přírazy¹⁸ být.

§ 9.

Kromě toho, co jsme viděli v § 6, vyskytují se proměnlivé přírazy v sudém taktu běžně na těžké době, figura 70, příklad (a), nebo na lehké době (b): v lichých taktech jsou však pouze na těžké době, vždy před trochu delší notou, figura 71. Dále bývají tyto přírazy před závěrečným trylkem, figura 72, příklad (a), před polovičním závěrem (b), před césurou (c), před fermatou (d) a před závěrečnou notou po trylku (e) nebo bez předcházejícího trylku (f). Na příkladu (e) je vidět, že po trylku je lepší příraz zdola než shora; příklad (g) by proto nezněl dobře. Proměnlivé přírazy snášejí i pomalé tečkované noty (h). Kdyby se tyto přírazy zapsaly kratšími notami, muselo by být ovšem tempo mírnější.

Figura 70

¹⁶ an diese gezogen.

¹⁷ der Abzug.

¹⁸ veränderlichen Vorschläge.

Figura 71

Musical notation for Figura 71, consisting of a single staff in 3/4 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3.

Figura 72

Musical notation for Figura 72, consisting of eight parts (a) through (h) across two staves. Part (a) includes a trill (tr) on the second staff. Part (b) features a 7-measure rest on the first staff. Part (c) features a 7-measure rest on the second staff. Part (d) includes a 3-measure rest on the first staff. Part (e) includes a trill (tr) on the first staff. Part (f) includes a 4-measure rest on the first staff. Part (g) includes a trill (tr) on the first staff. Part (h) includes a 7-measure rest on the first staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and rests.

§ 10.

Tyto proměnlivé přírazy zdola se obvykle vyskytují jen jako opakování předcházející noty. S přírazy shora se setkáme i jinak.

§ 11.

Podle zavedeného pravidla shledáváme, že hodnoty těchto přírazů zabírají polovinu následující noty, je-li dvoudílná, figura 73, příklad (a), a dvě třetiny, pokud je třídílná (b).¹⁹ Dále stojí za prostudování příklady ve figure 74. Přírazy,²⁰ které se od tohoto pravidla délkou odchyľují, by se měly psát normálními notami. Příčinou chyb, které melodii zkreslí a často snadno vytvoří nečistou harmonii, může být nepozornost v provedení a někdy také domněnka, že opisovač nenapsal praporky přesně, protože předtím byly přírazy předepsány bez rozdílu jako osminy.

Figura 73

(a.)

Figura 74

(b.)

§ 12.

Příklady ve figure 75 se vyskytují rovněž často. Jejich zápis není nejsprávnější, protože tam, kde jsou pomlčky, se nemlčí. Místo nich by se měly psát tečkované nebo delší noty.

Figura 75

¹⁹ V kap. VI., oddíl 4., § 4 Bach dodává: „Nejkratší mezi nimi nesmí být rychlejší než osmina v allegrettu.“

²⁰ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

§ 13.

Je zcela přirozené, že krátké neměnné přírazy²¹ bývají nejčastěji před krátkými notami, figura 76, příklad (a). Mívají jeden, dva, tři nebo ještě více praporků a hrají se tak krátce, aby se sotva postřehlo, že následující nota něco ze své hodnoty ztrácí.²² Přesto bývají i před dlouhými notami, a to opakuje-li se tón (b), stejně jako neopakuje-li se (c). Dále nacházíme tyto přírazy před césurou u krátké noty (d), u synkop (e), u ligatur (f) a v legatových pasážích (g). Charakter hlavních not se tím nemění. Příklad (h) s přírazem zdola zní lépe, hraje-li se ozdoba jako osmina. Jinak je třeba, aby všechny krátké přírazy zůstaly krátké, i když se příklady hrají pomalu.

Figura 76

(a.)

(b.)

(c.)

(d.)

(e.)

(f.)

(g.)

(h.)

²¹ unveränderlichen Vorschläge.

²² Bach ani klasická vídeňská škola notaci krátkého přírazu malou škrtnutou osminou nepoužívali. Objevuje se až v edicích jejich děl na počátku 19. století, zejména ve skladbách Mozartových vydaných u Andrého. I když stará notace může být zdrojem nejasností, protože proměnlivé a krátké přírazy v ní jsou notovány stejně, má pozdější notace, tam, kde editoři dlouhé a krátké ornamenty nerozlišili, tu vlastnost, že odvádí interpretovu pozornost od jemných změn délek krátkých přírazů popsanych v následujícím paragrafu 14.

§ 14.

Vyplňují-li přírazy terciové skoky, jsou rovněž krátké. V adagiu je však výraz něžnější, hrají-li se přírazy ve figurě 77, příklad (a), spíše jako první osmina trioly, a ne jako šestnáctina. Srozumitelné rozdělení je v (b). Pokračování melodie se musí často z nějakého důvodu náhle přerušit. Je-li takový tón přírazem, musí se zahrát zcela krátce (c). Tento příraz,²³ který je připsán pouze kvůli doplnění pravidla, musí být zcela krátký proto, aby hlavní nota c, která tuto volnost způsobila, a má tedy vždy zvláštní závažnost, ztratila ze své hodnoty málo, nebo nic. Krátce se hrají přírazy i před triolami, aby se neporušil jejich rytmický charakter (d) a aby se tento výraz nezaměnil s oním v (e). Tvoří-li příraz s basem čistou oktávu, nemůže být rovněž dlouhý, neboť harmonie by zněla příliš prázdně (f). U zmenšené oktávy bývá naopak příraz často dlouhý (g). Když²⁴ se udělá v závěrečné kadenci místo trylku příraz, je rovněž krátký (h).

§ 15.

Stoupá-li tón o sekundu a vrací se zpět buď hlavní notou, figura 78, nebo novým přírazem (a), vznikne krátký příraz snadno také před prostřední notou. Ve figurě 79 je řada příkladů různě dlouhých not v sudém i lichém taktu. Z příkladu (a) se dovídáme, že se zde dá použít i dlouhý příraz. Protože odsazované noty je třeba přednášet všeobecně prostěji než noty vázané a protože přírazy se vesměs vztahují k následující notě, rozumí se samo sebou, že se zde rovněž předpokládají vázané noty. Ostatně tak jako u všech ozdob je i zde nutné přiměřené tempo, protože přílišná rychlost nesnáší žádné ozdoby. V příkladu označeném hvězdičkou vidíme, že následuje-li po krátké notě nepoměrně delší nota, nepůsobí před ní příraz dobře. Později uvidíme, že tam lze použít jinou ozdobu, která notu vyplní lépe.²⁵

Figura 77²⁶

The image displays eight musical examples, labeled (a) through (h), illustrating different ways to place an accent on an eighth note. Each example is written on a single staff in treble clef. (a) shows an eighth note with an accent mark, followed by a quarter rest and another eighth note. (b) shows a triplet of eighth notes with an accent on the first. (c) shows a quarter note with an accent, followed by a quarter rest and another quarter note. (d) shows a triplet of eighth notes with an accent on the first. (e) shows a quarter note with an accent, followed by a quarter rest and another quarter note. (f) shows a quarter note with an accent, followed by a quarter rest and another quarter note. (g) shows a quarter note with an accent, followed by a quarter rest and another quarter note. (h) shows a quarter note with an accent, followed by a quarter rest and another quarter note.

²³ Tato věta vyšla v edici z roku 1787 jako poznámka.

²⁴ Tato věta je v edici z roku 1787 doplňkem.

²⁵ Viz figura 153, příklad (c).

²⁶ Příklad (h) je z edice z roku 1787.

Figura 78

Figura 79

(a.)

d.

tr

f

§ 16.

Kromě dosud uvedených pokynů o platnosti přírazů existují případy, kde se třeba s ohledem na afekt vydrží příraz déle než obvykle, a dostane tedy více než polovinu následující noty, figura 80, příklad (a). Hodnotu přírazů určuje někdy i doprovodná harmonie. Kdyby měly přírazy v (b) zabírat celou čtvrtku, zněly by kvinty zahrané s poslední basovou notou ohavně, a pokud by se příraz vydržel déle, než je naznačeno, vznikly by v (c) zjevné kvinty. Příraz se nesmí prodloužit ani v příkladu označeném ve figure 69 hvězdičkou, neboť septima by zazněla příliš tvrdě.

Figura 80

Figura 80 consists of three musical examples labeled (a), (b), and (c). Example (a) shows a treble clef staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first note has a trill (tr) above it. Example (b) shows a treble clef staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first note has a trill (tr) above it. Example (c) shows a treble clef staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first note has a trill (tr) above it.

§ 17.

Při užívání přírazů, stejně jako všech ozdob, nesmí dojít k porušení čistoty věty,²⁷ a proto není dobré napodobovat příklady z figure 81. Všechny přírazy je tedy nejlepší notovat v jejich skutečné hodnotě.

Figura 81

Figura 81 shows a musical example with a treble clef staff. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first note has a trill (tr) above it. The second note has a mordent above it. The third note has a mordent above it. The fourth note has a mordent above it. The fifth note has a mordent above it. The sixth note has a mordent above it. The seventh note has a mordent above it.

§ 18.

Všechny tyto přírazy i s jejich odtahy, zejména vyskytují-li se často, působí zvlášť dobře v affettuosních pasážích tím, že odtah téměř dohasíná v pianissimu²⁸ (figura 82). V ostatních případech by však melodii příliš utlumily, pokud by buď nepředcházely živým ozdobám, které dostane další nota, nebo by dokonce nebyly samy doplněny jinými ozdobami.

Figura 82

Figura 82 shows a musical example with a treble clef staff. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first note has a trill (tr) above it. The second note has a mordent above it. The third note has a mordent above it. The fourth note has a mordent above it. The fifth note has a mordent above it. The sixth note has a mordent above it. The seventh note has a mordent above it. The dynamic marking *pp* is written below the staff.

²⁷ Reinigkeit des Satzes. Výraz se vztahuje vždy k správnému vedení hlasů. Zjevné kvinty a oktávy jsou ve figure 81 tedy záměrné.

²⁸ Viz např. J. S. Bach, Preludium f moll (BWV 880) v 2. dílu Temperovaného klavíru a Toccata z Partity e moll (BWV 830).

§ 19.

Měl-li příraz ozdoby, je nejlepší hrát následující notu prostě. Tato jednoduchost se vhodně doplní pianem, které obvykle k těmto notám patří. Naproti tomu neozdobený příraz ozdobené pokračování snáší dobře. Ukázka druhého případu je ve figurě 83 příkladu (a), prvního v příkladu (b).

§ 20.

Toto ozdobení přírazů, vyžadující často nové malé notičky, je příčinou vzniku jiných ozdob vysvětlených dále. V takovém případě se psávají tyto přírazy normálními notami udávajícími jasně jejich délku, figura 83, příklad (c). V pomalých skladbách může být někdy ozdoben jak příraz, tak následující nota (d).

§ 21.

Velkými notami se naproti tomu přírazy často píší proto, aby se naznačilo, že se nemají ozdobit ani přírazy, ani následující noty (e).

Figura 83



§ 22.

Ačkoli noty po přírazech něco ze své hodnoty pozbývají, přece neztrácejí svoji ozdobu, pokud je nad nimi, figura 84. Na druhé straně se ovšem nesmí dát značka ozdoby, kterou má mít příraz, nad následující notou. Ozdoby je tedy třeba psát vždy nad noty, k nimž patří. Mají-li se tyto ozdoby provést mezi přírazem a následující notou, musí se symbol mezi nimi také naznačit, figura 85.

Figura 84

Figura 85

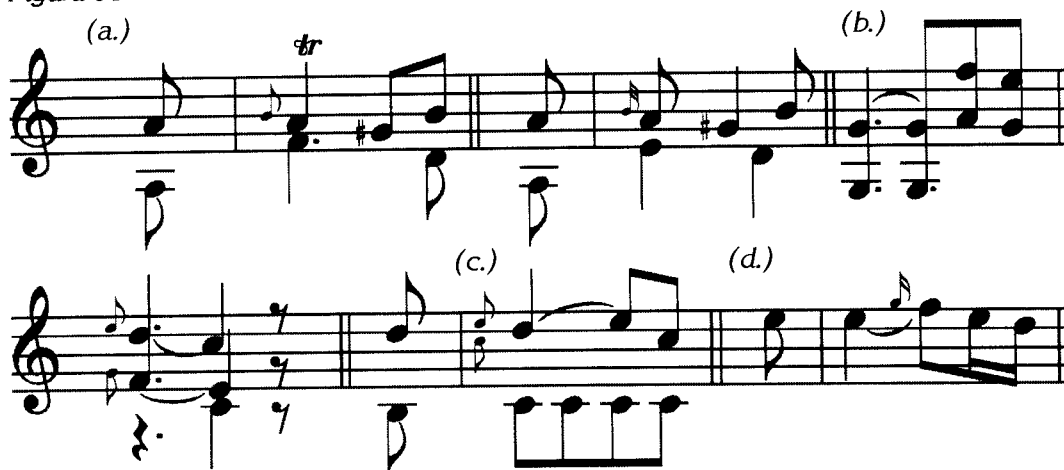


§ 23.

Před vypsáním a v taktu začleněnými přírazy shora se mohou někdy přidat ještě jak dlouhé, tak krátké přírazy: 1. opakuje-li se předcházející nota²⁹, figura 86, příklad (a); 2. není-li před závěrečnou notou dopsaný příraz. Příklad (b) je tedy chybný. Vypsání přírazů zdola před sebou nesnášejí žádný další příraz ani zdola, ani shora (c), zato však docela dobře, jak je to v příkladu (d).

²⁹ Na provedení tohoto přírazu měli Quantz a Bach zcela odlišný názor. Quantz, Pokus, kap. VIII., § 6 k tomu píše: „Často existují před notou i dva přírazy, z nichž první je psán malou a druhý normální notou, která se počítá do taktu. Takové přírazy se vyskytují u césur. Malá nota se zde udeří rovněž krátce a odečte se od času noty, která stojí před ní.“ Bach naproti tomu požaduje, aby se malá nota hrála v době vypsání přírazu. Tato neshoda nastala, když Bach nazval v § 25 průchodné (anticipované přírazy) „osklivými odrazy“, Hässliche Nachschläge. Viz též pozn. 30, na str. 75.

Figura 86



§ 24.

Kromě všech dosud uvedených případů, které nesnášejí žádné přírazy, si všimneme ještě některých častých chyb, jichž se lze u přírazů dopustit. První z nich nastane, udělá-li se po rychlém trylku, který nezačal přírazem, nakonec ještě příraz shora, figura 72, příklad (g). Začíná-li trylek po přírazu, pak může být před další klesající, figura 87, příklad (a), nebo stoupající notou (b) nový příraz. Jiná chyba nastane odtržením přírazu od následující noty buď proto, že se dost nevydrží, nebo že se dokonce připojí k hodnotě předcházející noty, figura 88, příklad (a).

Figura 87



§ 25.

Z poslední chyby vznikají ony ošklivé odrazy,³⁰ které jsou dokonce neobyčejně oblíbené a které se navíc bohužel používají právě v těch nejzpevnějších pasážích, jako ve figurě 88, příklad (b). Pokud by byly nutné a měly se tam vůbec přírazy použít, je snesitelnější provedení

³⁰ Nachschlag. Bachovo osobité zacházení s touto ozdobou vyvolalo z mnoha důvodů nesouhlas. Bibliothek der Schönen Wissenschaften, str. 60 píše: „Pan Marpurg nám poskytuje o Accentu lepší informace tím, že ho rozděluje na příraz (Vorschlag) a odraz (Nachschlag), z nichž druhý pan Bach vlastně opominul a zmiňuje se o něm letmo pouze tu a tam.“ Dannreuter, a zvláště Dolmetsch se později nad Bachovým názorem trápili, aby prokázali historickou oprávněnost této ozdoby (viz Dolmetsch, Interpretace hudby 17. a 18. století, české vydání, str. 68 - 69). Quantz, Pokus, kap. VIII., § 6 popisuje odraz (Nachschlag), vyplňující interval tercie způsobem uvedeným zde ve figurě 87, příklad (a), a nazývá jej der druchgehende Vorschlag (průchodný příraz). Ve Francii, kde se tento nepřizvučný příraz hojně používal, se nazýval coulér des tierces. Pokud jde o jeho provedení popsané zde v § 14 jako Vorschlag (příraz), píše Quantz v témže paragrafu. „To by však odporovalo francouzskému způsobu hry, z něhož tyto přírazy pocházejí, a tím také záměru tvůrců, kteří si tím získali všeobecné uznání. „Bach a Quantz se samozřejmě neshodují. Rozhodná adjektiva, kterými Bach odraz popisuje zde i v oddílu 3., § 21; v oddílu 4., § 29 a také v kapitole III., § 27, naznačuje, že jako dvorní doprovod se sebou musel nejednou trhnout.“

Na Bachovu obhajobu je ovšem třeba uvést, že tuto ozdobu, jak se všeobecně věří, nezamítá. Viz k tomu např. figura 89, příklad (b), a ve vzorných skladbách sonatu IV., Largo maestoso a z věty nadepsané Allegro Siciliano e scherzando takty 14, 19 a 46 (Wq 63, 4). Náhodná prohlídka sbírky Für Kenner und Liebhaber (Wq 55 - 61) odhalí další příklady. Bach píše odraz ovšem vždy velkými notami, s výjimkou případů, kdy je obsažen ve větší ozdobě (viz oddíl 7.), protože základním pravidlem pro uvádění této ozdoby, pokud je psána malými notami, je, že se musí hrát na dobu následujícího hlavního tónu (viz kap. II., oddíl I., §§ 23, 24). Podstatný důvod jeho nesouhlasu je zřejmý z popisu funkce přírazu v § 1 tohoto oddílu, zvláště z posledních dvou vět. Bachovy bezprostřední námitky jsou zaměřeny proti nadměrnému používání ozdoby, jejím libovolnému uvádění, a především proti použití tam, kde je již předepsán příraz.

s hvězdičkou. Z toho je vidět, že tyto chyby se dají napravit tím, že se z těchto odrazů stanou skutečné přírazy. Figura 89 (a) je příkladem, kde jsou odrazy dobré a obvyklé. Poslední takt je však spíše módní než harmonicky čistý. Vyhnout³¹ se je třeba příkladu (b) z figury 89, ukazujícího případy, kdy je mezi příraz zdola a jeho hlavní notu vložen v závěru nebo v melodii, která brzo nato neklesá, ještě zcela krátký příraz shora.

Figura 88

(a.)

(b.)

Figura 89³²

(a.)

(b.)

§ 26.

Protože jednotlivé malé notičky naznačují často něco jiného než přírazy, uvedu o tom později co je třeba.

³¹ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

³² Příklad (b) je z edice z roku 1787.

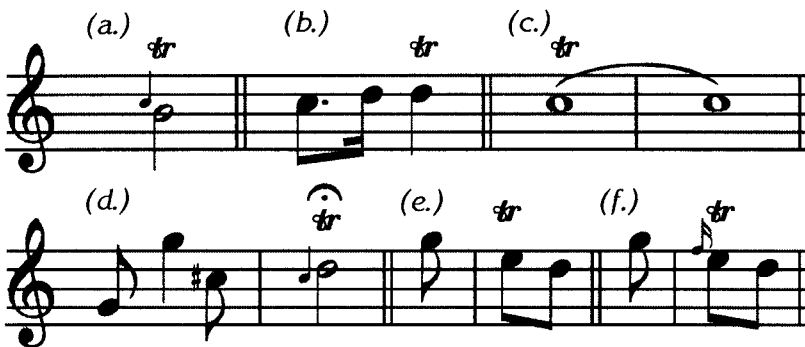
Oddíl 3.

O trylcích

§ 1.

Trylky melodii oživují, a jsou tedy nepostradatelné. Dříve se používaly především po přírazu, figura 90, příklad (a), nebo při opakování předešlé noty (b). Prvnímu případu se říká opřený trylek.³³ Dnes jsou trylky u stupňovitých a skákajících not, hned na začátku, často po sobě, u kadencí a mimo ně, nad dlouhými prodlevami (c), nad fermatami (d), u césur bez přírazu (e) a také po něm (f). Tato ozdoba je tedy nyní mnohem všestrannější než dříve.

Figura 90



§ 2.

Přesto je však radno s touto ozdobou v affettuosních pasážích zacházet velmi opatrně.

§ 3.

Dobré klavírní hře slouží čtyři druhy trylků: obyčejný trylek, trylek zdola nebo shora a krátký trylek nebo nátryl.

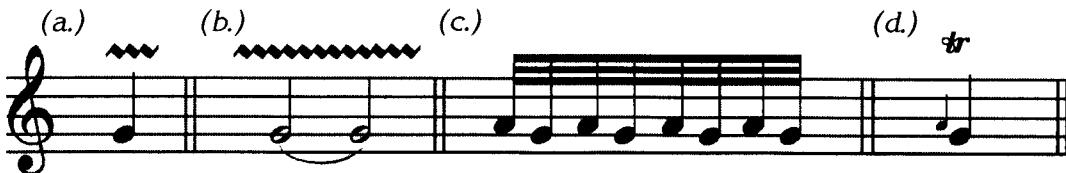
§ 4.

Každý z trylků je v klavírní hudbě naznačen zvláštním symbolem. Jinak se značí vesměs buď zkratkou *tr*, nebo křížkem. O jejich umístění se není nutno nějak zvlášť starat, protože téměř všude, kde je jich třeba, jsou napsány jejich známé symboly.

§ 5.

Obyčejný trylek má ve figure 91, příklad (a), symbol $\blacklozenge\blacklozenge$, který se na dlouhých notách prodlužuje (b). Provedení vidíme v (c). Trylek začíná vždy vrchní sekundou,³⁴ takže je zbytečné ji naznačovat malou notičkou (d), pokud se tato notička nemá vydržet jako příraz.

Figura 91



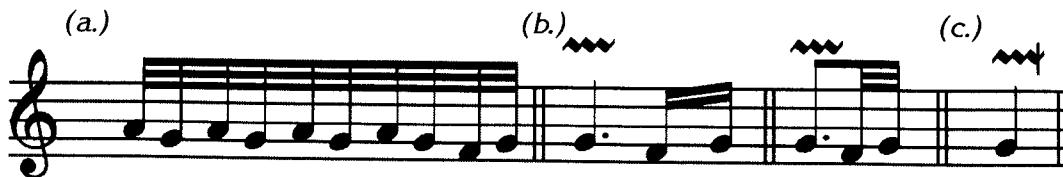
³³ der angeschlossene Triller; tremblement appuyé.

³⁴ To je dávno platné pravidlo. Protože je Bach předpokládá a v řadě následujících příkladů se jím řídí, lze bezpečně usuzovat, že formu trylků začínajícího hlavním tónem nezná. Takovému druhu trylku je nejbližší ribattuta, která je uvedena mimochodem v § 25, figure 105, i když ji tam Bach takto nenazývá. Je však třeba poznamenat, že jakmile se v tomto příkladu objeví obyčejný trylek, je to stoupající druh, který nemůže začínat hlavním tónem. Viz též H. Schenker, Ein Beitrag zur Ornamentik, str. 34. § 3, kde je obsáhlejší vysvětlení.

§ 6.

Někdy se k trylku připojují dvě zdola jdoucí notičky, nazývané závěr,³⁵ které mu dodávají ještě větší živost, figura 92, příklad (a). Tento závěr se často vypisuje (b) nebo se naznačuje změnou symbolu (c). Protože ale téměř stejnou značku má dlouhý mordent, abychom se vyhnuli nedorozumění, bylo by podle mého mínění lepší používat pouze značku m.

Figura 92



§ 7.

Trylky jsou nejobtížnější ozdobou. Nedaří se každému, a je tedy nutno je od mládí pilně cvičit. Hrát se musí především vyrovnaně a rychle. Vždy je třeba dát přednost rychlému trylku před pomalým. Ve smutných skladbách ovšem může být trylek poněkud pomalejší, jinak však melodií velmi pozvedne jen rychlý trylek. V síle úhozu se trylek řídí náladou myšlenky, v níž se vyskytne, ať je přednášena forte, nebo piano.

§ 8.

Při nácvičku trylku nezvedejme prsty příliš vysoko a jeden jako druhý. Hrejme jej nejprve velmi pomalu a pak stále rychleji, avšak vždy stejnoměrně. Svaly musí zůstat rovněž uvolněné, jinak vznikne nepravidelný mečivý trylek.³⁶ Mnohý hudebník se jej snaží vynutit právě takto. Při cvičení nesmíme začít hrát rychle dříve, dokud není trylkování zcela stejnoměrné. Této³⁷ opatrnosti dbejme také při cvičení těžkých a přitom rychlých pasáží, aby byly předneseny s náležitou lehkostí a srozumitelností. Tímto rozumným cvičením dosáhneme zcela snadno bezpečně toho, co se nedá nikdy vynutit přehnanou námahou svalů. Jakmile se zahráje nejvyšší tón trylku naposled uškubne se,³⁸ to znamená, že špička co nejrychleji úplně zahnutého prstu se po tomto úhozu co nejhbitěji z klávesy stáhne a nechá sklouznout.

§ 9

Trylky je nutno pilně cvičit všemi prsty. Krajní prsty tím sílí a získávají pohotovost. Protože již od přírody je mezi prsty rozdíl, nikdo to nedotáhne tak daleko, aby se naučil trylkovat stejně dobře všemi prsty, neboť ve skladbách, které hráváme, připadá většina trylků na určité prsty, a ty se tedy nenápadně vycvičí. Přesto se však občas naskytnou ve vnějších hlasech vydržované trylky, u nichž není možná volba prstů, protože ostatní hlasy mají zatím vlastní pohyb. Jak naznačuje figura 93, je navíc určité pasáže velmi těžké realizovat, pokud by se pilně netrylkovalo dokonce malíkem.

³⁵ Nachschlag. Ve spojení s trylkem znamená tento výraz jeho závěr.

³⁶ meckern. Marpurg a Quantz používají francouzského výrazu chevroté.

³⁷ Tyto dvě věty jsou v edici z roku 1787 uvedeny jako poznámky.

³⁸ H. Schenker, Ein Beitrag zur Ornamentik, str. 35, píše: „Výrazem „Schnellen“ tedy Bach rozuměl to, co slovo samo znamená, totiž uškubnutí, a zejména zde, v souvislosti s trylkem odtržení poslední trylkové dvojice, aby byl závěr trylku jako takový srozumitelný. Vidíme-li ho kromě toho ještě popisovat, co všechno je třeba udělat, aby takové uškubnutí vyšlo jemně a hladce, jak musí jmenovitě ruka a prst zaujmout určité postavení, aby mohl po poslední notě trylku z kláves rychle sklouznout dolů, a jak konečně toto sklouznutí vytváří žádaný efekt závěru, je třeba se právem podívat, že tak obratné Bachovo líčení se setkalo s takovým neporozuměním, a že místo onoho prostého sklouznutí se za tímto „Schnellen“ tušily bůh ví jaké důkazy, tajemství a záhady starého klavírního umění, které údajně zmizelo. V českém vydání Dolmetsche je výraz „schnellen“ přeložen slovem „ušknutí“.
Erich Döflein uvádí v edici vzorných skladeb (Ed. Schott 2353) realizaci trylku zdola s naznačeným uškubnutím takto:



Figura 93



§ 10.

Není možné obejít se v každé ruce alespoň bez dvou dobrých trylků. V pravé druhým a třetím a třetím a čtvrtým prstem, v levé palcem a druhým a druhým a třetím prstem. Tento obvyklý prstoklad trylků způsobuje, že levý palec dosáhne mimořádné obratnosti, a zastane tedy společně s druhým prstem v levé ruce téměř všechno.³⁹

§ 11.

Někteří lidé cvičí jednou rukou také dvojitý trylek v terciích. Rozmanité příklady takových terciových trylků se dají vytvořit z figury 42. Ať v tom dospějeme jakkoli daleko, je i toto cvičení pro prsty velmi užitečné. Nebudou-li však tyto trylky dosti pravidelné a zřetelné (bez obou těchto vlastností nemůže být žádný trylek dobrý) raději je při provedení vynechme.

§ 12.

Případne-li horní tón trylku na černou klávesu a spodní na bílou, není chybou trylkovat druhým prstem levé ruky přeloženým přes palec (figura 94). Je-li klávesnice tvrdá, zdá se být některým lidem vhodné trylkovat v pravé ruce také třetím a pátým nebo druhým a čtvrtým prstem.

Figura 94



§ 13.

Ať stoupá, nebo klesá, má trylek na trochu delší notě vždy závěr. Je-li za notou s trylkem skok, musí se závěr připojit rovněž, figura 95, příklad (a). Pokud jsou ozdobované noty krátké, snáší následující stoupající sekunda závěr vždy lépe (b) než klesající (c). Noty v (d) snášejí ve velmi pomalém tempu závěr, ačkoli by jej mohly také zastoupit rychlé noty po tečkách. Z toho tedy vidíme, že závěru se nejvíce vzpírá klesající sekunda. Provedení příkladu (d) se závěrem uvidíme zřetelně, až budeme probírat v dalším paragrafu noty s tečkou. Vydří-li se trylky správně, není ovšem v tomto příkladu třeba závěry přidávat. Trylek⁴⁰, za nímž nenásledují noty, např. na konci, nad fermatou a podobně, má závěr vždy.

³⁹ To je zcela ve shodě s Couperinem, *L'art de toucher le clavecin*. Palec levé ruky hrál ve starém prstokladu mnohem aktivnější roli než palec pravé ruky. Například všeobecně používaný vzestupný prstoklad byl v levé ruce 4 3 2 1 2 1 2 1, zatímco odpovídající sestupný prstoklad pravé ruky byl 5 4 3 2 3 2 3 2.

⁴⁰ Doplněk paragrafu v edici z roku 1787.

Figura 95



§ 14.

Noty s tečkou, za nimiž následuje krátká stoupající nota, trylky se závěrem snášejí, figura 95, příklad (e). Zatímco se však poslední nota závěru vždy spojila co nejrychleji s další notou, příklad (f), není tomu tak u tečkovaných trylkovaných not, neboť mezi poslední notou závěru a notou následující se má udělat docela malá pomlčka⁴¹ (g). Tato pomlčka smí být jen tak veliká, aby se sotva postřehlo, že závěr a další nota jsou dvě oddělené věci. Protože tato pomlčka závisí na tempu, je provedení v (g), kde ji naznačují trámce poslední krátké noty závěru, zapsáno jen přibližně. Souvisí to s přednesem tečkovaných not, o němž promluvíme v kapitole třetí,⁴² podle něhož se hrají krátké noty následující po tečkách vždy kratčeji, než požaduje notace. Spojení závěru s následující notou v (h) je tedy špatné. Pokud skladatel takové provedení vyžaduje, musí je výslovně naznačit.

§ 15.

Protože závěr musí být stejně rychlý jako trylek, nelze k jeho provedení dost dobře použít v pravé ruce palec a druhý prst, neboť k němu pak schází jeden prst. Přeložením nelze zahrát závěr stejně rychle, a není-li tomu tak, pokazí se konec i toho nejlepšího trylku.

§ 16.

Trylky bez závěru si libují v sestupných pasážích, figura 96, příklad (a) a bývají hlavně na krátkých notách (b). Závěr rovněž odpadá, následuje-li po sobě mnoho trylků (c) či je-li za trylkem jeden nebo více krátkých tónů, které mohou závěr nahradit (d). V takovém případě nesmí být tempo v příkladu s hvězdičkou nejpomalější. Bez závěru budou i trioly. U poslední z nich odpadá závěr vždy, jako v příkladu (e), naproti tomu k prvním dvěma notám se může v případě potřeby závěr připojit, ovšem jen ve velmi pomalém tempu.

⁴¹ ein ganz kleiner Raum.

⁴² Viz kap. III., § 23.

Figura 96

(a.) (b.)

(c.) (d.)

(e.) 3 3 3 3

§ 17.

Normální sluch vždy vycítí, kde se má závěr použít. Musel jsem se o tom zmínit především kvůli začátečníkům a proto, že se to patří.

§ 18.

Ve velmi rychlém tempu mohou dojem trylků někdy pohodlně vyvolat přírazy, figura 97. Poslední dvě krátké noty nevyjadřují závěr právě špatně.

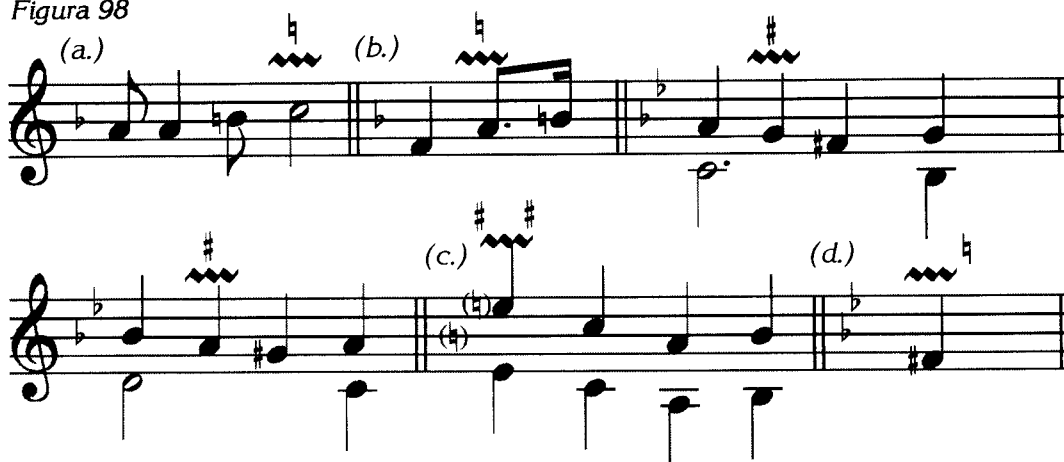
Figura 97

§ 19.

Nejsou-li u trylků a jejich závěrů naznačeny posuvky, je třeba je určit tu podle předcházejících tónů, figura 98, příklad (a), tu podle pokračování (b), tu zase sluchem podle tóniny (c). Přitom poznamenejme, že mezi intervaly trylky a jeho závěru se nesmí vyskytnout zvětšená sekunda (d). Naznačení⁴³ posuvek u trylků je často nutné zejména v ripienových hlasech také u neklávesových nástrojů, čím méně se z nich dá pochopit modulace a její změny. Mnozí proto píší před trylkující notu posuvku jako příraz. Tím, že se místo přímo nastupujícího trylku uvede nejprve příraz, může ale snadno dojít k omylu.

⁴³ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

Figura 98



§ 20.

Z chyb, jejichž nepřímou příčinou je trylek, zjišťujeme nejprve, že mnozí zatěžují první z not ve figurě 99 trylkem, ačkoli by tomu měly zabránit obloučky, které se obvykle nad takovými pasážemi píší. Čím svůdnější se nám zdají být tyto noty, tím méně snášeji trylek. Je vsutku zvláštní, že se nesprávným provedením obvykle pokazí nejlepší a nejpěvnější místo. Nejvíce chyb vzniká u pomalých a vázaných not. Před zapomenutím se je snažíme zachránit trylkem. Zhýčkané ucho takové zacházení vyžaduje, neboť není schopné vnímat nic jiného než hluky. Z toho vidíme, že ti, kdo se takové chyby dopustí, nejsou schopni ani myslet zpěvně, ani dát každé notě její správnou závažnost a délku. Jak na klavichordu, tak na cembale zazní tyto tóny zpěvně, neuhodí-li se příliš krátce. Některý nástroj je k tomu účelu zhotoven vhodněji než druhý. Mezi Francouzi nejsou klavichordy zvláště rozšířené, a proto píší své skladby převážně pro clavecin. Nicméně jsou jejich díla plná ligatur a vázaných not, naznačených četnými obloučky. Dejme tomu, že by tempo bylo příliš pomalé a nástroj k náležitému doznívání tónů příliš špatný, pak je přece jen vždy horší pokoušet se roztrhnout trylkem frázi, která se má přednést klidně, než ztratit něco málo na zřetelném doznívání tónů, protože tento nedostatek bohatě nahradí správný přednes. V hudbě je vůbec mnoho věcí, které musíme spíše vytušit, aniž bychom je opravdu slyšeli. Například v koncertech se silným doprovodem zaniknou sólistovi vždy pasáže, které se mají doprovázet fortissimo, a ty, do nichž vpadne tutti. Rozumní posluchači si tuto ztrátu nahradí představivostí. Především takovým posluchačům se musíme snažit zalíbit.

Figura 99



§ 21.

Stejně ošklivou jako obvyklou chybou je, když se k trylku připojí liknavý závěr jako ve figurě 100 nebo přidá-li se k němu ještě malá notička, kterou lze právem zařadit mezi zavrženíhodné odrazy⁴⁴ (figura 101). Chybou je rovněž, když se trylek náležitě, nedodrží, protože s výjimkou těch krátkých mají vyplnit všechny trylky celou hodnotu noty, nad níž je symbol napsán. Špatné je také vtrhnout nemotorně přímo do trylky, aniž by se zahrál předcházející příraz nebo se k trylku přivázal. Dále je nesprávné hrát tyto směle trylky co nejsilněji, zatímco myšlenka se má přednést slabě a malátně, a konečně trylkuje-li se příliš mnoho v domnění, že jsme povinni udělat na každé jen trochu delší notě trylek. To jsou ony líbezné trylečky, o nichž byla zmínka již v § 10 Úvodu.

⁴⁴Viz kap. II., oddíl 2., pozn. 30 na str. 65. S tímto případem se setkáme u J. S. Bacha, Anglická suita č. 6 (BWV 811), Preludium, t. 47.

Figura 100



Figura 101



§ 22.

*Trylek zdola*⁴⁵ s jeho symbolem a provedením je ve figuře 102. Protože tato značka není mimo klávesové nástroje příliš známa, značívá se tento trylek také jako v příkladu s hvězdičkou nebo se napíše obyčejná značka *tr.* a začátek trylku se přenechá úvaze hráče nebo zpěváka.

Figura 102



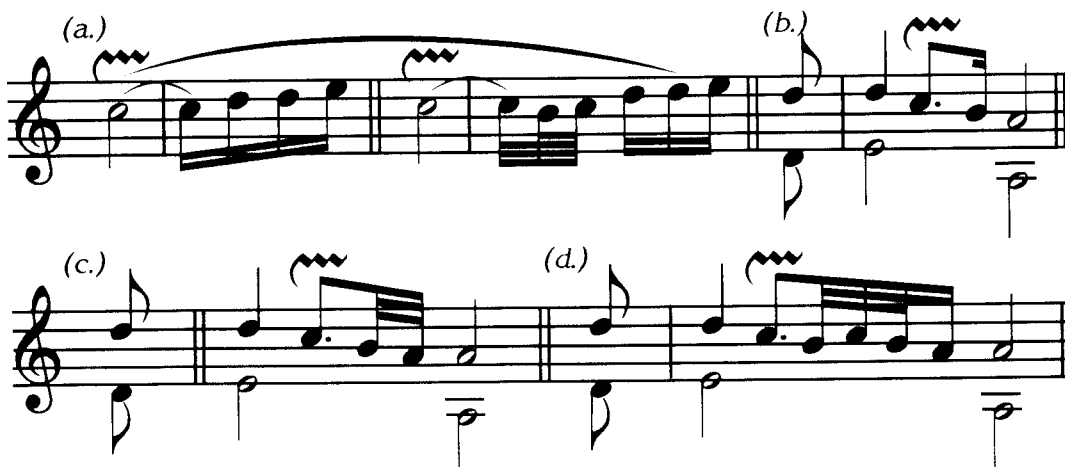
§ 23.

Poněvadž tento trylek má mnoho not a má také obvyklý závěr, vyžaduje k svému umístění dlouhou notu, i kdyby byl rychlý závěr vypsán. S ohledem na to se řídíme pokyny uvedenými u obyčejného trylku.

§ 24.

Příklady uvedené ve figuře 103 jsou zajímavé. V (a) je vidět, jak se zahraje závěr trylku po ligatuře; v (b) by mohl závěr s ohledem na následující šestnáctinu odpadnout a stejně tak kvůli oběma následujícím dvaatřicetinám v (c). Je-li však tempo dosti pomalé, nebo dokonce má-li být k takové myšlence připojena kadence, či následuje-li fermata, je možno se v obou posledních případech podle libosti zastavit. Pak se udělá závěr a následující krátké noty se k němu bezprostředně připojí, ovšem tak, že poslední z nich se zahraje trochu pomaleji než ostatní (d). I když se poslední noty někdy hrají různě rychle, domnívám se, že tento dnes tak běžný ornament se dá nejlépe odvodit z příkladu (c). U tohoto příkladu mimochodem poznamenejme, že v mollových tóninách se v kadenci někdy hraje závěrečný trylek místo na kvintě nad basem na sextě.

Figura 103



⁴⁵ der Triller von unten

§ 25.

Trylek zdola bývá sice hlavně nad dlouhými notami, ale zvláště před fermatami a závěry, Kromě toho se s ním však setkáváme nad opakovanou notou, figura 104, příklad (a), u stupňovitých not (b) a po skoku (c) před stoupajícím nebo klesajícím pokračováním. Na dlouhých několikataktových trylkovaných prodlevách je možno ochabující trylek osvěžit úvodními notami tohoto trylku. Je nutno je ovšem vložit, aniž by vznikla nejmenší mezera, a proto je tento trylek zvláště vhodný pro oživení prstů, neboť jim dodá novou sílu trylkovat. Trylkem zdola se dají projít zcela pohodlně celé oktávy a prstoklad značně usnadní dvojice na začátku připojených notiček. Figura 105 naznačuje, jak se často vstupuje do tohoto trylku postupným zrychlováním u kadence.⁴⁶ Ve figure 106 je vidět, jak lze tohoto trylku s dobrým účinkem využít, změní-li se tónina, a ve figure 107, jak se používá také v césurách.

Figura 104



Figura 106

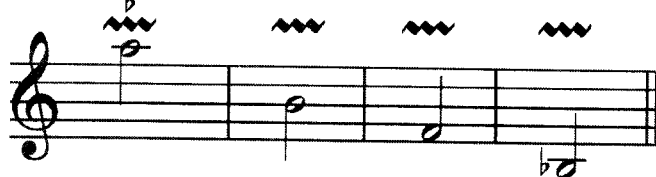
Figura 107



§ 26.

Následují-li po sobě skoky s trylky (figura 108), používá se pouze obyčejný trylek, a aby dal těmto trylkům mimořádnou prudkost, nepočínal by si správně ten, kdo by zde chtěl trylkovat zdola nebo shora.

Figura 108

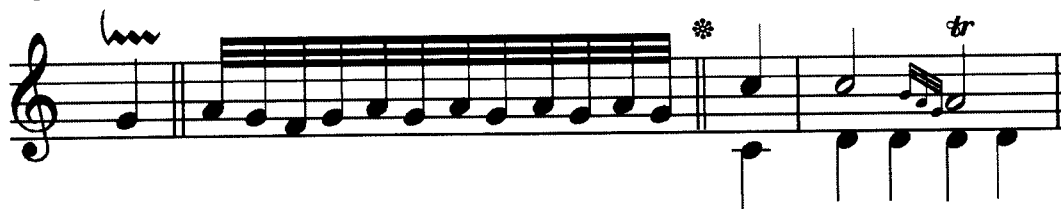


⁴⁶ Tento trylek je všeobecně znám jako ribattuta, viz též pozn. 34 na str. 77.

§ 27.

Trylek shora⁴⁷ se správným symbolem a provedením je ve figuře 109. V příkladu s hvězdičkou vidíme, jak se někdy také značívá na neklávesových nástrojích.

Figura 109

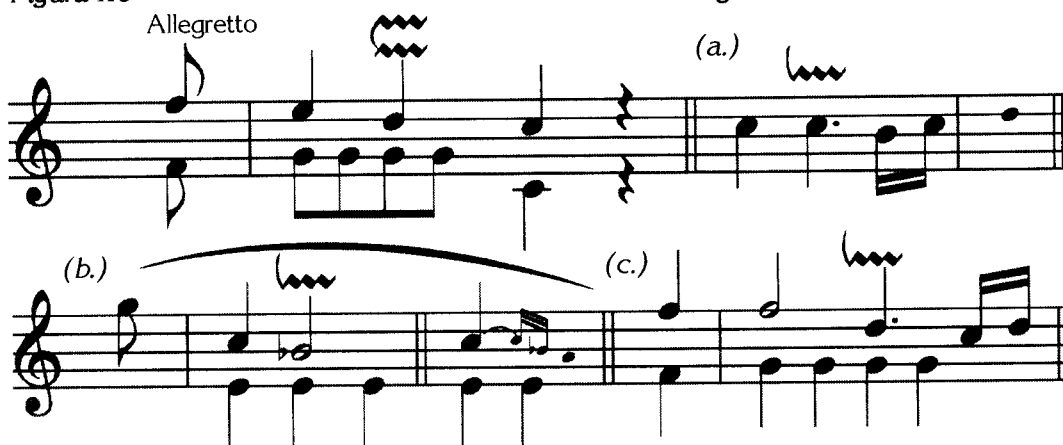


§ 28.

Protože trylek shora má ze všech trylek nejvíce tónů, vyžaduje také nejdelší notu. Proto by se v závěru figury 110 hodily oba výše uvedené trylky lépe než tento trylek shora. Dříve se trylek shora používal častěji než dnes, nyní bývá především na opakované notě, figura 111, příklad (a), při sestupu (b) a při terciovém skoku dolů (c).

Figura 110

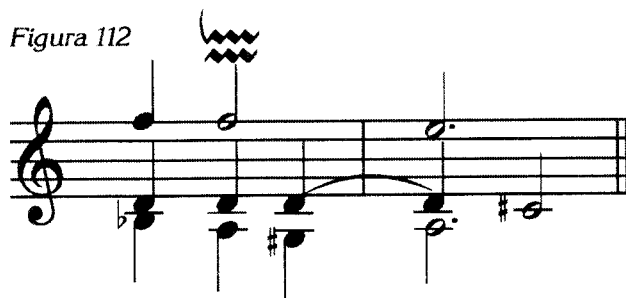
Figura 111



§ 29.

Jelikož jsme se již zmínili, že zejména při uvádění ozdob je zapotřebí dávat pozor, aby se neporušila čistota harmonie, je proto ve figuře 112 nejlepší použít obyčejný trylek nebo trylek shora, protože trylek zdola by způsobil zakázané kvinty.

Figura 112



⁴⁷ der Triller von oben

§ 30.

Krátký trylek nebo nátryl,⁴⁸ který se od ostatních trylků liší prudkostí a stručností, značí hráči klávesových nástrojů jak ukazuje figura 113. Tam je rovněž jeho provedení. I když se spodní oblouček této ozdoby rozprostírá od začátku do konce, zahrájí se přece všechny noty s výjimkou druhého *g*⁴⁹ a posledního *f*, které je přivázáno k předcházejícímu tónu dalším obloučkem tak, že musí zůstat ležet bez úhozu. Tento velký oblouček naznačuje tedy pouze legato.

Figura 113



§ 31.

Tímto krátkým trylkem se přiváže následující nota k předcházející, a nemůže se tedy nikdy objevit na odsazovaných notách. Ve stručnosti představuje tato ozdoba trylek bez závěru připojený k následující notě přírazem nebo hlavní notou.

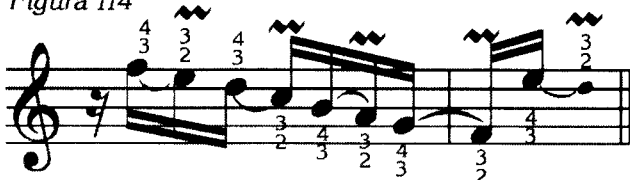
§ 32.

Tento trylek je nejpotřebnější a nejpříjemnější, ale současně nejobtížnější ozdobou. Nezhraje-li se dokonale dobře, sluch jej buď vůbec nepostřehne, nebo vyjde ochromeně a protivně a to je pravým opakem jeho povahy. Proto jej nelze dost dobře předvést žákům jako ostatní ozdoby pomalu. Musí skutečně lusknout;⁵⁰ poslední nejvyšší tón tohoto trylku se uškubne. Právě toto uškubnutí ho uskuteční a provede se to způsobem uvedeným v § 8⁵¹ tak mimořádně rychle, že je všechny jednotlivé tóny stěží slyšet. Tím vzniká zcela zvláštní prudkost, s níž se nedá srovnat ani nejprudší z ostatních trylků. Stejně jako krátké přírazy může se proto tento trylek vyskytnout nad rychlými notami, musí se však zahrát tak rychle, aby se zdálo, že nota, nad níž je napsán, neztrácí ze své hodnoty ani to nejmenší, ale přichází přesně na dobu. Proto také nezní tak strašidelně, jak by vyhlíželo, kdybychom chtěli všechny jeho malé notičky vypsát. Krátký trylek dodává přednesu živost a brilanci. Kdyby to bylo nutné, mohli bychom spíše postrádat některou jinou ozdobu nebo ostatní druhy trylků a přednes uspořádat tak, že by bylo možno se jim vyhnout a nahradit je snazšími manýrami. Bez krátkého trylku se však nikdo neobejde, ani kdyby byly všechny ostatní ozdoby provedeny sebedokonaleji. Při nedokonalosti tohoto trylku by neuspokojila ani jedna z nich.

§ 33.

Poněvadž se krátký trylek musí hrát zvláště obratně a rychle, mohou ho nejlépe provést jen ty prsty, které jsou schopny nejlépe trylkovat. Abychom zahráli tento trylek dobře, jsme tedy často nuceni pustit se do volností prstokladu a mimořádných pomocných prostředků, jak je to vidět ve figuře 114. Musí se to však provést tak obratně, aby tím přednes neutrpěl.

Figura 114



⁴⁸ der halbe oder der Prall-Triller. Jeho symbolem je jednoduchá vlnovka $\sim\sim\sim$. Někdy se mu také říká opřený nátryl. Na rozdíl od dnes běžného nátrylu začíná Bachova ozdoba vždy vrchní notou a jmenuje se zde krátký trylek. Viz též pozn. 97 této kapitoly.

⁴⁹ Druhý *g* není v předloze figury 113 přivázáno k prvnímu.

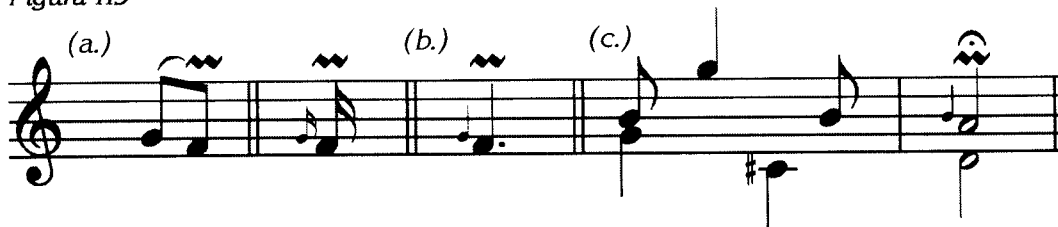
⁵⁰ er muss recht prallen

⁵¹ V originále je omylem uveden § 7. Schenker, Ein Beitrag, str. 41 k tomu poznamenává: „Slovy ... právě toto uškubnutí.“ Bach říká a míní, že figura se má hrát velmi rychle ...

§ 34.

Jak naznačuje figura 115, vyskytuje se krátký trylek jen na sestupující sekundě, ať vznikla přírazem, nebo velkou notou. Nacházíme jej nad krátkými notami (a) nebo nad notami zkrácenými předcházejícím přírazem (b). Objeví-li se krátký trylek nad notou s korunou, vydrží se příraz velmi dlouze a trylek se ukončí náhle zcela krátce tak, že se prst stáhne z klávesy (c).

Figura 115



§ 35.

Kromě kadenci a fermat nacházíme krátký trylek často také u pasáží, kde klesají tři nebo více tónů, jako ve figurě 116. A protože náryl má povahu trylku bez závěru směřujícího dolů, bývá tak jako on v pasážích, kde následují po dlouhých notách krátké, jako ve figurě 117.

Figura 116



Figura 117



§ 36.

K provedení krátkého trylku ještě poznamenejme, že má-li se tato manýra zahrát slabě na kladívkovém klavíru, vyvstane téměř nepřekonatelná obtíž. Víme, že jakékoli uškubnutí je třeba udělat s jistým vynaložením síly, která na tomto nástroji způsobí vždy hrubý úhoz. Náš trylek se ale bez tohoto charakteristického prvku nedá vůbec zahrát. Interpret je tedy na rozpacích, protože krátký trylek se vyskytuje dokonce velmi často sám, stejně jako ve spojení s obalem po přírazu, a musí se proto podle pravidel přednesu všech přírazů hrát piano. Tento problém vyvstává při jakémkoli uškubnutí, ale hlavně zde, při jeho nejprudším způsobu provedení. Pochybují, zda i největší cvik přinese u tohoto krátkého trylku na kladívkovém klavíru úplnou kontrolu síly úhozu.

Oddíl 4.

O obalu.

§ 1.

Obal⁵² je snadná ozdoba, která činí melodii současně příjemnou a lesklou. Jeho symbol a provedení je ve figuře 118. Tam je vidět, že následuje-li oktávový nebo jiný velký skok, je nutno hrát obal čtyřmi prsty. Nad notou se pak psávají vedle sebe dvě číslice. Souvislost⁵³ často vyžaduje napsat nad symbol jednu nebo dvě posuvky, a to vpravo nebo vlevo, podle toho, patří-li k první nebo třetí notě, jak je to v příkladu (a).

Figura 118^{54, 55}

§ 2.

Jelikož se obal provádí vždy co nejrychleji, musel jsem navrhnout hodnoty jeho noty jak v pomalém, tak v rychlém tempu. Obal se značí také symbolem, který je v příkladu s hvězdičkou. Abych se vyhnul jakékoli nejasnosti, k níž by mohlo dojít vzhledem k číslicím prstokladu, používám zde první značku.

§ 3.

Obal se používá jak v pomalých, tak v rychlých kusech, na vázaných, stejně jako odsazovaných notách. Zcela krátká nota ho dobře nesnáší, protože množstvím tónů, jež obsahuje a které přece jen vyžadují určitý čas, se melodie může stát snadno nezřetelnou.

§ 4.

Obal bývá nad notou jednak sám, jednak v kombinaci s krátkým trylkem, jednak nastupuje po jedné nebo dvou malých **dvaatřicetinách**, které jsou před velkou notou, a jak uvidíme dále, liší se od přírazů.

§ 5.

Samostatný obal má symbol buď přímo nad notou, nebo trochu vpravo za ní.

⁵² der Doppelschlag.

⁵³ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

⁵⁴ E. F. Baumgart vyslovuje v předmluvě k edici Für Kenner und Liebhaber, Breslau 1863, s. 11 domněnku, že *fis* v příkladu označeném **Moderato** má být šestnáctinové, a že trámeček je tam přidán omylem. Viz též figury 68 a 128 a H. Schenker, Ein Beitrag, s. 45, pozn. 1.

⁵⁵ Příklad (a) je z edice z roku 1787.

§ 6.

První případ najdeme ve figuře 119 u stupňovitých not (a), u skoků (b), u césur (c), u kadenčí (d), u fermat (e), náhle nastupující jak na začátku (f), tak uprostřed (g) nebo na konci po přírazu (h), nad opakovanou notou (i), nad notou následující po této opakované notě (pokud se neopakuje ještě jednou), a to ať kráčí (j), nebo skáče (k), bez přírazu, s ním, nad ním (l), po něm atd.

Figura 119

Figure 119 illustrates various ornaments (a-l) applied to musical notes. The ornaments are: (a) a wavy line above a note, (b) a wavy line above a note, (c) a wavy line above a note, (d) a wavy line above a note, (e) a fermata above a note, (f) a wavy line above a note, (g) a wavy line above a note, (h) a wavy line above a note, (i) a wavy line above a note, (j) a wavy line above a note, (k) a wavy line above a note, and (l) a wavy line above a note.

§ 7.

Tato krásná ozdoba je až příliš ochotná, hodí se téměř všude, a proto se příliš často zneužívá. Mnozí se domnívají, že celé umění a půvab hry na klávesové nástroje spočívá v tom, že udělají každou chvíli obal. Bude proto nutné blíže zjistit jeho správné použití, neboť nehledě k jeho oblíbě může nastat mnoho zdánlivých příležitostí, kde vlastně vhodný není.

§ 8.

Protože se tato ozdoba většinou používá, aby dodala notám brilanci, pokazí se tím všeobecně pasáže, které se mají přednést kvůli afektu táhle a prostě, a obal zde uvedou jen ti, kdo nerozumí správnému přednesu a úhozu. U obalu dochází ještě k chybě, které je třeba se vyhnout při použití všech ozdob, totiž jejich nadbytku.

§ 9.

Blíže představu o používání obalu si lze udělat zjištěním, že tato ozdoba zastupuje za určitých okolností obyčejný trylek se závěrem.

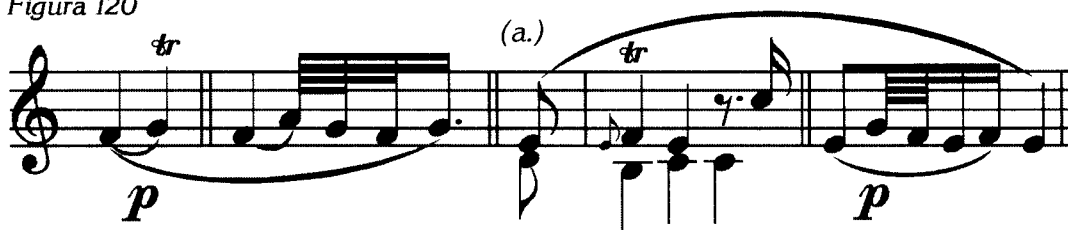
§ 10.

Poněvadž se obal hraje většinou rychle a nejvyšší nota se již dříve popsáním způsobem uškube, je chybné hrát ho na dlouhé notě místo obyčejného trylku, protože ten musí zabrat celou hodnotu noty, zatímco kratší obal nechá její část nevyplněnu.

§ 11.

Musím zde připomenout jednu výjimku, která se přihodí, udělá-li se v pomalém tempu kvůli afektu místo trylky tichý obal, jehož poslední tón se vydrží tak dlouho, dokud nenastoupí další nota. Jak ukazuje figura 120, může k tomu dojít v závěrech, a tedy po přírazu zdola (a).

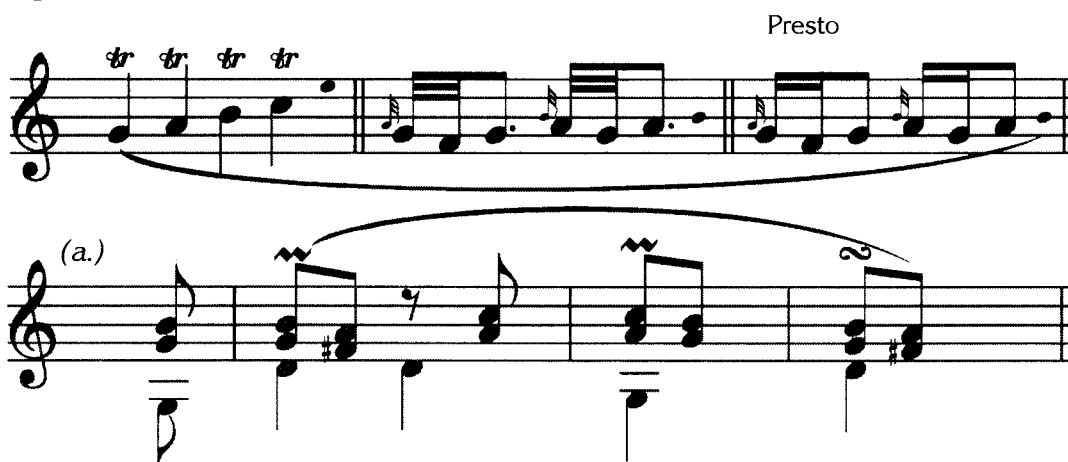
Figura 120



§ 12.

Z podobnosti obalu a trylky se závěrem plyne, že i první ozdoba má spíše sklon stoupat než klesat. Vzestupně protrylkujeme tedy touto ozdobou rychlými notami celé oktávy, ne však sestupně. Tento sled obalů se v neklavírní hudbě často naznačuje, jak ukazuje figura 121. Na rychlých sestupných notách být nemá. Leda⁵⁶, že by pohodlně zastoupil trylek, protože má-li se udeřit v téže ruce více než jeden hlas, připadá poslední ozdoba dosti obtížná. Tato záměna se dá udělat pouze na poněkud rychlejší notě, protože jinak by ji obal zcela nevyplnil.

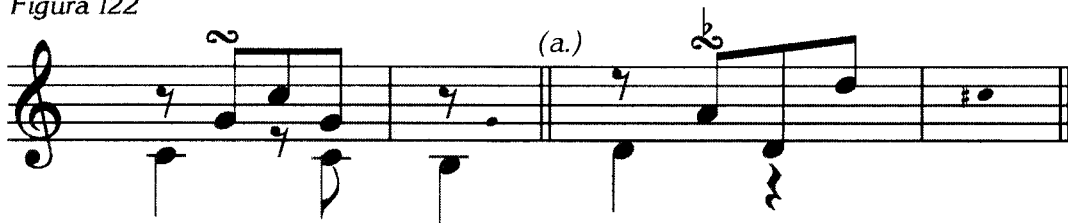
Figura 121⁵⁷



§ 13.

Z této podobnosti dále vyplývá, že naši ozdobu je možno použít beze všeho u skoků. Ve figure 122 jsou příklady jejího využití u skoků nahoru i dolů.

Figura 122



⁵⁶ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

⁵⁷ Příklad (a) je z edice z roku 1787.

§ 14.

I když se obal používá s oblibou nad následující opakovanou notou, snáší jej, alespoň⁵⁸ na rychlých notách, stoupající sekunda přece spíše než klesající, protože tam se vyjímá lépe dvojitý příraz.⁵⁹

Figura 123



§ 15.

Jak je vidět ve figuře 119, příklady (c) (e) (f), vyskytuje se obal často také po dlouhých přírazech na trochu delších notách. Poznamenejme přitom, že obal nad přírazem nesnáší (protože opakované noty uvedené v předcházejícím paragrafu jsou téměř vždy přírazy), aby další nota dostala ozdobu (figura 124), leda je-li tento příraz před fermatou, kde se vydrží déle, než to vyžaduje jeho platnost. Poslední nota obalu se vydrží, abychom se pak s chutí docela rádi pustili po malém zastavení do následujícího dlouhého mordentu (a).

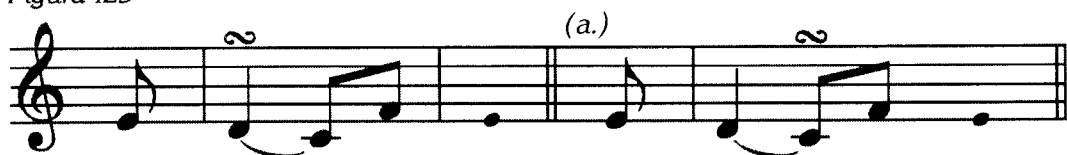
Figura 124



§ 16.

Přírazy, které předcházející notu neopakují, obal nad sebou nesnášejí (figura 125), ačkoli následující rozvedení ho může mít (a).

Figura 125



§ 17.

Protože v neklavírní hudbě je značka obalu známa stejně málo, jak je tato ozdoba v hudbě nutná, naznačuje se obvyklou značkou trylku, nebo dokonce mordentu, který má někdy představovat trylek. Ve figuře 126 je řada příkladů, v nichž je obal vždy lepší a příhodnější než trylek. Příklady (a) (g) (p) (q) jsou pravými místy, kam obal patří, protože tam nemůže být žádná jiná ozdoba. Figury (j) (k) (l) (m), v nichž ale musí poslední nota vždy opakovat prostřední, jsou v rychlém tempu právě tak místem pro trylek jako pro obal. V příkladu (n) se v pomalém tempu někdy přivěšuje po obalu na tutéž notu ještě jeden příraz.

⁵⁸ Věta vložená mezi čárkami je v edici z roku 1787 poznámkou.

⁵⁹ der Anschlag, viz kap. II., oddíl 6.

Figura 126⁶⁰

(a.) (b.) (c.) (d.) (e.) (f.) (g.) (h.) (i.) (j.) (k.) (l.) (m.) (n.) (o.) (p.) (q.)

pp *p*

Recit.

§ 18.

Nedostatek symbolů ozdob nutí skladatele pro ostatní nástroje dát často značku trylku tam, kde je buď s ohledem na rychlost sotva možný, nebo kvůli legatu neobratný. Figura 126⁶¹, příklad (o), ukazuje případy v typických pasážích Tartiniho a v mnoha allegrových pohybech. Místo trylků se tam dělají obaly. Ty jsou možné, a pokud se týká rychlosti, udělají žádaný efekt. Poslední příklad s dvojným zakončením melodie, označený Recit., z nichž v prvním se nesmí, jak je to zvykem, zdržet poslední nota obalu, aby se napodobila řeč, vyžaduje v obou zakončeních obal výslovně na předposlední notě. Protože zde tedy nelze připsat značku trylku, a pokud nemáme jinou ozdobu, je třeba přenechat tyto noty úvaze hrajícího.

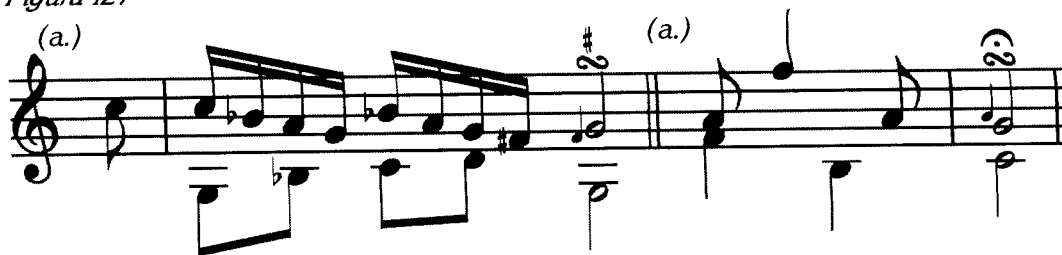
§ 19.

Jak jsme viděli ve figuře 119, příklad (e), bývá obal sice nad fermatou, do níž je uveden přírazem zdola, nenajdeme ho však nikdy nad závěrečnou notou, která měla předtím příraz zdola (figura 127). V obou případech však může být obal po přírazu shora, příklad (a) a příklad (h) z figury 119.

⁶⁰ Příklad (o) je z edice z roku 1787.

⁶¹ Následující tři věty jsou doplňkem z edice z roku 1787.

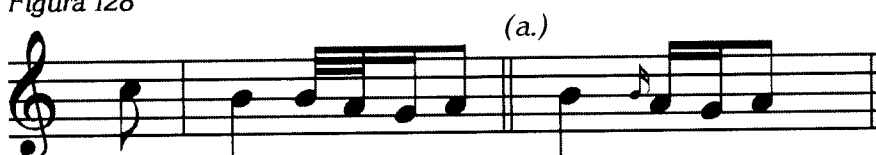
Figura 127



§ 20.

I když se obal a trylek vzájemně podobají, liší se první od druhého přece jen ve dvou věcech. Předně v tom, že úvodní noty obalu se hrají rychleji než závěrečné, a že mezi nimi a následující notou tedy musí být malé zastavení. Dále se odlišují tím, že obal občas odloží svůj lesk a v pomalých skladbách schválně zmírní plný afekt, figura 128. Tento výraz naznačuje také příklad (a).

Figura 128



§ 21.

Samotný obal se však také vyskytuje po notě nebo po přírazu, a to především, když jsou trochu delší, figura 129 (a), dále u ligatury (b), a konečně po tečkované notě (c). Obal⁶² po notě nebo po přírazu se používá ve všech hudebních skladbách téměř každý okamžik a bez speciálního symbolu ho není možno dost zřetelně naznačit. V takovém případě se psává za notou značka tr. Ve všech třech případech slouží obal k vyplnění not.

Figura 129⁶³



⁶² Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

⁶³ Příklady (d) (e) (f) (g) (h) jsou z edice z roku 1787.

(3.)

(4.) (d.)

(e.) (f.)

provedení nový způsob naznačení

(g.) Allegretto (h.) lépe lépe

§ 22.

V prvním případě se tak děje při různém pohybu, kromě před klesající sekundou. Hodláme-li se někdy vyhnout závěrečnému trylku, dělává se po přírazu zdola, který vede do závěrečné noty, obal naznačený ve figuře 129 příkladem s hvězdičkou. Na poslední notě se pak ale nesmí udělat mordent. Jak je konečně naznačeno, jsou hodnoty obalu ve všech příkladech v (a) stejné.

§ 23.

V druhém případě vzniká za přivazovanou notou tečka a přivazaná nota se stává posledním tónem obalu. Je-li však tempo rychlé, tečka odpadá. Obojí provedení je vyznačeno zřetelně v příkladu (b). Toto provedení obalu je časté před kadencemi.

§ 24.

Ve třetím případě vznikají dvě tečky, mezi nimiž se udělá obal, figura 129, příklad (c). V příkladu (2) je provedení vypsáno v notách a je vždy stejné. Je-li tempo tak pomalé, že by neozdobená tečkovaná nota zněla příliš nudně, používá se tento způsob často; bývá tomu tak u césur (1) a před kadencemi, následuje-li po tečkované notě na stejném tónu trylek (2). Pouze u nepřilíš dlouhých klesajících not nepřichází použití tohoto druhu obalu v úvahu. Má-li se vyplnit touto ozdobou příklad (3), představuje skutečné místo pro obal, protože trylek na jeho místě, jak na první notě, tak po ní, je vždy špatný. Ze zápisu příkladu (4) je vidět, že obal se může použít jak po první notě, tak nad druhou notou. Rozpis tohoto příkladu ukazuje, že jeho použití vyžaduje pomalé tempo. Jak⁶⁴ tedy naznačit krátké odsazení poslední noty obalu (d)? Buď tak, že se k tečce připiše ještě pomlka (e), nebo tak, že se kromě symbolu obalu přidá nad obě tečky ještě čárka (f). I když tyto nové druhy zápisu vyhlížejí cize, jsou přece jen nutné. Abychom naznačili správný přednes, nemůžeme udělat příliš mnoho. Objeví-li se obal po trochu delší notě, která má v basu dvě nebo více not nebo k níž místo not náleží také pomlky jako v příkladu (g), rozdělí se tato nota kvůli větší srozumitelnosti, a aby se uhodila jen jednou, spojí se zase obě části oblouč-

⁶⁴ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

kem (*h*). Pak je zcela jasné, kdy má obal nastoupit. Bez tohoto naznačení by mohl mnohý nepoučený interpret uvést tuto manýru příliš brzo, a aby nenechal příliš mnoho času nevyplněného, byl by tedy donucen přednést ji příliš pomalu. To by bylo nesprávné a v rozporu s pravidlem stanoveným v § 10.

§ 25.

Stejně jako u trylku poznáme posuvku u obalu podle předcházejících nebo následujících not a modulací. Podobně jako trylky nesnáší v sobě tato ozdoba zvětšenou sekundu, figura 98, příklad (*d*).

§ 26.

Potřebné uškubnutí, pro něž není malik dost obratný, vyžaduje u obalu občas prstoklad s poněkud větším rozpětím.

Figura 130



§ 27.

Opakují-li se v největší rychlosti prudce zahrané první dvě noty, pak je obal spojen s krátkým trylkem. Nejzřetelněji je možno tuto složenou ozdobu znázornit, představíme-li si krátký trylek se závěrem. Tato složená ozdoba propůjčuje hře na klávesové nástroje mimořádný půvab a lesk. Svou stručností a značnou živostí se podobá obyčejnému trylku se závěrem. Nesmíme jej s ním tedy zaměnit, neboť se od něho odlišuje tolik jako krátký trylek nebo obal od obyčejného trylku. Tato ozdoba nebyla dosud zaznamenána.⁶⁵ Naznačení a provedení ukazuje figura 131, a pokud se týká dlouhého obloučku, odkazují čtenáře k popisu krátkého trylku v § 30 oddílu o trylcích.

Figura 131⁶⁶



§ 28.

Jak ukazují figury 131 a 132, bývá tento **krátký trylek s obalem**⁶⁷ po přírazu nebo bez něho, stejně jako krátký trylek se však používá pouze na klesající sekundě, jejíž první nota je jím do ozdoby stažena. Poněvadž tato složená ozdoba obsahuje více tónů než ostatní manýry, vyplní také hodnotu trochu delší noty lépe, a používá se tedy v tomto případě raději než krátký trylek (figura 133). Naproti tomu v příkladu s hvězdičkou působí samotný krátký trylek v allegrettu a v ještě rychlejším tempu lépe než složená ozdoba. Všeobecně je možno poznamenat, že jak jednoduchý krátký trylek, tak krátký trylek s obalem je zřídka dobrý tam, kde je vhodný trylek bez závěru. V⁶⁸ **mírně rychlých** kusech se krátký trylek s obalem občas provádí podle naznačení v příkladu (*a*). Toto provedení je dobré, pokud tím nevzniknou vzhledem k basu chyby ve vedení hlasů. Příklad (*1*) je dobrý, příklad (*2*) je chybný. Takové provedení manýry bývá u polovičních (*3*) a celých závěrů (*4*) a je konečně mnohem pochopitelnější, použije-li se místo zápisu obou symbolů notace v příkladu (*a*).

⁶⁵ Fr. Couperin a další francouzští autoři používají stejný symbol pro obyčejný trylek s obalem. Zavedením staré značky pro novou ozdobu způsobuje Bach jen ještě větší zmatek.

⁶⁶ První dvě noty nemají v předloze ligaturu.

⁶⁷ *der prallende Doppelschlag*, říká se mu též odražený obal. Trylek s obalem je kombinací obou těchto ozdob. Kvůli krátkému trylku je zde nutné odtržení (*Schnellen*). Naproti tomu připojený obal vyžaduje pro svoji poslední notu zadržetí.

⁶⁸ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

Figura 132

Figura 133⁶⁹

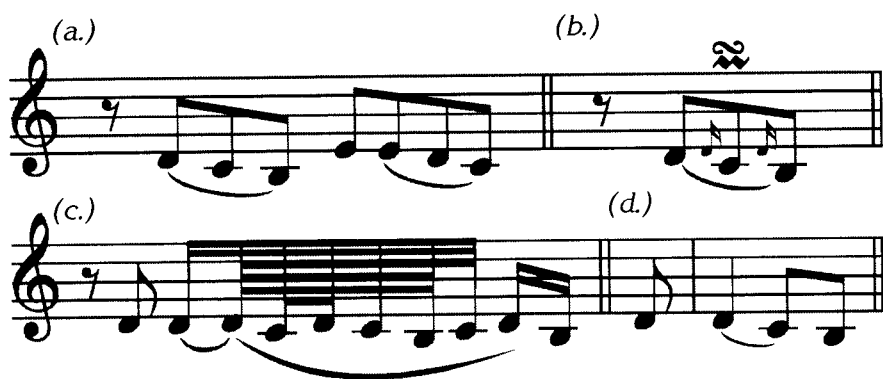
§ 29.

Sestupují-li v pomalém tempu tři noty, vzniká před druhou z nich příraz a potom nad ní nastupuje krátký trylek s obalem následovaný novým přírazem před poslední notou. Tento případ je znázorněn ve figurě 134, a to v příkladu (a) neozdobeně, v (b) s ozdobami a v (c) s vypsaným provedením. První příraz je obvyklý u pomalých not, neboť je dobře vyplňuje. Mimoto je zde příraz nutný, aby se krátký trylek s obalem uvedl pohodlně, a ne dříve, než uplyne polovina noty, nad níž je, a právě tuto polovinu noty vyplňuje. Druhý příraz slouží nejen ke zkrácení poslední dlouhé noty, aby dostala úměrnou délku s předcházejícími notami, ale je nutný i kvůli povaze obalu, který jako jemu podobný trylek se závěrem má sklon stoupat. Proti hraní druhého přírazu před dobou a proti jeho odtržení od hlavní noty a připojení k obalu jsou tři důvody: za prvé, poněvadž to má být příraz, a nikoli odraz; za druhé, protože ve shodě s vysvětlením obalů se nesmí jeho poslední nota nikdy hned spojit s následující notou, ale vždy zde musí nastat malé zastavení, aby z toho nevznikl trylek ze zavrženíhodnou odrazovou třetí notou⁷⁰; a konečně za třetí slouží příraz, podobně jako v ostatních částech pasáže, k poměrnému rozdělení následující noty. Vidíme zde znovu, jakou škodu může způsobit odtržení přírazů od následující noty. Aby se tomu zabránilo, dělá se krátký trylek s obalem zpravidla tak prudce, jak je to jen možné, takže se zdá, že nota c zazní jako prostá šestnáctina. Následující příraz je tím od této ozdoby dostatečně oddělen. i když vypsané provedení této pasáže vyhlíží značně pestře a mohlo by se zdát ještě hrozivější, pokud by bylo napsáno v ještě kratších hodnotách (jak to často bývá v adagiu), spočívá celé umění obratného provedení přece jen ve zručnosti zahrát skutečně prudký krátký trylek a dojem pak musí vyjít zcela přirozeně a lehce. Příklad (d) je poněkud odlišný, avšak provedení posledních dvou not je přesto stejné.

⁶⁹ Posledních šest taktů je z edice z roku 1787.

⁷⁰ Viz kap. II., oddíl 3., § 21 a figuru 101.

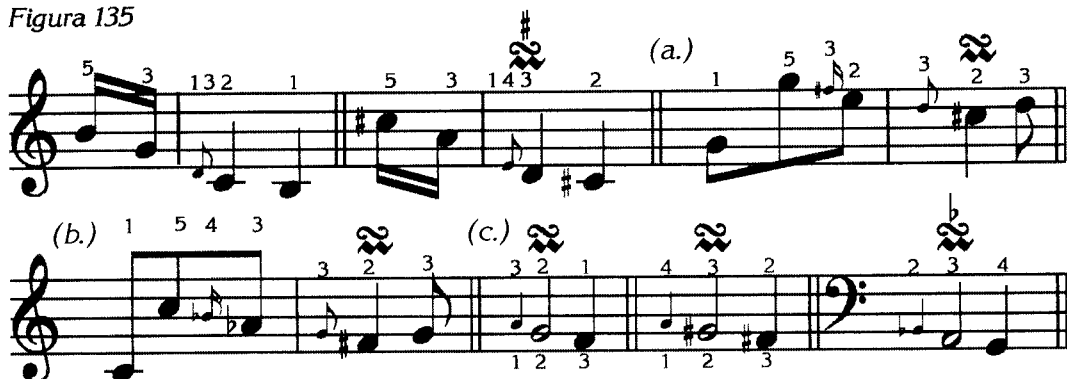
Figura 134⁷¹



§ 30.

Při provedení obyčejného obalu nebo trylky se závěrem je vždy nutno zaměstnat tři nejkratší prsty. A dále, protože uškubnutí je u těchto ozdob, a zejména u trylky s obalem dobře proveditelné jen některými prsty, dochází u této složené ozdoby často k největším obtížím, jejichž odstranění předpokládá využití mimořádných volností v prstokladu. Několik takových případů je ve figurě 135. V příkladu (a) se po tónu *e* hraném druhým prstem ruka přenesle lehkým trhem vlevo a následující tón *d* se vezme třetím prstem, který se však nepřełoży přes druhý, jak to učí zavrženíhodné prstoklady. Příklad (b) vyžaduje s ohledem na tuto složenou ozdobu sklouznutí třetím prstem z černé klávesy na bílou. Nejsnadnější prstoklad tohoto krátkého trylky s obalem je v příkladu (c). Přesto uděláme dobře, budeme-li jej pilně cvičit všemi prsty, neboť ty tím zesílí a stanou se obratnými. Navíc nezávisí vždy na nás, který prst bychom rádi pro tu nebo onu ozdobu použili.

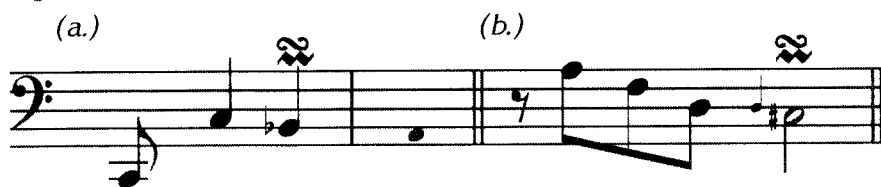
Figura 135



§ 31.

Připojit ozdoby v basu není sice snadné, nejsou-li výslovně naznačeny, nicméně lze v takových případech občas použít krátký trylek s obalem, jak to naznačuje figura 136.

Figura 136



⁷¹ V příkladu (c) není druhá a třetí nota v původním tisku spojena obloučkem.

§ 32.

Protože krátký trylek a s ním spojený obal se na špatně seřízeném cembale vůbec neozvou, jsou spolehlivou zkouškou stejnoměrnosti jeho regulace. Proto je třeba mít spravedlivý soucit s klavíristy, neboť špatný stav nástroje jim obvykle znemožňuje ty nejnужnější a nejvzácnější ozdoby, které se co chvíli vyskytují a bez nichž je většina skladeb provedena špatně.

§ 33.

Má-li se udělat obal nad odsazovanými notami, získá mimořádnou prudkost právě onou na začátku připojenou notou, nad níž je napsán. Tuto jinde dosud nepopsanou ozdobu naznačují malou dvaatřicetinou před notou označenou obalem. Tempo a hodnota následující noty nemá na tuto dvaatřicetinu žádný vliv, protože tyto notičky se hrají vždy co nejrychlejším úhozem tuhého prstu a spojí se okamžitě s ušubnutou úvodní notou obalu. Tak vzniká nový druh nátrylového obalu, který je možno kvůli potřebnému ušubnutí nazvat na rozlišení docela dobře **obal zdola**.⁷² U rychlých not je tento obal od hlavní noty příhodnější než trylek, ačkoli jsem přesvědčen, že na notě, která dovoluje tóny alespoň chvilku střídat, je trylek lepší. V opačném případě je ovšem možno dát na toto místo jinou ozdobu. Právě touto notičkou získává obal lesk, jehož se mu dostane spojením s krátkým trylkem jen ve zcela opačných případech.

§ 34.

Nelze-li tedy použít krátký trylek s obalem jindy než po klesající přivázané sekundě, pak jsou jedinými překážkami použití obalu od hlavní noty tento interval ve stejném směru a vázané noty vůbec. Ve figuře 137 najdeme jeho symbol (**a**), provedení (**b**)⁷³ a několik typických případů použití (**c**). Tato ozdoba bývá na začátku a uprostřed pasáže, před krokem nebo skokem, nebývá však na závěrečné notě, i kdyby se měla zahrát krátce. Můžeme zde poznamenat, že mimo klavír se krátký trylek s obalem značí symbolem trylku, v klavírních kusech mívá obvykle jednoduchou značku obalu. Tato⁷⁴ manýra se dá použít také u vázaných not nad stoupající sekundou (**d**). Zastupuje zde **trylek zdola** nebo také **obal zdola**.⁷⁵ Protože příkladu (**e**) předcházejí odsazované noty, může tam nastoupit obal od hlavní noty nad první ze dvou vázaných not nebo před klesající sekundou. Pokud by předcházely vázané noty, zejména v pomalém tempu, byl by lepší prostý obal nebo dvojitý příraz,⁷⁶ jak je to v příkladu s hvězdičkou.

⁷² *der geschnellte Doppelschlag*. Dále se tato ozdoba nazývá obal od hlavní noty. K jejímu provedení Bach předepisuje „tuhý prst“ (steifen Finger). H. Schenker, Ein Beitrag, str. 53 píše: „Tím chce říci toto: První *g* je třeba uhodit řádně vzpřímeně postaveným prstem tak elasticky, jako by prst chtěl zase přirozeně od klávesy odskočit. A zatímco se prst nyní hodlá podvolit protitlaku, musí zbývající prsty shrnout ostatní noty obalu tak rychle, jak je to možné. Ztuhnutí prstu a shrnutí obalu při ještě „tuhém prstu“ je dílem okamžiku, a protože „tuhý prst“ představuje téměř mechanickou pointu manýry nebo lépe mechanický klíč, dovolil si Bach znázornit mechaniku manýry pouze oněmi dvěma slovy, která jsou ovšem velmi obrazná.“

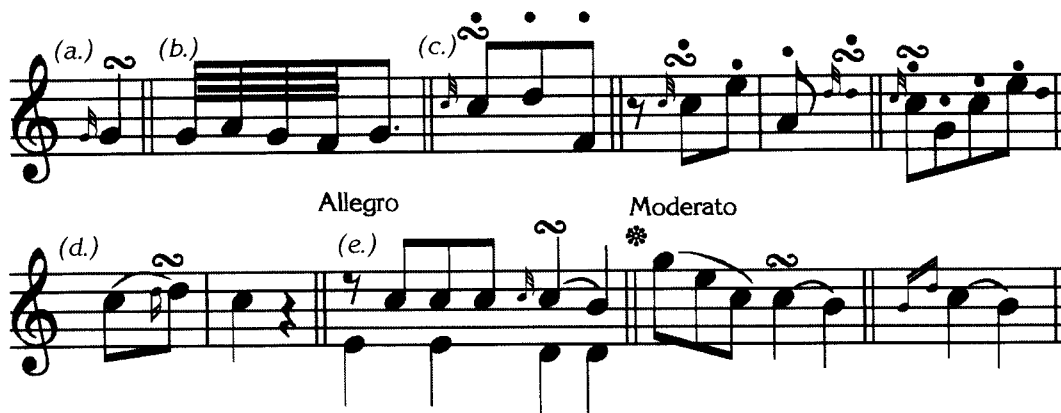
⁷³ Z příkladu je vidět, že Bach mluví o obalu, který hudebníci a vydavatelé vnucují častěji, než by tomu mělo být. Zde použité označení nebylo všeobecně přijato. Vyskytuje se však v některých raných Haydnových sonátách. Bachova snaha naznačit všechny jemné varianty obalu symbolem nebo notami nevedla k ničemu. Většina současníků a pozdějších skladatelů používala totéž znaménko (∞ nebo *tr*) pro všechny typy obalu bez rozdílu nebo vypisovali ozdobu buď v malých, nebo velkých notách. Tato praxe způsobuje, že celý tento oddíl s jeho četnými příklady je tím důležitější, neboť zaměřuje naši pozornost na druh a množství jemností spočívajících v obalu.

⁷⁴ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

⁷⁵ Viz § 37.

⁷⁶ Viz kap. II. oddíl 6.

Figura 137⁷⁷



§ 35.

Objeví-li se tato ozdoba u noty, kterou je třeba vzít palcem, čtvrtým prstem nebo malíkem, nedá se udělat buď vůbec, nebo je alespoň velmi těžké zahrát ji s potřebnou živostí. Ostatní prsty jsou k tomu vhodnější.

§ 36.

Nezaměňme ale obal od hlavní noty s jednoduchým obalem, který bývá za notou. Tyto ozdoby jsou dokonce velmi rozdílné, neboť poslední nastupuje chvílku po hlavní notě a vyskytuje se po vázaných a vydržovaných notách. Aby bylo tento rozdíl zřetelně vidět, jsou obě figury s jejich provedením ve figuře 138 vedle sebe.

Figura 138



§ 37.

Konečně mohou obalu také předcházet dvě malé dvaatřicetiny. Tyto malé notičky se připojí k obalu co nejrychleji a sváží se s ním. Malé notičky se píšou vždy jen jako dvaatřicetiny. Tato zde poprvé popsaná ozdoba představuje ve stručnosti **trylek zdola** a používá se na jeho místě na krátké notě. Lze ji také nazvat **obal zdola**.⁷⁸ Zápis a provedení je ve figuře 139. Použije-li⁷⁹ se tato manýra místo **trylku zdola** nad druhou ze dvou stoupajících svázaných not, dosáhne se lepšího účinku svázáním první noty tohoto obalu zdola s předcházející notou jako v příkladu (a).

Figura 139⁸⁰



⁷⁷ Příklady (d) a dále jsou z edice z roku 1787.

⁷⁸ der Doppelschlag von unten. Říká se mu též stoupající obal.

⁷⁹ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

⁸⁰ Příklad (a) je z edice z roku 1787.

Oddíl 5.

O mordentech.

§ 1.

Mordent je potřebná ozdoba, která noty spojuje, vyplňuje a dává jim lesk. Je buď **dlouhý**, nebo **krátký**. Symbol a provedení dlouhého mordentu je ve figurě 140. Ačkoli se symbol nezmění, může se mordent při provedení prodloužit (a). Krátký mordent a jeho provedení je v příkladu (b).

Figura 140



§ 2.

I když se dlouhý mordent hrává obvykle jen nad dlouhými notami a krátký nad krátkými, bývá vzhledem k tempu symbol dlouhého mordentu často i na čtvrtkách a osminách a krátkého nad notami všech hodnot a délky.

§ 3.

Má-li být mordent zcela krátký, existuje ještě zvláštní způsob provedení (c). Z obou těchto současně zahranych not se podrží pouze vrchní a spodní se zase hned pustí.⁸¹ Pokud se taková ozdoba nepoužívá tak často jako ostatní mordenty, nelze toto provedení zahrnout. Vyskytuje se pouze neočekávaně, tedy v nsvázaných pasážích.

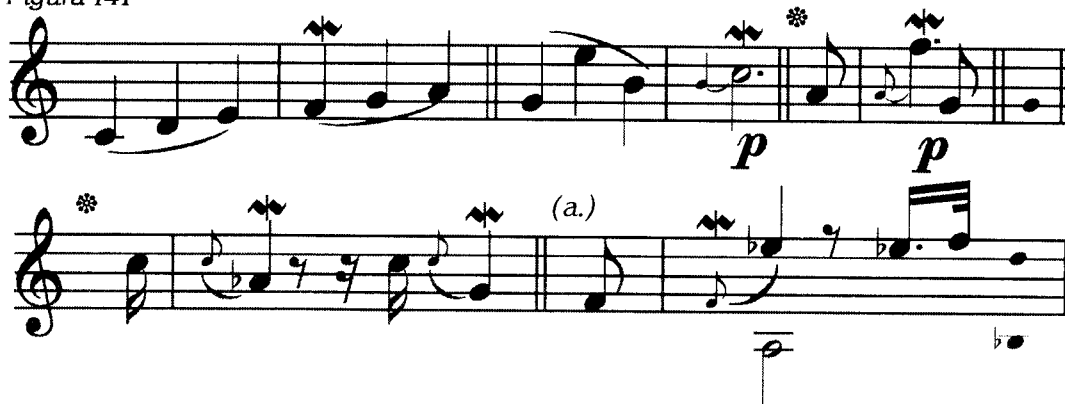
§ 4.

Mordent je zvláště dobrý na stoupajících a skákajících notách. U skoků dolů bývá zřídka a na klesajících sekundách není vůbec. Nacházíme ho na začátku, uprostřed i na konci skladby.

§ 5.

Spojuje **vázané noty**, ať se pohybují stupňovitě, nebo skokem, s přírazem i bez něho, figura 141. V takových pasážích se používá nejčastěji na stoupající sekundě a občas po přírazu, jak to ukazuje příklad s hvězdičkou. Použije-li se mordent na přírazu zdola před skokem (a), pak musí být hlavní nota tak dlouhá, aby mohla pozbýt ze své hodnoty tolik, kolik je třeba, aby se tento příraz dlouhým mordentem zdůraznil. Toto použití mordentu slouží jak ke spojení, tak k vyplnění not. Někdy ho tak nacházíme v recitativech.

Figura 141



⁸¹ Tato ozdoba se obvykle nazývá acciaccatura. Francouzský název je pincé étouffé, německý Zusammen-schlag, česky sraz. Slovo acciaccatura si Bach ponechává jako označení pro pomocné tóny uváděné v akordických rozkladech, viz kap. III., § 26 a kap. VII., § 14.

§ 6.

Mordent po přírazu se hraje podle pravidla o přednesu přírazů slabě.

§ 7.

Mordent se používá k vyplnění vydržovaných not. Setkáváme se s ním tedy, jak je vidět ve figuře 142, u ligaturovaných (a), tečkovaných (b) a synkopických⁸² not. K synkopaci může dojít na stejném tónu (c) nebo na různých tónech (d). V posledním případě je nejlepší použít mordent při opakování předcházejícího tónu (e). Tyto synkopické noty mordent nejen vyplňuje, ale dodává jim současně lesk.

§ 8.

S odvoláním na příklady (a) a (b) z figury 142 je třeba poznamenat, že kdyby tempo bylo tak pomalé, že by k zaplnění not nevystačil ani dlouhý mordent, zkrátily by se tyto dlouhé noty tím, že by se uhodily ještě jednou a přednesly asi tak, jak je to vidět v příkladech právě u těchto písmen. Tuto volnost však smíme využít jen obezřetně a z nutnosti. Tento prostředek je špatný, když se s ním zkusí autorův záměr. Vyhnout se této chybě bude snadné, uvědomíme-li si, že náš nástroj zní správným úhozem a vydržením déle, než by se mnozí domnívali. Dlouhým mordentem se tedy nesmí zničit krása vydržovaného tónu, a stejně jako ostatní ozdoby se nemá přidávat ke každé trochu delší notě, ani se nemá příliš dlouho vydržovat. Při všech výplních pomocí mordentů musí zůstat vždy malý zlomek původní délky noty neozdoben, protože i sebelépe uvedený mordent zní špatně, napojí-li se na následující notu rychle jako trylek.

Figura 142

The figure consists of three staves of musical notation in treble clef. The first staff shows examples (a) and (b). Example (a) shows a mordent on a dotted quarter note. Example (b) shows a mordent on a quarter note. The second staff shows examples (a), (b), and (c). Example (a) is a dotted quarter note with a mordent. Example (b) is a quarter note with a mordent. Example (c) shows a mordent on a quarter note, with a longer note value indicated by a longer stem. The third staff shows examples (d) and (e). Example (d) shows a mordent on a quarter note, with a longer note value indicated by a longer stem. Example (e) shows a mordent on a quarter note, with a longer note value indicated by a longer stem.

§ 9.

Skokům a odsazovaným notám dodává lesk zejména krátký mordent. Bývá nad notami, jimž říkáme z harmonického hlediska přízvučné,⁸³ a které proto mají často zvláštní závažnost, figura 143, příklad (a). Dále se mordent používá u určitých rozložených akordů (b) a na prostředním tónu vícehlasých souzvuků (c), kde může mít delší nota i dlouhý mordent. Tato ozdoba se vyskytuje rovněž u tečkovaných odsazovaných not, kde se tečky nevydržují (d), a také u not, po nichž následují pomlky (e). Následuje-li po několika krátkých notách, které jednak o sekundu stoupají (f), jednak skáčí (g) delší nota, přijde mordent na ni.

§ 10.

Ze všech ozdob se vyskytuje mordent, aniž tam je naznačen, nejčastěji v basu, a to nad stoupajícími (h) nebo skákajícími (i) notami, v kadencích i mimo ně, zejména skáče-li bas potom o oktávu dolů (j).

⁸² rückende Noten

⁸³ anschlagend. Z Quantzova označení pro přízvučný příraz, Anschlagender Vorschlag (Pokus, kap. VIII., §§ 5, 7 a d.), vyplývá, že tento výraz má spíše rytmický než harmonický význam.

Figura 143

§ 11.

Pokud se týká posuvek, řídí se tato ozdoba, stejně jako trylek, okolnostmi. Její brilance se často stupňuje zvýšením spodního tónu, jako ve figurě 144.

Figura 144

§ 12.

Abychom měli po krátké notě pohotové a volné prsty potřebné pro mordent, používá se někdy zvláštní prstoklad, figura 144. Tento prstoklad vyžaduje mírné tempo a je odůvodněn krátkým provedením⁸⁴ tečkovaných not, s jehož pomocí musí být po použití čtvrtého prstu k provedení mordentu okamžitě připraven palec a druhý prst. U dlouhé noty hrané třetím prstem je dost času posunout ruku mírně doprava. Vyskytne-li se tato pasáž bez teček nebo v rychlém tempu, zůstaneme u obvyklého prstokladu.

⁸⁴ V určitých souvislostech se tečky provádějí jako pomlky. Bach popisuje a posuzuje tuto praxi v kap. III., § 23.

§ 13.

Mordent, hlavně ten dlouhý, který jak jsme viděli se používá k zaplnění dlouze vydržovaných tónů, se zde může vložit také po trylku. Musí se však od něho oddělit tím, že se dlouhá nota rozdělí. Bez této opatrnosti by bylo nesprávné uvést mordent bezprostředně po trylku, protože ozdoby se nemají nikdy hromadit jedna na druhou. Obě tyto poznámky potvrzuje zápis provedení příkladu ve figuře 145. Trvání mordentu je dáno tempem, které ovšem nesmí být rychlé, neboť pak by tento pomocný prostředek nebyl nutný.

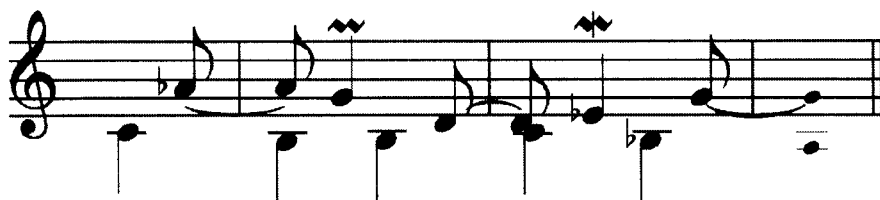
Figura 145



§ 14.

Na tomto místě je třeba připomenout, že mordent a krátký trylek jsou dvě protikladné ozdoby. Krátký trylek lze použít jen nad klesající sekundou, tedy přesně tam, kde mordent nemůže být nikdy. Jedině to mají společné, že obě ozdoby směřují k sekundě, mordent vzestupně a krátký trylek sestupně. Srozumitelně je to znázorněno ve figuře 146.

Figura 146



§ 15.

V souvislosti s mordenty se musíme zmínit o libovolné ozdobě, kterou slyšíme někdy na začátku pomalých skladeb a před fermatami nebo pomlčkami, zejména od zpěváků. Prosté noty, kde tato ozdoba bývá, a její provedení je ve figuře 147. Protože se popisovaná ozdoba zcela podobá notám mordentu a místo, kde se s ní setkáváme, snáší mordent, jen s tím, že ten by při normálním přednesu skončil příliš brzo, je možno ji pokládat za pomalý mordent, který je však kromě tohoto případu zavrženíhodný.

Figura 147



Oddíl 6.

O dvojitém přírazu.

§ 1.

Opakuje-li se předcházející nota ještě jednou a místo aby se prostě zahrál tón, jde se pak k následující notě z vrchní sekundy, nebo když se namísto opakování předcházející noty zahraje k následující notě nejprve spodní sekunda a nato se do ní vejde sekundou shora, říká se tomu dvojitý příraz.⁸⁵

§ 2.

Tuto ozdobu poznáme zřetelněji podle zápisu ve figuře 148, kde je vidět, že jsou jí dva druhy.

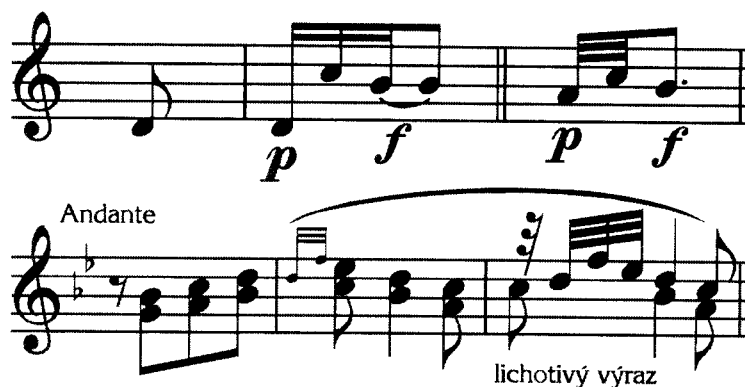
Figura 148



§ 3.

Přednes těchto notiček v prvním příkladu není tak rychlý jako ve druhém. V obou případech se však hrají vždy slaběji než hlavní nota,⁸⁶ figura 149. Touto ozdobou se melodie stává při-
tažlivou, protože noty jsou jednak dobře spojeny, jednak také poměrně dobře vyplněny.

Figura 149⁸⁷



⁸⁵ der Anschlag. Bibliothek der Schönen Wissenschaften, str. 60 píše: „Pan Marpurk nazývá Anschlag Doppelvorschlag, což byl kdysi jeho skutečný původní název, protože vznikl ze dvou přírazů.“ Výraz dvojitý příraz tedy odpovídá spíše Marpurgově než Bachově terminologii. Avšak viz § 3 a pozn. 86.

⁸⁶ Dynamický rozdíl mezi dvojitým přírazem - Anschlag a přírazem - Vorschlag („vždy silnější než hlavní nota“) byl asi pro Bacha důvodem k rozlišení názvu obou ozdob pomocí předpony. S běžným způsobem provedení přírazů zde souhlasí pouze jedna varianta dvojitého přírazu (viz § 10). Jiný důvod ovšem je ten, že ozdoba se hraje spíše na dobu než před dobou.

⁸⁷ Příklad označený Andante je z edice z roku 1787.

§ 4.

Druhý způsob mívá mezi oběma malými notičkami často tečku, naproti tomu první nesnáší žádnou změnu a používá se pouze v mírném tempu, když jsou dvě noty odděleny skokem vzhůru. Ukázky některých typických pasáží jsou ve figurě 150.

Figura 150



§ 5.

Dvojitý příraz, u něhož nejprve před následující notou zazní sekunda shora nebo zdola, se dá použít s ohledem na rychlost těchto notiček i v živějším tempu. Příklad ve figurě 151 ukazuje správné umístění tohoto dvojitého přírazu, neboť v této pasáži nelze úspěšně použít žádnou jinou ozdobu. Tento příklad je s ozdobou dobrý, jen pokud se nehraje pomaleji než andante, i když opačně může rychlosti přibývat.

Figura 151



§ 6.

Kromě tohoto případu může být dvojitý příraz s terciovým skokem i ve všech příkladech figury 150. Jak je vidět ve figurě 152, příklad (a), nacházíme dvojitý příraz u jednotlivých not mezi pomlčkami a při opakování následujícího tónu před klesající sekundou (b). Tam je dvojitý příraz přirozenější než obal, stejně jako se obal vyjímá lépe před stoupající sekundou, jak to naznačuje příklad s hvězdičkou. Před⁸⁸ notou, po níž následuje stoupající sekunda (h), se dvojitý příraz nesmí použít. Lze ho však použít docela dobře v pomalém tempu, protože zmírní disonantnost zvětšené sekundy lépe než obal (c). Jeho místo je tedy před stoupající sekundou (d) nebo před septimou (e) a před klesajícím přírazem (f). Všeobecně proto působí dvojitý příraz lépe, když melodie klesá, než když stoupá. Výjimku v tom může způsobit pouze opakování noty ozdobené dvojitým přírazem a pomalé tempo (g).

⁸⁸ Tato věta je z edice z roku 1787.

Figura 152⁸⁹

The image displays eight musical examples, labeled (a) through (h), illustrating double accents and slurs on notes. Each example is written on a single staff in treble clef. (a) shows a double accent on a note with a slur. (b) shows a double accent on a note with a slur. (c) shows a double accent on a note with a slur. (d) shows a double accent on a note with a slur. (e) shows a double accent on a note with a slur. (f) shows a double accent on a note with a slur. (g) shows a double accent on a note with a slur, marked 'Adagio'. (h) shows a double accent on a note with a slur. A star symbol is present above the staff in the first measure of (b).

§ 7.

Dvojitý příraz s tečkou se naznačuje buď přírazem zdola, nebo zápisem jako ve figurě 153. Do taktu se rozdělují různě. Ve vzorových skladbách jsem to naznačil vždy srozumitelně. Následující notě se ubere z její hodnoty tolik, co je k provedení výzdoby třeba. Příklad⁹⁰ (d) ukazuje správné a nesprávné označení této manýry.

§ 8.

V rychlých skladbách se dvojitý příraz nevyskytuje nikdy, používá se však s prospěchem v affettuosních pasážích. Jeho místo je jednak u opakované noty, figura 153, příklad (a), jednak u noty stoupající o sekundu (b), která pak v obou případech musí klesat buď přírazem (b), nebo jinou notou (a). Příklad (a) je v adagiu často césurou. Příklad označený ve figurě 79 hvězdičkou snáší s ohledem na dlouhou notu *f* lépe tento dvojitý než prostý příraz. Toto provedení je ve figurě 153, příklad (c).

⁸⁹ Příklad je z edice z roku 1787.

⁹⁰ Tato věta je z edice z roku 1787.

Figura 153⁹¹

§ 9.

Jakmile si uvědomíme její původ, je při užívání této ozdoby těžké se zmylit. Stoupá-li nějaká nota pomocí proměnlivého přírazu zdola o sekundu nahoru, figura 154, příklad (a), a než se následující nota udeří, je mezi to vložen nový krátký příraz shora (b), vznikne mezi oběma přírazy tečka, a tedy naše ozdoba (c). Pouze je při tom nutné, aby jedna nebo více not klesala.

Figura 154

§ 10.

K přednesu tohoto dvojitého přírazu je třeba poznamenat, že první malá nota před tečkou se zahraje vždy silně a druhá s hlavní notou se udeří slabě. Druhá malá nota se k hlavní notě připojí pokud možno krátce a všechny tři se sváží.

§ 11.

Ve figuře 155 jsou ještě další příklady s jejich provedením. Při naznačování této ozdoby jsem se schválně přidržel zápisu, jímž se tato manýra přírazem dost a zřetelně nenaznačí. Příklad označený NB ukazuje, že tečka se vydrží tím déle, čím více afektu myšlenka obsahuje a čím pomalejší je tempo.

⁹¹ Příklad (d) je z edice z roku 1787.

V příkladu označeném *reht angedeutet* (notace) je ozdoba notována

To se však neshoduje s notací příkladů (a) a (b) z figur 420 a 425 a naznačuje to, že jde o tiskovou chybu.

Figura 155



Oddíl 7.

O skupinkách.

§ 1.

Skupinka⁹² může být s tečkou nebo bez ní. Přednes je naznačen v názvu. Melodie se použitím této ozdoby stávají plynulejší.

§ 2.

Skupinky bez teček mají dvě nebo tři notičky, které se zahrají před hlavní notou.

§ 3.

Dvoutónová skupinka se značí dvěma malými dvaatřicetinami, figura 156. V allabreve taktu to mohou být i šestnáctiny jako v příkladu s hvězdičkou. Někdy se tato ozdoba naznačuje jako v příkladu (a). Provedení je také často vypsáno (b).

§ 4.

Dvoutónové skupinky se dále liší od třítónových v tom, že se za prvé používají vždy před skokem, jehož interval pomáhají vyplnit jako ve figurě 156; jak záhy uvidíme, bývají třítónové skupinky naopak i jinde. Za druhé se dvoutónové skupinky hrají vždy rychle (b), třítónové nikoli.

Figura 156



⁹² der Schleifer. Výraz je odvozen od slovesa schleifen, naznačujícího legatové provedení ozdoby.

§ 5.

Provedení třítónové skupinky je ve figuře 157, (a). Rychlost této ozdoby určuje nálada skladby a její tempo. Protože tato skupinka nemá dosud obecně přijatý symbol a její provedení je přesně stejné jako obal v protipohybu,⁹³ pokládám za mnohem pohodlnější značit ji symbolem v příkladu (b) než psát místo toho tři malé notičky, jak to někdy vidáme (c). Oko postřehne naše naznačení ozdoby snáze a zabere to méně prostoru.⁹⁴

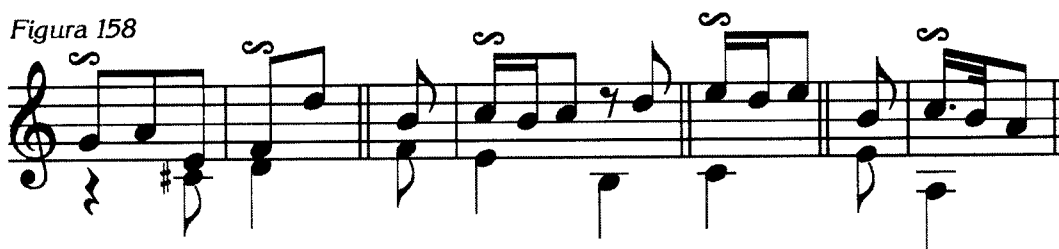
Figura 157



§ 6.

Třítónová skupinka si libuje ve velmi rychlém a velmi pomalém pohybu, v mírných i nejvášnivějších skladbách, a používá se tedy ve dvou velmi rozdílných formách. V rychlých skladbách k vyplnění not a pro lesk. V tom případě zastupuje dobře trylek zdola bez závěru, pokud ten se nedá pro krátkost noty použít, a hraje se vždy rychle, jak to naznačuje figura 158. Další noty mohou být stupňovité nebo mohou skákat.

Figura 158



§ 7.

V druhém případě se používá tato skupinka s prospěchem jako smutná ozdoba v tlumených místech, zejména v adagiu. Přednáší se pak mírně v piano, s velkým afektem a volností, která se neváže příliš otrocky na hodnotu not. Její nejobvyklejší místo je na opakované notě, figura 159, příklad (a). Mimoto se vyskytuje také po kroku nebo skoku vzhůru (b). Z toho je vidět, že třítónová skupinka se podobá pomalému dvojitému přírazu s vyplněným terciovým skokem. Skupinkou je také možno vyzdobit a vyplnit s afektem dlouhou notu (c).

⁹³Bibliothek der Schönen Wissenschaften, str. 60 poznamenává: „Pan Marpurg dělí obaly správněji na obal shora a zdola, z nichž poslední se zdá, že pan Bach pokládá spíše za druh skupinky, i když tuto ozdobu již s výjimečnou pečlivostí probral.“ Bach popsal stoupající obal skutečně již v oddílu o této ozdobě. Od třítónové skupinky se liší symbolem a větším počtem tónů. Viz kap. II., oddíl 4., § 37 a v tomto oddílu § 9

⁹⁴Tento symbol se neujal. Ozdoba se běžně naznačovala malými nebo velkými notami.

Figura 159

§ 8.

Protože disonance jsou ke vzbuzování vášni vhodnější než konsonance, zastihujeme tuto skupinku nad nimi také nejčastěji, a to u pomalé noty, která se buď schválně nevyplní zcela, nebo je přinejmenším vyplňována váhavě. Za podobných okolností se používá i v allegrových skladbách, zvláště změnili se tvrdá tónina v měkkou. Tuto skupinku snáší především zmenšená septima, zvětšená sexta (když má u sebe kvintu), dále sexta se zvětšenou kvartou a malou tercií a podobné harmonické souzvuky. Protože chování všech ozdob určuje do značné míry jejich vztah k basu, lze snadno usoudit, že tato ozdoba má sklon klesat.

§ 9.

Skupinky nás učí dvěma věcem: předně, že v určitých pasážích musí interpret hledět spíše na nenucený mírný výraz než na vyplnění not, a že tedy u pomalých not není vždy povinen volit ozdoby s mnoha notami, protože pak by se tato skupinka mohla nahradit obalem zdola, který se jí podobá. A za druhé se naopak nesmíme domnívat, že čím je v ozdobě menší počet not, tím větší je její výraznost, protože by z toho vyplývalo, že dvojitý příraz, složený jen ze dvou not, by v sobě choval ještě více afektu než naše skupinka, nebo, což je totéž, kdyby se tento dvojitý příraz vyplnil průchodnou notou.

§ 10.

Tak jako je třítónová skupinka vhodná ke vzbuzení smutku, způsobuje tečkovaná dvoutónová skupinka naopak potěšení.

§ 11.

Tato ozdoba je naznačena ve figuře 160. Žádná jiná ozdoba není tak proměnlivá v provedení,⁹⁵ které určuje rovněž afekt. Ve vzorových skladbách jsem ji proto stejně jako dvojitý příraz s tečkou notoval většinou výslovně tak zřetelně, jak to jen bylo možné.

Figura 160

⁹⁵ V kapitole VI., oddílu 6., § 4 poskytuje Bach užitečnou informaci o normálním a rozšířeném provedení této ozdoby.

§ 12.

Ve figure 161 jsou rozmanité příklady s různým provedením. Rozdělení skupinky u hvězdičky je s ohledem na bas lepší než to, které následuje. Většina těchto příkladů může být vůbec vzorem skutečného umístění této ozdoby, neboť pohledem na prosté neozdobené noty snadno postřehneme tu z tvrdosti přírazové disonance, tu z prázdnoty oktáv, že tam něco patří. V takovém případě se ovšem nedá použít žádná jiná ozdoba než tato skupinka. Noty následující po této ozdobě zpravidla sestupují, i když v příkladu (x) je vidět, že melodie může někdy také pokračovat opakováním poslední noty ozdoby.

§ 13.

Zbývající k přednesu této ozdoby naznačuje figura 161, příklady (1) a (2). Zjistíme tam, že ačkoli nota s tečkou se zahraje silně, následující dvě noty jsou naproti tomu slabé. Tečka pod notou *e* v příkladu (1) znamená, že se prst musí zvednout u této dlouhé noty dříve, než trvá její platnost, a jak vidíme v příkladu (2), z tečky po hlavní notě *c* se stane pomlka.

Figura 161

The figure displays five staves of musical notation in treble clef, illustrating different ways to execute a specific ornament. Each staff is connected by a large, overarching slur. The first staff is labeled '(a.)' and shows a sequence of notes with a complex ornament. The second staff is labeled '(1.)' and includes dynamic markings *p* and *f*, with a dotted note under the letter 'e'. The third staff is labeled '(2.)' and also includes *p* and *f* markings, with a dotted note under the letter 'c'. The fourth and fifth staves show further variations of the ornament's placement and execution, including some notes with a '7' below them, possibly indicating a fingering or a specific rhythmic value.

The image displays a page of musical notation, likely for a guitar or piano, consisting of seven systems of two staves each. The notation is written in a single key signature and features complex rhythmic patterns and phrasing. The first system includes a treble clef and a '7' marking. The second system includes a treble clef and a '7' marking. The third system includes a treble clef and a '7' marking. The fourth system includes a treble clef and a '7' marking. The fifth system includes a treble clef and a '7' marking. The sixth system includes a treble clef and a '7' marking. The seventh system includes a treble clef and a '(x.)' marking. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings.



Oddíl 8.

O převráceném mordentu.⁹⁶

§ 1.

Krátký mordent v protipohybu (Schneller), jehož nejvyšší tón se uškube a oba ostatní se zahrají tuhým prstem, jsem značil vždy tak, jak je to ve figuře 162. Vzhledem k zmíněnému ušknutí lze tuto, u jiných autorů dosud neuvedenou ozdobu nazvat docela dobře **trhnutím**.⁹⁷

Figura 162



§ 2.

Převrácený mordent se hraje vždy rychle a vyskytuje se pouze u krátkých staccatovaných not, jimž dodává lesk a kde právě stačí k vyplnění.

⁹⁶ Von dem Schneller. D. G. Türk: Clavierschule 1789, str. 251 uvádí v závorce francouzský výraz *Pincé renversé*.

⁹⁷ Bach používá tuto ozdobu na staccatovaných notách, takže poslední nota se musí energicky ukončit. A jako všechny ozdoby v polovině 18. století je nutno provést i ji na dobu, nikoli před ní. F. W. Marpurg, Anleitung zum Clavierspielen, Berlín 1765, str. 57 píše: „Chceme-li použít na některé notě náhle krátký trylek (Prall-Triller), musejí se obě noty před hlavní notou, jimiž se toto lusknutí dělá, buď naznačit malými pomocnými notami, nebo co do délky a výrazu řádně zapsat příklad (b). Pan Bach nazývá tuto ozdobu Schneller. Až se v následujícím sedmém článku seznámíme s mordenty, pochopíme, že jak v tomto případě, kdy je vyjádřen notami, tak v předcházejícím, kdy je zkráceným opřeným trylkem a jmenuje se krátký trylek, není Schneller ničím jiným než krátkým mordentem v protipohybu.“ Bachův Pralltriller (krátký trylek) z oddílu 3., § 30 a zde popisovaný Schneller tedy nelze zaměnit. První začíná vrchní notou, druhý hlavní notou a poslouží tam, kde je krátký trylek technicky nemožný. Český název ozdoby převrácený mordent je zvolen v souladu s úvodní větou tohoto paragrafu.

§ 3.

Rychlostí působí dojmem trylku bez závěru a jako si trylek se závěrem libuje v pohybu vzhůru, jsou po převráceném mordentu lepší klesající noty nepochybně proto, že jeho poslední malá notička spolu s hlavní notou se závěru trylku v protipohybu podobají. Přesto se liší od trylku tím, že se nemůže nikdy připojit ani vyskytnout pod obloučkem.

§ 4.

Převrácený mordent musí být proveden velmi horlivě, protože jinak se dobře nevyjímá. Jak ukazuje figura 163, příklad (a), mohou jej úspěšně zahrát pouze nejsilnější a nejobratnější prsty a často se musí hrát další tón z nouze prstem, který nepokazí staccato, jež je pro tuto ozdobu charakteristické. Používá se také často u césur (b).

Figura 163



Oddíl 9.

O ozdobách fermat.

§ 1.

I když jsem neměl v úmyslu zabývat se propracovanějšími ozdobami než dosud uvedenými, přece pokládám za nutné zmínit se o tom alespoň něco málo u fermat.

§ 2.

Fermaty se používají často s dobrým účinkem a vzbuzují neobyčejnou pozornost. Naznačují se obloučkem s tečkou pod ním a tón se tam vydrží tak dlouho, jak asi vyžaduje nálada skladby.

§ 3.

Fermata se dělá z afektu, aniž je něco naznačeno. Jsou tři druhy fermat. Zastaví se buď na předposlední, nebo poslední notě basu, případně na pomlce po ní. Pro pořádek by se měla psát značka fermaty vždy tam, kde se začíná zastavovat, a je-li třeba, měla by se opakovat ještě jednou na konci fermaty.

§ 4.

Fermaty nad pomlkami se vyskytují většinou v allegru a přednášejí se neozdobeně. Oba další druhy nacházíme obvykle v pomalých a výrazných skladbách, a abychom se nedopustili pošetilosti, je nutno je ozdobit. V ostatních částech skladby se tedy dají, nelze-li jinak, rozsáhlejší ozdoby postrádat spíše než zde.⁹⁸

⁹⁸ Kam až může vést touha po zdobení, naznačuje povzdech Tosioho, který tlumočí J. F. Agricola, Anleitung zur Singkunst, Berlin 1757, str. 196: „Každá árie má nejméně tři kadence, takže má celkem tři konce. Všeobecně řečeno záleží v současné době znalosti zpěváků při zakončování kadencí v první části v záplavě pasáží a divizí na jednotlivé fráze a orchestr vyčkává; protože se podruhé dávka zvýší, orchestr začíná být unaven, avšak u třetí kadence je hrdlo uvedeno v činnost jako korouhvička ve vichřici a orchestr žive.“

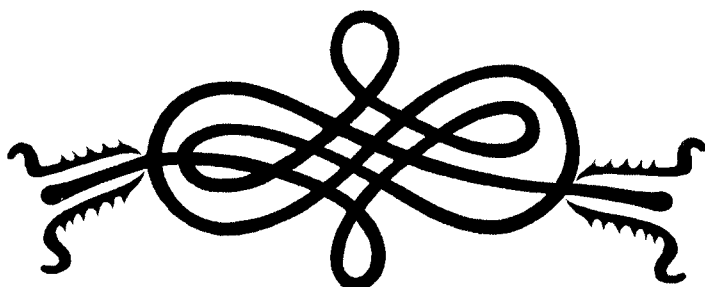
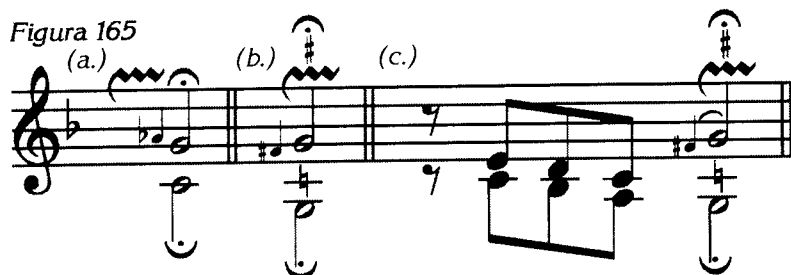
Musical score for a piano piece, featuring a treble clef, key signature of two flats, and various musical notations including dynamics (*p*, *f*), articulation (accents, slurs), and fingerings. The score is divided into measures (5.), (6.), (7.), and (8.).

Measure (5.) includes a dynamic marking of *p* and a slur over the final notes. Measure (6.) includes a dynamic marking of *p* and a slur over the final notes. Measure (7.) includes a dynamic marking of *f* and a slur over the final notes. Measure (8.) includes a dynamic marking of *p* and a slur over the final notes.

Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Chordal structures are indicated by numbers 7, 6, 3, 4, 5 above notes.

§ 6.

Ti, jimž se nedostává obratnosti, aby zde připojili rozsáhlejší ozdoby, mohou si vypomoci tím, že udělají po přírazu před poslední notou v diskantu dlouhý trylek zdola, figura 165, příklad (a). Pokud je tam však příraz zdola, přednese se prostě a zmíněný dlouhý trylek se udělá na hlavní notě (b). U fermat, které nemají příraz, patří tento trylek rovněž na hlavní notu v diskantu (c).





Kapitola třetí

PŘEDNES

§ 1.

Rozhodně je předsudek, že umění hráče klávesového nástroje spočívá pouze v rychlé hře. Je možno mít ty nejobratnější prsty, ovládat jednoduché i dvojité trylky, rozumět prstokladu, umět zahrát z listu ať je v průběhu skladby kolik chce klíčů, dokázat transponovat spatra bez velké námahy všechno, dosáhnout decimy, ba duodecimy, umět zahrát všechny druhy běhů a skoků s překládáním rukou a mnoho podobného, a nebýt při tom všem srozumitelným, milým a dojemným klavíristou. Zkušenost poučuje až příliš často, že technicky zdatní a rychle hrající profesionálové nemají nic víc než tyto vlastnosti, protože sice dovedou prsty vyvolat údiv v obličeji, citlivé duši posluchače však nemohou dát nic. Překvapují ucho, aniž je uspokojili, omračují ducha, aniž jej dojali. Neupírám tím hře spatra příslušnou pochvalu. Je chvályhodné být v tom zběhlý a já to radím každému co nejvíce. Pouhý technicky zdatný hráč si však nemůže činit nároky na skutečné zásluhy toho, kdo je schopen strhnout, kam chce, více ucho než pohled a přenést v něžný cit spíše opravdu možné málokdy. V nejzkušenějších orchestrech je často pro některé, v notách velmi snadně vyhlížející věci stanovena více než jedna zkouška. Většina čtenářů z listu nedokáže mnohdy více, než že zahrají noty, ale co všechno při tom asi utrpí souvislost a plynulost melodie, i kdyby se ani trochu neklopýtlo v harmonii? Předností klávesového nástroje je, že na něm lze dojít v rychlé hře za hranice ostatních nástrojů. Tato rychlost prstů se však nesmí zneužívat. Je třeba ji vyšetřit pro ty pasáže, k nimž je nutná, aniž by se tempo skladby přehnal hned na začátku. Z požadavku, aby se vzorové skladby v *g moll* a *f moll*¹ a běhy složené z nejmenších not ve fantazii *c moll*² hrály co nejrychleji, i když zřetelně, je poznat, že neupírám rychlému hraní jeho zásluhu, a tedy ani jeho užitečnost a nutnost. V některých cizích zemích vládne velmi silný sklon hrát *adagio* příliš rychle a *allegro* příliš pomalu.³ Jaký rozpor je v takovém chybném provedení, není nutno metodicky dokazovat. Nedomnívejme se však, že tím zde chci ospravedlňovat ty lenivé a tuhé ruce, které nás z laskavosti uspávají a jejichž *cantabile* je domyšlivostí zakrývající neschopnost nástroj oživit a které pro nesnesitelný přednes zívajících nápadů zaslouží ještě více výtek než ty, které hrají rychle. Takoví hráči jsou alespoň ještě schopni nápravy. Pokud jsou výslovně přidrženi k pomalému hraní, lze jejich ohnivost ztlumit, zatímco hypochondrickou podstatu deroucí se na povrch až k ošklivosti z mdlých prstů je možno napravit opačným postupem jen málo nebo vůbec ne. Oba hrají ostatně na svůj nástroj pouze mechanicky, zatímco dojemná hra vyžaduje čilou mysl, schopnou podříditi se určitým rozumným pravidlům, jimiž se odhalí obsah skladby.

§ 2.

V čem tedy spočívá dobrý přednes? V ničem jiném než ve schopnosti způsobit zpěvem a hrou, aby sluch vnímal hudební myšlenky podle jejich skutečné nálady a afektu skladby. Každou pasáž je možno změnit úpravou přednesu tak, že není již téměř cítit, že je to stejná myšlenka.

¹ Sonata II., Presto *g moll* (Wq 63, 2) a sonata VI., Allegro di molto *f moll* (Wq 63,6).

² Sonata VI., Fantasie. Allegro moderato *c moll* (Wq 63, 6).

³ V kap. VI., oddíl 15., § 7 Bach výslovně potvrzuje, že *adagio* bylo v Berlíně mnohem pomalejší a naopak *allegro* mnohem rychlejší než jinde.

§ 3.

Prostředky přednesu jsou dynamika, úhoz, uškbnutí, legato, staccato, vibrato, arpeggio, vydržování tónů, zpomalování a zrychlování.⁴ Kdo tyto věci nepoužívá buď vůbec, nebo v nevhodnou dobu, ten má špatný přednes.

§ 4.

Dobry přednes se tedy okamžitě pozná podle toho, zazní-li s lehkostí všechny noty s přidělenými ozdobami v pravý čas, ve správné síle a úhodem odpovídajícím skutečné náladě skladby. Tak vzniká určitost, čistota a plynulost hry a v tom spočívá zřetelnost a dojemnost. S ohledem na to je tedy třeba dobře prozkoumat vlastnosti nástroje, na němž se hraje, abychom do něho neudeřili ani málo, ani příliš. Mnohý nástroj nevydává dokonalý a čistý tón dříve, dokud se nepoužije silný úder, na jiný je třeba naopak hrát lehce, aby se ozev tónů nezkroutil. Tuto poznámku, vyslovenou již v Úvodu, zde opakují ještě jednou proto, abychom se snažili předvádět například zběsilost, zlost a jiné mocné afekty rozumněji, než jak se to zpravidla stává, totiž přehnanou silou úhozu, ale mnohem spíše pomocí harmonických a melodických figur. I v těch nejrychlejších pasážích je přitom třeba přidělit každé notě potřebný stisk, jinak bude úhoz nestejný a nezřetelný. V této souvislosti se obvykle používá uškbnutí, s nímž jsme se seznámili při popisu trylků. Určitost⁵ přednesu se dá nejlépe naučit na rychlých kusech, v nichž se střídají stejně rychlé těžké a lehké pasáže. Často se setkáváme s hráči, kteří díky obratnosti svých rukou zahrájí první pasáže čistě, zatímco ty druhé jim vyjdou nezřetelně, protože své prsty neovládají. V lehkých pasážích je jim dlouhá chvíle, ukvapí se a přeběhnou přes ně. Ve vzorové skladbě *Es dur*⁶ je nutno zahrát rozložené akordy stejně zřetelně jako pasáže společné pro obě ruce. V taktech 24 až 34 zmíněné vzorové skladby si povšimněme poznámek uvedených v kapitole první, § 16. Střídání rukou si tam usnadníme tím, že je i při nejnepatrnějším klidu včas přeneseme tam, kde jsou hned nato zapotřebí.

§ 5.

Živost *allegro* se obvykle vyjadřuje odsazovanými a něžnost *adagio* nesenými a vázanými notami. Při přednesu je tedy třeba hledět nato, aby se tento ráz a vlastnosti *allegro* a *adagio* braly v úvahu, i když to v skladbách naznačeno není a hráč nemá ještě o afektu skladby dostatečnou představu. Protože vím dobře, že při nejrozmanitějších tempech může dojít k nejrůznějším provedením not, píší nahoře záměrně obvykle.

§ 6.

Mnozí lidé hrají ulepeně, jako by měli mezi prsty kliš. Jejich úhoz je příliš liknavý, neboť nechávají noty znít příliš dlouho. Jiní se to snaží napravit a pouštějí klávesy příliš brzo, jako kdyby byly žhavé. To je však také špatné. Nejlepší je střední cesta; mluvím o tom obecně. V pravou dobu jsou všechny druhy úhozů dobré.

§ 7.

Vzhledem k nemožnosti dlouhého vydržování tónů a jejich dokonalého zeslabování a zesilování, právem znázorňovaného světlem a stínem, není na našem nástroji nejmenším úkolem zahrát *adagio* zpěvně, aniž by se nedostatkem zvučnosti projevila příliš monotónnost a naivnost nebo aniž bychom se použitím příliš mnoha pestrých not stali nejasní a směšní. Protože však zpěváci a ti instrumentalisté, kteří tento nedostatek nepocítují, mohou přednášet neozdobené dlouhé noty rovněž jen zřídkakdy, aby neukazovali unavenost a ospalost, a protože u našeho nástroje je tento nedostatek možno znamenitě a dostatečně nahradit různými pomocnými prostředky, harmonickými rozklady apod., a sluch nadto na něm snáší více pohybu než na jiných nástrojích, je možno předvést uspokojivé příklady provedení toho všeho, leda bychom byli proti klavíru zvláště zaujati. Najít v tom střední cestu je ovšem obtížné, ne však nemožné. Většina našich pomocných prostředků k vydržení tónu, například trylky a mordenty, je u lidského hlasu a jiných nástrojů možná stejně dobře jako na našem nástroji. Všechny tyto ozdoby je ale třeba přednášet určitě

⁴ Stärke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen.

⁵ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

⁶ Sonata V., Allegro di molto Es dur (Wq 63, 5).

a tak, aby budily dojem, že je slyšet pouhé prosté noty. Vyžaduje to ovšem určitou svobodu, vylučující vše otrocké a strojové. Hrát se musí z duše, a ne jako vycvičený pták. Takový klavírista si vždy zaslouží větší dík než jiný hudebník. Poslednímu je třeba spíše zazlívát, zpívali nebo hraje-li rozmarněji, než onen.

§ 8.

Abychom nabyli představu o skutečné náladě a afektu skladby a při nedostatku potřebných znamének posoudili správný způsob provedení, zda se mají noty vázat nebo odsazovat atd., stejně jako čeho je třeba dbát při uvádění ozdob, bude dobré zjednat si příležitost slyšet jak jednotlivé hudebníky, tak celé společnosti provozující hudbu. Je to tím nutnější, čím většímu počtu nahodilých věcí tyto krásy podléhají. Ozdoby je třeba uvést v síle přiměřené afektu a rozdělení taktu. Abych se vyhnul nejasnosti: kromě fermat a kadencí je nutno vydržet všechny pomlky stejně jako noty v přesné hodnotě. Často je také ovšem možno dopustit se úmyslně těch nejkrásnějších přestupků proti taktu je ale třeba rozlišovat. Hrajeme-li sami nebo s několika rozumnými lidmi, může dojít ke změnám dotýkajícím se celkového pohybu. Doprovazeči místo, aby se tím nechali zmýlit, naopak zpozornějí a náš úmysl přijmou. Hraje-li se naopak s velkým souborem složeným z různých hráčů nestejné úrovně, lze udělat změnu v uspořádání taktu pouze ve vlastním hlase, protože hlavní pohyb doprovodu se musí přísně dodržovat. Jestliže⁷ skladatel zakončí větu ve vzdálené tónině, pak, aniž by se napřed odpočívalo, obvykle požaduje, aby následující kus začal hned. Může to vyžadovat i z jiných důvodů. V takovém případě píše na konci věty místo dvou taktových čar jen jednu.

§ 9.

Všem obtížným místům v pasážích je třeba se naučit intenzívním cvičením. Ve skutečnosti nevyžadují tyto pasáže tolik námahy jako dobrý přednes prostých not. S těmi má potíže ten, kdo považuje klávesový nástroj za jednodušší, než je. Ať jsme zatím dosáhli jakékoli zručnosti, hrajeme-li veřejně, neodvažujeme se více, než jsme schopni zvládnout, protože tehdy jsme zřídka potřebně klidní a také ne vždy stejně naladěni. Abychom se nepřecenili a potom neuvázli, můžeme své schopnosti a dispozice změřit na nejrychlejších a nejtěžších pasážích. Ty pasáže, které se doma podaří s námahou a jen někdy, je třeba na veřejnosti vynechat, leda bychom pocítovali zcela mimofádnou duševní rovnováhu. Nástroj se dá předem vyzkoušet zahráním trylků a jiných malých ozdob. Všechna tato opatření je nutná ze dvou důvodů, předně, aby přednes byl lehký a plynulý, a dále, abychom se vyvarovali určitých úzkostlivých posunků, které místo aby vzbuzovaly posluchačovy sympatie, spíše jej nudí.

§ 10.

Stupeň rychlosti skladby se posuzuje jednak podle její nálady naznačované určitými známými italskými slovíčky, jednak se řídí podle nejrychlejších not a figur v ní. Úvaha o těchto věcech nás musí přenést do takového stavu, abychom nebyli ani ukvapení v allegru, ani ospalí v adagiu.

§ 11.

Doprovodné hlasy se nemají pokud možno přidělovat ruce, která hraje hlavní melodii, aby ta ji mohla bez zábran a se vši volností obratně přednést.

§ 12.

Jako prostředek k naučení správného přednesu jsme navrhli v § 8. poslech dobrých hudebních produkcí. Zde k tomu ještě dodejme, že se zejména nesmí zanedbat žádná příležitost slyšet obratné zpěváky. Učíme se tím myslet zpěvně a uděláme dobře, zazpíváme-li si občas nějakou melodii, abychom vystihli její správný přednes. To bude vždy mnohem užitečnější než hledat poučení z rozvláčných knih a rozprav, v nichž se mluví jen o přírodě, vkusu, zpěvu, melodií, ačkoli jejich autoři nejsou většinou schopni napsat dvě noty, které by byly přirozené, vkusné, zpěvné a melodické, a tak rozdělí všechny tyto dary a odkazy podle vlastní libovůle, hned tomu, hned onomu, většinou však nešťastně.⁸

⁷ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

⁸ F. W. Marpurg, *Der Critische Musicus an der Spree* vydával na pokračování dvě ukázky takových spisů. Obě byly překlady z francouzštiny. První byla Grandvallova *Essai sur le bon goût en Musique*, Paříž 1732 (str. 199 ad.). Druhá je prací Bolliouda de Mermet, *De la corruption du goût dans la musique francias*. Lyon 1746 (str. 321 a d.). V obou spisech jsou podobné výrazy, o nichž se zde zmiňuje Bach a které označil jako naprosto nevhodné svévolnosti.

§ 13.

Protože hudebník nemůže dojmout jinak, leda je-li sám také dojat, musí se nezbytně umět vcítit do všech afektů, které chce u svých posluchačů vzbudit. Sděluje jim své pocity, a tak je nejlépe přiměje, aby cítili jako on. V tlumených a smutných pasážích je interpret tlumený a smutný. Je to na něm vidět a znát. Přitom⁹ se vyvarujeme přílišné ospalosti a rozvleklosti způsobené snadno přílišným afektem a melancholií. Stejně je tomu v živých, veselých a jiných pasážích, v nichž se hráč musí přenést do odpovídajících afektů. Sotva jednu vášň utiší, již budí další, takže je neustále střídá. Této povinnosti dbá především u skladeb napsaných výrazně, ať jsou od něho, nebo od někoho jiného. V posledním případě musí pociťovat tytéž vášně, jaké si představoval autor cizí skladby při její kompozici. Myslí svých posluchačů se však může hráč na klávesový nástroj zmocnit zvlášť dobře nejrůznějšími improvizacemi nebo fantaziemi. Jen ten, kdo je pro svou necitlivost nucen sedět u nástroje jako socha, bude si nalhávat, že by se to vše mohlo odehrávat bez nejmenších posunků.¹⁰ Jako jsou neslušné a škodlivé nehezké posunky, jsou užitečné ty dobré, protože u posluchačů našim záměrům pomáhají. Nehledě k jejich obratnosti, dělají tito poslední interpreti svým jinak ne právě špatným kusům často malou čest. Obsah svých skladeb nedovedou vysvětlit a ten jim zůstává utajen. Hraje-li však takové kusy osoba, která má něžný cit a ovládá dobrý přednes, s podivem zjišťují, že jejich díla obsahují více, než si byli vědomi a než se domnívali. Z toho je vidět, že dobrý přednes může vyzvednout i průměrnou skladbu a získat jí pochvalu.

§ 14.

Z množství afektů, které může hudba vzbuzovat, je vidět, jak mimořádné nadání by měl mít dokonalý hudebník a s jak velkou moudrostí by je měl používat, aby vzal v úvahu současně své posluchače a podle jejich smýšlení obsah skladeb, které má přednést, místo, kde hraje, a četné další okolnosti. Protože příroda obdařila hudbu s takovou moudrostí tolika proměnami, aby se o ní mohl každý živě zajímat, je tedy hudebník také povinen uspokojit nejrůznější typy posluchačů, jak jen může.

§ 15.

Nahoře jsme se zmínili, že proti ostatním umělcům může pouze hráč na klávesový nástroj znamenitě vyvolat výmluvnost, hbitou překvapivost od jednoho afektu ke druhému zejména fantaziemi, jež nejsou složeny z pasáží naučených nazpaměť nebo převzatých myšlenek, ale které vycházejí ze zdravého hudebního citění. Malý příklad jsem načrtl v poslední vzorové skladbě.¹¹ Jak je zvykem, je tam kvůli členění celé skladby naznačen čtyřčtvrtní takt, na který se však nevážeme, a proto jsou v tomto druhu skladeb vždy vynechány taktové čáry. Délku not určuje všeobecně předepsané *moderato*, a především vzájemný vztah not. Trioly tam určuje rovněž prostá figura tří not. Protože každé metrum v sobě nese určité násilí, zdají se být fantazie bez taktů¹² k vyjádření afektu zvlášť výhodné. Dobře je to vidět na recitativech s doprovodem, v nichž se musí stále měnit tempo a takt, aby se střídající se afekty rychle vyvolávaly a tišily. Taktové označení je pak často předepsáno spíše kvůli zápisu než jako závazný prvek provedení. Protože jsme tyto věci schopni uskutečnit na našem nástroji s plnou svobodou, bez taktu, fantaziemi, je mu proto třeba přiznat mimořádný význam.

§ 16.

Jelikož se tedy má každý kus hrát podle jeho skutečné nálady a s náležitými afekty, činí skladatelé dobře, připojují-li ke svým pracím mimo označení tempa ještě taková slova, jimiž se nálada skladby objasní. I když je tento záměr cenný, nestačil by ovšem zcela zabránit zkomolení jejich kusů, pokud by zároveň nepřipojili k notám obvyklé značky vztahující se k přednesu. V prvním bodu mi bude jistě prominuto, že jsem ve vzorových skladbách použil některá slovíčka, jež nemusí být právě běžná, i když byla pro můj úmysl příhodná. Věnoval jsem tam také potřebnou péči umístění značek, protože vím bezpečně, že jsou na našem nástroji stejně nutné jako na jiných. Má-li se některý hlas přednést jinak než ostatní, má na to svoji zvláštní značku. Jinak

⁹ Tato věta je v edici z roku 1787 poznámkou.

¹⁰ F. W. Marpurg, *Der Critische Musicus an der Spree*, str. 224 píše: „Znám velikého skladatele (Bacha?), v jehož tváři se vždy když hraje na klavír, zrcadlí všechno, co jeho hudba vyjadřuje.“

¹¹ Bach mluví o *Fantasii c moll* ze sonaty VI (Wq 63, 6).

¹² Záznamem bez taktových čar Bach asi navazoval na tradici francouzských clavecinistů, např. na preludia Louise Couperina, Jeana Henriho d'Angleberta aj. Pojednání o volné fantazii je v kap. VII. Viz též pozn. 1 tamtéž.

ovšem patří taková značka celé ruce, ať hraje jeden, nebo více hlasů. Prostý vzhled těchto značek bude patrně znám více než umění současně je oživit a vyvolat tím zamýšlený účinek. V následujících paragrafech proto uvedu v příkladech a vysvětleních to nejdůležitější.

§ 17.

Úhoz nebo stisk je jedno a totéž. Všechno závisí na jeho síle nebo délce. Noty, které se mají zahrát odděleně, se značí čárkami nebo tečkami nad nimi (figura 166). Ve vzorových skladbách používám druhý způsob, protože u prvního by mohlo dojít snadno k záměně s číslicemi prstokladu. Odsazování je třeba dělat ve vztahu k zapsané délce noty, ať je půlová, čtvrtová, nebo osminová, dále k tempu, je-li rychlé nebo pomalé, a konečně k síle, má-li se fráze hrát forte nebo piano. Takové noty se vydrží vždy o něco méně než polovinu notované délky. Všeobecně je možno říci, že odsazování se vyskytuje většinou u skoků a v rychlém tempu.

Figura 166



§ 18.

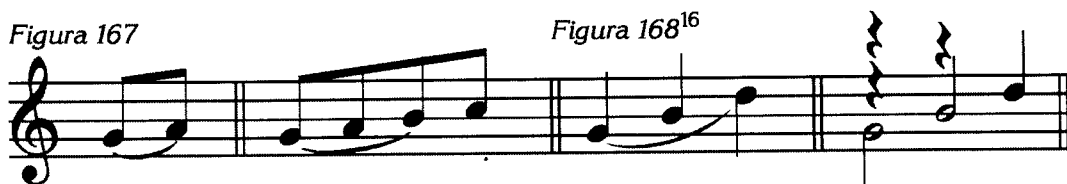
Noty, které se mají vázat, je třeba vydržovat v plné hodnotě a značí se to obloučkem (figura 167). Legato trvá tak dlouho, jak dlouhý je oblouček. Ve figurách se dvěma a čtyřmi vázanými notami se zahraje první a třetí poněkud důrazněji než druhá a čtvrtá, ovšem tak, že se to sotva postřehne. Ve figurách tří not dostane tento důraz první nota. V jiných případech se tak zahraje pouze nota, u níž oblouček začíná. Ve skladbách s mnoha odsazovanými nebo vázanými notami je zvykem naznačovat jen několik prvních figur na začátku a tím se rozumí, že tyto značky platí tak dlouho, dokud je nezruší jiná značka. Jsou-li nad rozloženými akordy legatové obloučky, nechává se, jak ukazuje figura 168, celá harmonie ležet. Ve vzorové skladbě *E* dur¹³ je tento případ častý a dociluje se tím kromě zvlášť dobrého účinku snazšího a přehlednějšího zápisu. Ve vzorové skladbě *As* dur¹⁴ je totéž provedení rozepsáno francouzským způsobem, abychom poznali i tento druh zápisu, v němž tvoří každý tón akordu zvláštní hlas. Legato se používá především u stupňovitých not a v pomalém nebo mírném tempu. Figury,¹⁵ v nichž se mají průchodné noty nebo přírazy udeřit současně s basem, se hrají ve všech tempech bez označení legato, figura 168, příklad (a). Poslední příklad označený *NB* ukazuje, že tato poznámka platí i u basových figur. Figury, kdy hlavní noty zazní společně, se mohou jak vázat, tak odsazovat a vyžadují výslovné označení. Například sled tercií v příkladu (b) by byl v rychlém tempu sotva možný. Jeho zdolání by snadno způsobilo přinejmenším koktání a škubání, neodpovídající úmyslům skladatele, který chtěl mít tyto noty svázané. Hraje-li se však v příkladu s hvězdičkou podle tam uvedeného vyznačení a čtvrtky se zcela vydrží, dosáhne se přiměřeného výsledku zcela snadno jak na klavichordu, tak na cembale. Také figury v příkladu (c) se hrají pohodlně způsobem uvedeným v (d).

¹³ Sonata II., Allegro *F* dur (Wq 63, 2).

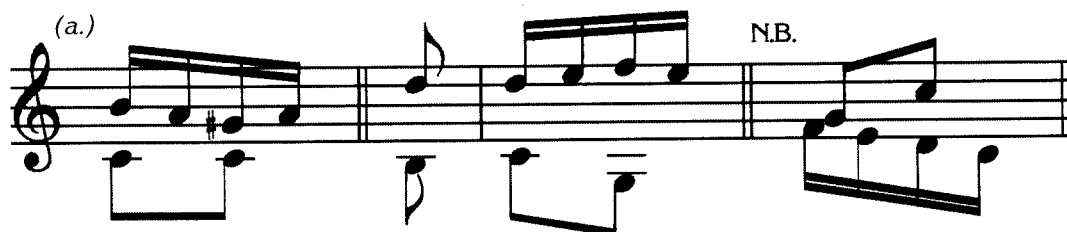
¹⁴ Sonata VI., Adagio affettuoso e sostenuto *As* dur (Wq 63,6).

¹⁵ Dodatek k paragrafu z edice z roku 1787.

Figura 167

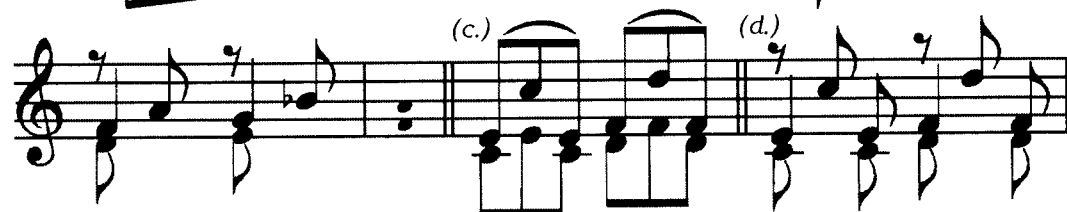
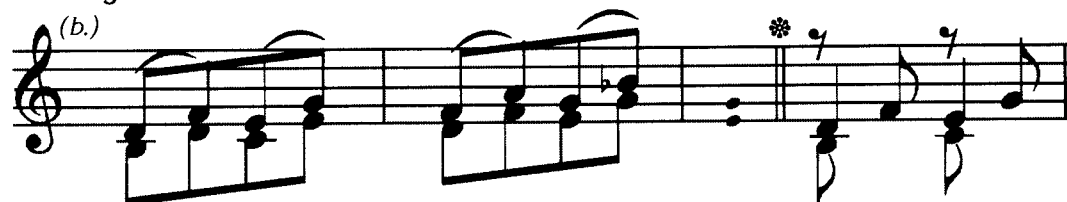
Figura 168¹⁶

(a.)



Allegro assai

(b.)



§ 19.

Noty ve figuře 169 se hrají legato, každá však přitom dostane znatelný důraz. Spojení not obloučkem s tečkami se na klávesovém nástroji vlastně jmenuje portamento.¹⁷

§ 20.

Dlouhá a výrazná nota snáší vibrato,¹⁸ tvořené tím, že se jemně houpá prstem ležícím na klávese.¹⁹ Značka vibrata je v příkladu (a). Nejlepšího účinku²⁰ se dosáhne, když se prst začne houpat uprostřed hodnoty noty.

¹⁶ Příklady (a) (b) (c) (d) jsou z edice z roku 1787.

¹⁷ das Tragen der Töne.

¹⁸ die Bebung. Tato i předcházející ozdoba (portamento) jsou si velmi blízké. Jejich pravým a jediným domovem je klavichord. Provádějí se téměř stejně. Rozdíl je pouze v tom, kolikrát se klávesa po úhodu stlačí. Naznačuje se to zhruba počtem teček nad notou. F. Riegler, Anleitung zum Gesange und dem Clavier oder die Orgel zu spielen..., Vídeň 1779, vysvětluje, že portamento se vytvoří, „když se klávesou houpá spíše volněji“, kdežto vibrato vzniká, „jestliže se tón zcela jasně rozhoupá podle počtu teček, aniž by se však úhoz opakoval.“ D. G. Türck, Clavierschule, 1797, vysvětluje portamento jako „spojování tónů tak, aby mezi nimi nenastalo přerušení. Na klavichordu se vytvoří tak zvané Tragen snadno tak, že po úderu klávesy se na ni dodatečně přitlačí.“

¹⁹ Ch. Burney, Hudební cestopis 18. věku, Praha, Supraphon 1966, popisuje na str. 362 - 363 Bachovo vibrato (Bebung) následovně: „Když chce ve volných a patetických větách rozezpívat dlouhou notu, vyloudí ze svého nástroje tón tak teskný a bolestný, jaký je možno zahrát jen na klavichordu a jaký dokáže jen on sám.“

²⁰ Tato věta je z edice z roku 1787.

Figura 169



§ 21.

Noty ve figuře 170 se hrají tak, že nota na začátku obloučku dostane malý důraz. Figura 171 se hraje stejně, jen s tím rozdílem, že se nota na konci obloučku nedodrží. Prst je třeba zvednout hned po úhozu. Výraz ve figuře 169 je možný jen na klavichordu; ten ve figurách 170 a 171 lze zahrát jak na cembale, tak na klavichordu, ačkoli²¹ na tomto nástroji mnohem zřetelněji než na cembale. Provedení figur 170 a 171 nesmíme zaměnit s provedením ve figuře 171 (a). Těto chyby se často dopouštějí začátečníci.

Figura 170

Figura 171

(a.)



§ 22.

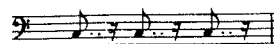
Noty, které se nemají ani odsadit, ani spojit, ani vydržet, se nechají znít polovinu jejich hodnoty²², leda by nad nimi bylo slovíčko *ten*: (dodržet). V tom případě je třeba je vydržet. Tímto druhem not jsou obvykle osminy a čtvrtky v mírném a pomalém tempu a nelze je hrát malátně, ale s ohněm a zcela jemným zdůrazněním.

§ 23.

Krátké noty po tečkách se hrají vždy kratěji, než vyžaduje jejich²³ zápis. Je tedy zbytečné označovat je tečkami nebo čárkami. Provedení vidíme ve figuře 172. Příklad s hvězdičkou ukazuje, že rozdělení musí někdy souhlasit se zápisem. Tečky u dlouhých not, stejně jako u krátkých not v pomalém tempu a také jednotlivé tečky se všeobecně dodržují. Následuje-li jich však po sobě mnoho, zejména v rychlém tempu, hrají se tečky na rozdíl od předepsané notace často jako pomlky. S ohledem na tento rozpor je tedy nejlepší, je-li vše náležitě naznačeno, v opačném případě může mnohé objasnit nálada skladby. Tečky u krátkých not, za nimiž následuje skupina ještě kratších not, se dodržují, figura 173. Ve figurách²⁴, kde po tečce následují čtyři nebo ještě více krátkých not, jsou tyto noty vzhledem k jejich množství dostatečně rychlé i v příkladu (a), a není-li tempo příliš pomalé, také v příkladu (b). Jsou-li krátké noty na začátku figury a tečka je na konci (c), hrají se krátké noty rovněž rychleji, než vyžaduje zápis. Nehledě na šestnáctiny a není-li tempo příliš pomalé, zahraje se poslední příklad (c) rovněž podle tohoto pravidla. Správně by měly mít tyto noty více praporků. I když toto pravidlo dovoluje občasné výjimky, je rychlé odehrání všech těchto krátkých not většinou **správné**. Melodie, v nichž se vyskytnou, je třeba pečlivě posoudit. Mají-li krátké noty nad sebou ozdoby, jejichž přednes vyžaduje určitý čas, například trylky nebo obaly, není je možno hrát tak rychle jako jindy. Poslední poznámka platí i o krátkých notách, pokud je myšlenka smutná a plná afektu a je v pomalém tempu.

²¹ Pokračování této věty je v edici z roku 1787 poznámkou.

²² D. G. Türk, *Clavierschule* str. 356 s polovinou hodnoty nesouhlasí a navrhuje:



²³ Avšak viz kap. VI., oddíl 8., § 15.

²⁴ Doplněk paragrafu z roku 1787. O provedení not s tečkou píše kromě jiných Quantz, *Pokus*, kap. V., § 21 a L. Mozart *Gründliche Violinschule*, kap. I., oddíl 3., § 11 a d.

Figura 172



Figura 173²⁵



§ 24.

Je-li tempo mírné nebo pomalé, nesmí se zahrát první nota figury 174, která se má svázat, příliš krátce, protože by tím vznikla zbytečně veliká pomlka. První nota se zdůrazní mírným stiskem, nikoli ostrým úderem nebo příliš rychlým odtržením.

Figura 174



§ 25.

Dlouhé spojené noty je možno občas přerušit a udeřit znovu (figura 175). Aby²⁶ bylo vedení hlasů slyšet zřetelněji, musí se vázaná nota někdy udeřit znovu i u krátkých výdrží (a). Následuje-li po ligaturované notě **bezprostředně** stejná nota, držený tón se nepustí, protože je lepší přijít o tuto, často jen kvůli zápisu připojenou notu, neboť **bezprostředně** následující opakovaný tón by předepsané vázání porušil (b). Mají-li se ale dva tóny oddělit, pak se poslední sice uhodí, avšak tak, že než ho levá ruka pustí, chopí se této stisknuté klávesy ihned pravá ruka a nechá ji znovu ležet (c). Je-li na takové dlouhé notě trylekt, nesmí se přerušit.

²⁵ Příklady (a) (b) (c) jsou z edice z roku 1787.

²⁶ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

Figura 175²⁷

§ 26.

Obvyklé značky arpeggií s jejich provedením vidíme ve figurě 176. V příkladu s hvězdičkou je arpeggio s acciaturou. Když je slovo arpeggio připsáno u dlouhých not, rozloží se harmonie několikrát nahoru a dolů.

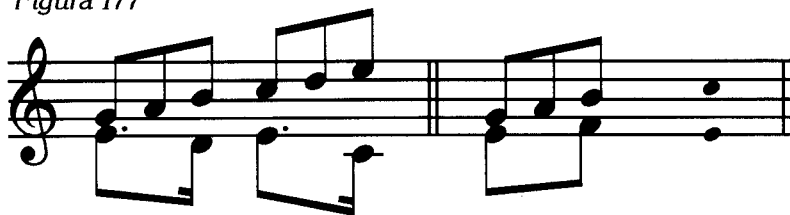
Figura 176

§ 27.

Od okamžiku, kdy se začaly častěji používat v takzvaném prostém nebo čtyřčtvrtním taktu, stejně jako ve dvoudobém nebo třídobém taktu trioly, setkáváme se s četnými kusy, které by bylo mnohem pohodlnější než těmito druhy taktů označit $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{8}$ nebo $\frac{6}{8}$ taktem. Délku noty zde dělíme s ohledem na ostatní hlasy tak, jak je to ve figurě 177²⁸. Tím se vyvarujeme odrazů,²⁹ které jsou často nepříjemné, ale vždy nemotorné.

²⁷ Příklady (a) (b) (c) jsou z edice z roku 1787.

Figura 177



§ 28.

Figura 178 předvádí různé příklady, v nichž se kvůli afektu někdy prodlužují jak noty, tak pomlky více, než předepisuje notace. Zčásti jsem toto pozdržení zřetelně vypsál, zčásti naznačil malými křížky. Příklad (a) ukazuje, že příležitostí k pozdržení je melodie s dvouhlasým doprovodem. K tomuto výrazu dochází vůbec spíše v pomalém nebo mírném než ve velmi rychlém tempu. Příklady tohoto pozdržení jsou v úvodním allegru a následujícím adagiu sonaty *h* moll, č. 6 z mé druhé tištěné sbírky.³⁰ Zejména v adagiu je melodie v oktávách třikrát transponována proti rychlým notám v levé ruce. Každá transpozice se musí provést pozvolným mírným zrychlením, které je krátce nato velice správně vystřídáno zpomalením. Při výrazném hraní³¹ se chraíme příliš častého a přehnaného zastavování, jež způsobuje rozvleklost tempa. K této chybě svádí velmi snadno afekt. Nehledě na tyto okrasy musí se dodržet co nejpřesněji stejné tempo jaké bylo na začátku i u konce skladby. To je v interpretaci velmi těžký úkol. Setkáme se s mnoha řádnými hudebníky, ale jen o některých z nich je možno v plném slova smyslu říci končí tak, jak začal. Objeví-li se ve skladbě v tvrdé tónině pasáže, které se opakují v tónině měkké, pak může kvůli afektu toto opakování trochu pomalejší. Při vstupu do fermaty vyjadřující malátnost, něžnost nebo zarmoucenost se rovněž poněkud zastavuje. Sem patří tempo rubato. V jeho naznačení mívají figury hned více, hned méně než při normálním dělení taktu. Tímto způsobem se může protáhnout část taktu, celý takt nebo více taktů. Nejtěžší, ale nejhlavnější je, aby všechny noty **stejně** platnosti měly přesně **stejně** trvání. Je-li provedení **takové**, že se zdá, jako bychom jednou rukou nehráli v taktu, zatímco druhá udeří všechny taktové části co nejpřesněji. Lze říci, že jsme udělali všechno, co se udělat má. Hlasy v tom případě zaznívají **současně** jen vzácně. Začátek césury zakončující tempo rubato jím může být rovněž zasažen. Ovšem konec, jako všechna ukončení tohoto tempa, musí skončit současně s basem. Nejvhodnější jsou k tomu pomalé noty, lichotné a smutné melodie. Disonantní akordy se k tomu hodí lépe než konsonantní. Ke správnému provedení tohoto tempa je zapotřebí velká kritičnost, a zejména mnoho citu. Kdo má obojí, tomu nebude připadat těžké upravit přednes se vsí svobodou, která nesnáší nejmenší násilí, a bude také umět zpracovat všechny pasáže, jak by to mělo být. K pouhému cvičení by to stačilo, ale dále ne, neboť bez dostatečného citu nelze při vsí snaze dosáhnout ničeho správného. Jakmile se začneme s vrchními hlasy vázat otrocky na takt, ztratí tempo svoji podstatu, protože co nejpřísněji v taktu se mají provést všechny ostatní hlasy. **Když jsou doprovázeni**, mohou všichni zpěváci a instrumentalisté přednět toto tempo mnohem snadněji než klavírista, který se musí sám doprovázet. Příčina toho je uvedena výše.³² Je-li třeba, může klavírista změnit při sólové hře bas, avšak ne harmonii. V mých klavírních skladbách je mnoho ukázek tohoto tempa. Jeho rozdělení a naznačení je vyjádřeno tak dobře, jak to bylo možné. Kdo provedení tohoto tempa ovládá, neváže se vždy na předepsané číslice rozdělující noty do skupin po pěti, sedmi, jedenácti atd. Zahraje tu více, tu méně not, podle toho, jak je naladěný, ale vždy s náležitou volností.

²⁸ Tato zvláštní notační praxe v 18. století způsobuje moderním interpretům četné problémy. Viz např. J. S. Bach, Partita e moll (BWV 879). C. P. E. Bach přitom vlastně nevysvětluje, proč má první osmina pod triolou dvojnásobnou hodnotu než druhá osmina. Na rozdíl od něho požaduje Quantz, Pokus, kap. V., § 22, a potvrzuje to Agricola, aby krátká nota po teče zazněla v pomalém tempu až po poslední notě trioly. K této problematice viz též Erwin J. Jacobi, Punktierter Rhythmen gegen Triolen und zur Transkriptionstechnik bei J. S. Bach, Bach-Jahrbuch 1962, str. 88 - 96.

²⁹ Viz kap. II., oddíl 2., § 27 a pozn. 30.

³⁰ tzv. Württembergische Sonaten (Wq 49). O dva roky dříve, tedy 1742, vyšly první tištěné berlínské Bachovy skladby, tzv. Preussische Sonaten (Wq48).

³¹ Doplněk paragrafu z edice z roku 1787.

³² Je tedy snazší, aby nesouhlasně hráli dva hráči než obě ruce klavíristy.

Figura 178

§ 29.

P. znamená piano. Přidá-li se ještě jedno písmeno, piano se zeslabí. M. f. znamená mezzo forte nebo polosilně. F. znamená forte a zesílí se přidáním dalších f. Aby bylo všechny odstíny od pianissima až k fortissimu zřetelně slyšet, je třeba hrát na klávesový nástroj rozhodně a s určitou silou, ne však do něho tlouci.³³ Naopak se ovšem také nesmí úhoz příliš omezovat. Není dost dobře možno určit případy, kam patří forte a piano, protože i ta nejlepší pravidla připouštějí právě tolik výjimek, jako jich stanoví. Zvláštní účinek tohoto světla a stínu je závislý na myšlenkách, jejich spojení a na skladateli, který může dát stejně dobře forte tam, kde bylo jindy piano, a označí často myšlenku s jejími konsonancemi a disonancemi jednou forte a podruhé piano. To je obvyklý postup odlišení forte a piana při opakování, ať k němu dojde v téže tónině, nebo v nějaké jiné,³⁴ zvláště změní-li se doprovod. Všeobecně je možno poznamenat, že disonance se zpravidla hrají silněji a konsonance slaběji, protože první vášně vzbuzují a druhé je zase uklidňují,³⁵ figura 179, příklad (a). Mimořádný vzlet myšlenek, který má vyvolat prudký afekt, se musí vyjádřit silně. Takzvané klamné závěry, které se k tomu často používají, se proto hrají obvykle forte (b). Je třeba si všimnout také pravidla, které není bezdůvodné a podle něhož chromatické tóny melodie sná-

³³ V celém tomto paragrafu se mluví jak o stupňovitě, tak o terasovitě dynamice. výrazy crescendo a diminuendo se v pozdějších Bachových skladbách vyskytují, ovšem vzácně. Moderní značky stupňovitých změn v té době teprve vznikaly. Bach používal podle staré praxe zkratky ff, f, p, pp apod.

³⁴ in eben derjenigen Modulation oder in einer anderen. výraz die Modulation se v 18. století používal především k vyjádření základního postupu nebo pohybu. Stejně tak dobře však naznačuje přítomnost chromatiky a konečně skutečný přechod z jedné tóniny do druhé. Viz též četné poznámky v tomto smyslu v druhém dílu Úvahy.

³⁵ Bach zde píše s poukazem na propracovanou teorii dynamického odstíňování, kterou prosazuje Quantz, Pokus, XVII, oddíl 6., §§ 13 a 14.. Vůdčí myšlenkou této teorie je, že dynamická úroveň hraných akordů je určena druhem disonance a jejím postavením vůči okolním akordům, takže se akord může podle okolností zahrát mezzo forte, forte nebo fortissimo. Bach má k této teorii četné výhrady a přijímá ji pouze v nejobecnějším smyslu.

šejí spíše forte, bez ohledu na to, zda jsou to konsonance nebo disonance, a že naopak diatonické tóny se hrají spíše piano, ať konsonují, nebo disonují (c). S ohledem na stručnost jsem musel značky forte a piano v příkladu (c) na sebe nakupit, ačkoli dobře vím, že takové stálé střídání světla a stínu není dobré, protože způsobuje místo zřetelnosti nejasnost a místo nápadnosti je to nakonec cosi všedního. Ačkoli jsou všechna forte a piano naznačena ve vzorových skladbách pečlivě, přece je nutno mít na paměti, že přednes určitých ozdob, probraných v kapitole druhé, je silně charakterizován dynamickými odstíny. Hrají-li se tyto vzorové skladby na cembale s dvěma manuály, pak setrváváme při změnách forte a piano připsaných u jednotlivých not na témže manuálu a nestřídáme je dříve, dokud se ve forte a piano neodlišují celé pasáže. Na klavichordu tento problém odpadá, protože na něm je možno všechny stupně forte a piano provést tak zřetelně jako na málokterém nástroji.³⁶ Při silném a hlučném doprovodu je třeba dát vyniknout hlavní melodii vždy silnějším úhozem.³⁷

Figura 179

§ 30.

Ozdobené kadence se podobají improvizacím.³⁸ Přednášejí se podle nálady kusu s volností vůči taktu. Naznačená platnost not je proto v těchto kadencích ve vzorných skladbách jen přibližná. Představuje pouze všeobecnou rychlost a rozdílnot těchto not. Ve dvouhlasých nebo tříhlasých kadencích se mezi každým návrhem, než začne druhý hlas, udělá nepatrná pomlka. Místo obvyklého zápisu ligatur jsem naznačil ve vzorových skladbách³⁹ toto odmlčení a současně konec každého návrhu celými notami. Tyto bílé noty se drží jen tak dlouho, dokud je nevystřídají v témže hlase jiné noty. Všimněme si zde, že má-li vzít klávesu, naznačenou celou notou, jiný hlas, je nutno tuto notu, jež se má vydržet, sice na určitý čas pustit, jakmile ji však křížící hlas udeří naposledy, nechá se ležet. Pokud by měl tento případ nastat v době, kdy jsou obě ruce zaměstnány, chopí se této naposledy zahrané noty, ještě než ji první pustí, okamžitě druhá ruka.⁴⁰ Zvuk

³⁶C. F. Cramer, *Magazin der Musik*, Hamburk 1783 -1787. str. 1217 napsal: „Všichni, kdo slyšeli hrát Bacha na klavichord, museli být dojati nekonečnými odstíny světla a stínu, které se linuly nad jeho hrou.“

³⁷Tato problematika je podrobně probrána v druhém dílu *Úvahy*, kap. VI., oddíl 3., §§ 5 - 13.

³⁸K objasnění různého významu slova cadence, jež mělo v 18. století, poslouží Quantzova zmínka (*Pokus*, XV, § 1): „Slovem kadence nerozumím na tomto místě závěry nebo odsazení v melodii, ani trylek, jemuž Francouzi říkají cadence. Pojednávám zde o libovolné ozdobě, kterou dělá koncertantní hlas na konci skladby nad předposlední basovou notou, tedy kvintou tóniny, v níž je kus psán, podle fantazie a záliby interpreta.“ Bachovo pojednání o podobných kadencích z pohledu doprovazeče je v kap. VI., oddílu 9. Sólistické kadence naproti tomu probírá v posledním oddílu kapitoly II.

³⁹Sonata IV., *Largo maestoso* D dur (Wq 63, 4) a sonata VI., *Adagio affettuoso e sostenuto* As dur (Wq 63, 6). Podobný druh kadence je v *Toccatě* D dur J. S. Bacha (BWV 912), v části označené *con discrezione*.

⁴⁰Četné podobné příklady uvádí též Quantz, *Pokus*, kap. XV., §§ 19 - 31.

⁴⁰Viz § 25 této kapitoly.

tím trvá bez nového úhozu. Co se týče délky pomilk naznačených bílými notami, představme si dvě nebo tři rozmlouvající osoby, z nichž každá bedlivě sleduje druhou, zda ukončila výpověď, než se připojí se svou vlastní. Bez toho by kadence ztratily svou přirozenou vlastnost a mohlo by se zdát, že místo co se hraje kadence, zní kus napsaný výslovně v taktu s ligaturami. Pomilka odpadá, jakmile rozvedení akordu předcházejícího nástupu bílé noty vyžaduje uderit současně s ní notu stojící právě nad touto bílou notou.

§ 31.

Vzorová skladba *F dur*⁴¹ je nástinem současného improvizčního obměňování dvou repetit *allegro*. Tento nápad je vynikající, ale velmi zneužíván. Můj názor na to je tento: obměňovat se nesmí všechno, poněvadž by to pak byl nový kus. Dost dobře se nedají obměňovat četná *affettuosní* a *deklamační* místa skladby. Sem patří i způsob notace *galantních* skladeb, který je takový, že jej lze s ohledem na určité nové výrazy a obraty zřídka na poprvé dokonale pochopit. Všechny změny se mají vztahovat k *afektu* skladby, a pokud nebudou lepší, měly by být vždy alespoň tak dobré jako originál. Pří⁴² vypracování kusu se totiž mimo jiné volí často z melodií schválně ta, kterou jsme si zapsali, a kterou proto pokládáme za nejlepší toho druhu, nehledě na to, že variace těchto melodií, které mnohý interpret uvede a domnívá se, že tím prokáže kusu mnoho cti, napadly skladatele hned při jejím vymýšlení. Prosté melodie se občas ozdobují příliš pestře a naopak. Všechno se to musí dít s nemalou rozvahou a je při tom neustále třeba hledět na předcházející a následující části. Aby se zachovalo původní promíšení *brilantního* a *prostého*, *ohnivého* a *mdlého*, *smutného* a *veselého*, *zpěvného* a *nástrojově vhodného*, je třeba se zamyslet nad celým kusem. V klavírních skladbách se může při obměně současně pozměnit *bas*, ovšem *harmonie* musí zůstat stejná. Vzdor současné oblibě ozdobených variací je třeba vždy především zařídít, aby přece jen vysvítaly základní linie skladby naznačující její *afekt*.⁴³

⁴¹ Sonata V., *Allegretto, arioso ed amoroso F dur* (Wq 63, 5).

⁴² Tato věta je v edici z roku 1787 poznámkou.

⁴³ V této souvislosti je zajímavá Bachova předmluva k první sbírce sonát se změněnými reprízami (*Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen*, Berlin 1760, Wq 60). Píše tam: „Dělat variace je při opakování dnes nezbytné. Očekává se to od každého interpreta. Jeden z mých přátel věnuje všechno úsilí tomu, aby zahrál skladbu tak, jak je napsána, čistě a podle pravidel dobrého přednesu. Měla by se mu proto snad odepřít pochvala? Jiný, často tísněn nezbytností, nahradí svou smělostí v obměňování to, co mu schází na výrazu předepsaných not. Přesto ho veřejnost povznese nad onoho. Při opakování se chce měnit takřka každá myšlenka, aniž by se vyšetřilo, zda to uspořádání skladby a schopnosti hráče dovolují. U většiny posluchačů vyvolá *bravo* často jen toto obměňování, zejména doprovází-li je dlouhá a někdy dokonce velmi podivně ozdobená kadence. Jaké je to však zneužití těchto dvou skutečných okras provedení! Nemáme již trpělivost poprvé hrát předepsané noty; příliš dlouho se nedostavující *bravo* se stává nesnesitelné. Často jsou tyto nežádoucí změny na újmu skladbě, *afektu* a poměru myšlenek mezi sebou. Pro mnohého skladatele je to nepříjemná věc. Předpokládejme však, že interpret má všechny potřebné vlastnosti, aby skladbu obměnil, jak to má být: je k tomu ale vždy naladěný? Nedojde z toho důvodu u neznámých skladeb k novým nesnázím? Není snad při tvorbě variací nejnáléhavějším zřetelem, aby hráč zjednal počtu sobě i skladbě? Neměly by být myšlenky, které uvádí při opakování, tak dobré jako ty původní? Dobrá variace si ovšem bez ohledu na tyto obtíže a zlořády podrží svoji hodnotu vždy.“ Další dvě Bachovy sbírky sonát se změněnými reprízami z let 1766 a 1768 (Wq 113, 114) vyšly roku 1914 s názvem *Klavierstücke* ve vídeňské Univerzální edici (UE 5395).



Carla Philippa Emanuela Bacha

ÚVAHA
O SPRÁVNÉM ZPŮSOBU
HRY NA KLAVÍR

díl druhý,

v němž je zpracována nauka o doprovodu
a volné fantazii.

S jednou tabulkou.



Nákladem autorovým
Berlín 1762

Tištěno u Georga Ludewiga Wintera



Skénováno pro studijní účely

Carl Philipp Emanuel Bachs
V e r s u c h
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
Zweyter Theil,
in welchem die Lehre von dem Accompagnement
und der freyen Fantasie
abgehandelt wird.

Mit einer Kupfertafel.

In Verlegung des Auctoris.



Berlin, 1762.

Gedruckt bey George Ludewig Winter.



PŘEDMLUVA K DRUHÉMU DÍLU

Konečně mám potěšení předat příznivcům a přátelům tento druhý díl Úvahy. Notové příklady jsem měl nejprve v úmyslu dát vyryt do mědi a zkusil jsem to již s fantazií¹, připojenou na konci této knihy. Později jsem však svůj úmysl změnil, a aby mohly být příklady přímo v textu a odpadlo jejich obtížné vyhledávání v tabulkách, zvolil jsem krásný vynález nototisku.² Základním obsahem tohoto návodu, jímž se liší ode všech dosud známých generálbasových příruček, je umělecký doprovod.³ Poznámky o něm nevznikly z pouhé spekulace, nýbrž vytvořila je zkušenost a potvrzuje je v nich obsažená moudrost. Zkušenost, již se bez vychloubání asi nemůže ještě nikdo honosit, protože vyrostla z mnohaletého zpracování dobrého stylu při hudební interpretaci, která nemůže být lepší.⁴

Aby se dílo příliš nerozrostlo a neprodražilo, musel jsem připravit příklady na jedné osnově. U těchto příkladů se tedy musí stále hledět na důvod, proč byly uvedeny, a nevázat jejich provedení na notový zápis, protože pokud se týká poloh, je jinak potřebné vždy poznamenáno. Při studiu je možno projít jemnosti doprovodu a druhý díl každého odstavce až nakonec. Předcházet tomu mají první základy generálbasu. Krátké odstavce oddíly nemají.

Trojhlasné příklady jsou všude označeny Telemannovým obloučkem⁵ a každý číslující udeřlá dobře, když ve svých signaturách trojhlasou úpravu tímto obloučkem vždy zřetelně naznačí. Zvláštní značku, totiž $\overset{\wedge}{\underset{4}{6}}_3$, jsem musel dát kvartsextakordu, k němuž se udeří dodatečně pouze

¹ Viz figuru 481 na konci knihy.

² Příklady a vzorové skladby k prvnímu dílu byly vyryty a připojeny ve zvláštní složce. Bachův podobný záměr změnilo u druhého dílu naštěstí zdokonalení nototisku Johannem Gottlobem Breitkopfem roku 1755.

³ das feine Accompagnement. Z obrovského množství zmíněných pomůcek je třeba jmenovat: Friedrich Erhard Niedtens, *Musikalische Handleitung, oder gründlicher Unterricht*, Hamburk 1700, 1706, 1717. Z této knihy pořídil 1738 pro své žáky výtah J. S. Bach, *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des Generalbasses oder Accompagnement für seine Scholaren in der Musik*; tento výtah otiskl Ph. Spitta, *J. S. Bach II*, str. 913 a d. Johann Mattheson, *Grosse Generalbass-Schule*, Hamburk 1731; též *Kleine Generalbass-Schule*, Hamburk 1735. G. Ph. Telemann, *Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen*, Hamburk 1733/34; nově M. Seifert, Kassel, Bärenreiter Verlag 1921, 1968. Většina těchto děl chápe doprovod ještě v duchu počátku první poloviny 18. století.

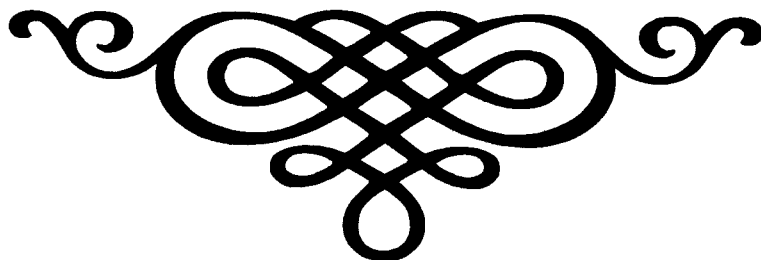
⁴ *Bibliothek der Schönen Wissenschaften*, str. 65 poznamenává: „Kdo si uvědomí, že se autor učil nejprve u největšího mistra tohoto oboru praktické hudby, totiž přímo u svého zesnulého otce, vzdělal se u něho a již v Lipsku v tom znamenitě vynikl; kdo si dále uvědomí, že byl potom řadu let členem kapely při berlínském dvoře, kde za vedení předčasně zesnulého Grauna, znamenitě vzkvétal nejjemnější styl a kdy se hudba provozovala s mimořádnou jemností a pravým citem, zvláště proto, že se toho účastnil sám král, velký znalec umění; kdo si na to vše vzpomene, ten pochopí zcela snadno, že změnit toporný generálbas v jemný doprovod a ukázat hudebnímu světu, jak je třeba hrát ho s citem a podle výrazu kusu, byl schopen jen takový virtuos jako pan Bach.“

⁵ *Telemannschen Bogen*. Oblouček nad číslicí naznačuje, že zmenšený trojzvuk má při realizaci pouze původní tři tóny bez sexty, která se obvykle připojuje, viz kap. V., oddíl 3., § 3. Značka $\overset{\wedge}{5}$ znamená všeobecně tříhlasý doprovod. Jak naznačuje název, zavedl toto označení G. Ph. Telemann.

zadržaná tercie a který nesnáší ve čtyřhlasném doprovodu oktávu, ale spíše zdvojenou sextu, abychom ho rozeznali od trojhlasného kvartsextakordu, u něhož se jako čtvrtý hlas zdvojuje bas.⁶ Vysvětlení těchto značek zde uvádím záměrně, aby tomu, kdo tuto knihu prohlédne jen letmo, nepřipadaly znepokojující, nebo dokonce strašlivé, ale aby hned pochopil usnadnění, k němuž se tím směřuje. Oba tyto příklady vypadají, jako by protřečily pravidlu stanovenému v § 4 prvního odstavce o akordu velké septimy. První z nich je druhým příkladem ve figure 301 a druhý příkladem (f) ve figure 357.⁷ V obou případech má stoupající velká septima nad sebou místo sekundy nónu. Zaznamenal jsem tyto příklady schválně tak, jak jsem je našel, abychom poznali i tento druh číslování, protože ho někteří číslovají používají, i když jej nepokládám za tak příhodný jako svůj.

Kdybych byl chtěl příklady v prvních odstavcích omezit jen na ty úkoly, které byly po ruce, byl bych musel často nejnnutnější připomínky pominout nebo alespoň z jejich souvislosti vytrhnout a četné harmonické změny založené na rozvedení a přípravě by nebylo možno předvést. Z různých návodů ke generálbasu je vidět dokonce zřetelně bezradnost, kterou si autoři způsobili tím, že nechtěli uvést v příkladech nové úkoly dříve, dokud neprobrali podrobně ty předcházející. Toho jsem se vyvaroval a spoléhám se i v tom na obratnost učitelů. Snad se mi promine, že mě různé důvody občas přinutily uvést některé příklady a základní poučky více než jednou. Opakování nemůže v tomto ohledu nikdy škodit, omlouvá ho důležitost látky a čtenáři mají při hledání jednotlivých věcí výhodu, že najdou vše v náležitém pořádku pohromadě.

Přeji i tomuto návodu, aby byl přijat stejně vřele jako první díl, a se zvláštním potěšením očekávám od tohoto druhého dílu pro žádostivé poučení zcela jistý výjimečný užitek, který patrně pociťovali moji přátelé se mnou z prvního dílu. To mě třeba povzbudí, abych přidal, zejména k poslední kapitole této knihy, časem ještě nějaké příspěvky, i když mi moje další práce neponechávají ke psaní mnoho času. Aby náklady příliš nestoupily, musel jsem být zdrženlivý s četnými příklady a užitečnými poznámkami o improvizaci. Později snad vyjdou tyto dodatky současně s dodatky k prvnímu dílu.⁸



⁶ Viz kap. V., oddíl 5., odstavec první, § 9.

⁷ Protože Bach příklady v druhém dílu figury nečísloval, musel odkazovat na stránky, kde je uvádí. Zde jsou odkazy na průběžné číslování figur.

⁸ Slibené dodatky vyšly až v edicích z let 1787 a 1797. Kapitulu o improvizaci doplňuje pouze nový § 12. Všechny dodatky jsou zde zařazeny do textu, viz Slovo překladatele.



ÚVOD K DRUHÉMU DÍLU

§ 1.

Nejpoužívanějšími klávesovými nástroji k doprovodu jsou **varhany**, **cembalo**, **fortepiano** a **klavichord**.

§ 2.

Je škoda, že se ještě všeobecně nepoužívá krásný vynález **Hohlfeldova smyčcového klavíru**,¹ nemůžeme proto zatím přesně stanovit jeho zvláštní přednosti. Nepochybně se ale osvědčí i při doprovodu.

§ 3.

Varhany jsou nepostradatelné v chrámových skladbách kvůli fugám, silným sborům a vůbec kvůli vázanému stylu. Dodávají lesk a udržují pořádek.

§ 4.

Jakmile se však vyskytnou v kostele recitativy a árie, zejména ty, jejichž střední hlasy umožňují zpěvnímu hlasu prostým doprovodem dělat volné variace, musí se k tomu použít **cembalo**. Prázdnotu provedení slyšíme v takovém případě bez doprovodu cembala bohužel až příliš často.

§ 5.

Kvůli takovým recitativům a áriím je **cembalo** kromě toho nepostradatelné v divadle a v salónu.

§ 6.

Provedení vyžadující největší stylové jemnosti podpoří při doprovodu nejlépe **fortepiano** a **klavichord**. Někteří zpěváci dávají ovšem před prvním nástrojem raději přednost doprovodu klavichordem nebo cembalem.

§ 7.

Bez doprovodu klávesovým nástrojem tedy nemůže být dobře provedena žádná skladba.² Schází-li takový nástroj, postrádáme ho i při nejsilnějších obsazeních, v operách, ba dokonce pod širým nebem, kde bychom se určitě domnívali, že z cembala nebude slyšet ani to nejmenší. Nasloucháme-li ale z vyvýšeného místa, můžeme vnímat každý jeho tón zřetelně. Mluvím ze zkušenosti a každý si to může ověřit.

§ 8.

Někteří hudebníci se dávají při sólu doprovázet pouze violou³, nebo dokonce houslemi bez klávesového nástroje. Stane-li se tak z nouze, z nedostatku **dobrých klavíristů**, je nutno je omluvit. Jinak ovšem dochází při tomto druhu doprovodu k četným rozporům. Je-li bas dobře vypracován, stává se ze sóla dueto, jestliže je špatný, jak nudně pak zní bez harmonie! Jistý italský

¹ Johann Hohlfeld (1711 - 1771) vynalezl stroj na zaznamenávání improvizace a tzv. Bogenklavier, jehož struny se nerozeznávaly úderem nebo trsáním, ale pohyblivými kolečky potřenými kalafunou. Hohlfeldův klavír je pokračováním dlouhé řady pokusů o spojení barvy smyčcových nástrojů s klavírní mechanikou, snažících se o vytvoření dlouhého tónu a umožnění dynamických odstínů. Vynález byl předveden roku 1753 na pruském královském dvoře. Zahrál na něm C. P. E. Bach, který pro tento nástroj také napsal sonátu (Wq 65). Viz též kap. VI., oddíl 8., 5 a F. W. Marpurg, Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1754, sv. 1, str. 169 - 172.

² Tato věta je základním zákonem pro obsazení generálbasových nástrojů ve staré hudbě. Vyvrací domněnku, že by bylo možné akordický nástroj v určitých případech beze všeho vynechat

³ O doprovodu violou mluví i Quantz, Pokus, XVII, oddíl 3., § 16.

mistr proto neměl důvod tento druh doprovodu zavádět.⁴ Jaké chyby mohou ovšem vzniknout, když se hlasy navzájem kříží! Nebo chceme snad ve snaze tomu zabránit melodii mrzačit? Oba hlasy jsou tím u sebe blíže, než skladatel zamýšlel. A jak mdle zaznívají plnohlasé akordy, které se občas vyskytnou v hlavním hlase, nepodporuje-li je hluboký bas? Všechny krásy vyslovené harmonií se vytratí a to je u výrazných skladeb velká ztráta.

§ 9.

Nejdokonalším doprovodem sóla⁵, proti němuž nemůže nikdo nic namítat, je klávesový nástroj spolu s violoncellem.⁶

§ 10.

Vidíme tedy, že pokud se týká hráčů generálbasu, jsme dnes náročnější než dříve. Příčinou toho není nic jiného než jemnosti nynější hudby. Nejsme již spokojeni s doprovazečem, který jako skutečný hudební pedant nevidí a nehraje nic jiného než číslice, který zná příslušná pravidla z paměti a provádí je pouze mechanicky. Žádá se něco více.

§ 11.

Toto něco více mě přimělo k pokračování mé **Úvahy** a bude hlavní látkou návodu. Budu se snažit vychovat takové doprovazeče, kteří kromě naučených pravidel hledí sledovat co nejpřesněji dobrý přednes.

§ 12.

Abychom se stali obratnými hráči generálbasu, je nutné hrát dlouho **předtím dobré sólové skladby**.⁷

§ 13.

Dobrymi skladbami nazývám ty, které mají dobrou melodii a správnou harmonii a v nichž se každá ruka dostatečně pocvičí.

§ 14.

Jejich přehráváním si sluch časem zvykne na dobrou melodii, na niž, jak si všimneme dále, je při doprovodu třeba hledět především.

§ 15.

Seznámíme se důvěrně s různými druhy taktů a temp a s jejich charakteristickými pasážemi. Tím se vytvoří užitečná znalost většiny úkolů generálbasu a prsty získají pohotovost a lehkost ve hře z listu. Těmito skladbami se tedy cvičí současně oči, sluch a prsty.

§ 16.

Zvláště je třeba doporučit poslech dobrých souborů a pečlivé sledování **dobrych doprovazečů**. Ucho se tím zušlechťuje a přivyká pozornosti.

§ 17.

Této detailní pozornosti neunikne v hudbě žádná krása. Cítíme hned, jak jeden hudebník pozorně naslouchá druhému, a aby soubor dosáhl žádoucího výsledku, upravuje podle toho svůj přednes. Tato **ostrážitost** všech hrajících, a tedy také doprovodu je nepostradatelná, i kdyby bylo číslování sebelepší.

⁴ Bach samozřejmě nenapadá dueta bez doprovodu. Sám se o ně pokusil duem pro dvoje housle d moll (Wq 141) již v roce 1752. Vzpomenutým mistrem je Domenico Alberti (cca 1710 - cca 1740), který objevil tyto po něm nazývané doprovodné hlasy.

⁵ Tímto výrazem se vždy rozumí sólová sonáta s generálbasem.

⁶ Přítomnost basového nástroje je stejně nezbytná jako funkce klávesového nástroje. Kromě violoncella sloužily stejnému účelu i další smyčcové nebo dechové nástroje. Tak jako nemůže být skladba bez akordického doprovodu, nesmí scházet ani nástroj zvýrazňující basovou linii.

⁷ Handsachen, viz Předmluva k prvnímu dílu, pozn. 5 na str. 20.

§ 18.

Dnešní styl zavedl zcela jiné používání harmonie než dříve. Naše melodie, ozdoby a způsob přednesu vyžadují proto často jinou harmonii než obvyklou. Tuto harmonii je třeba hrát hned s málo, hned s mnoha hlasy, takže povinnosti doprovazeče jsou dnes mnohem rozsáhlejší než kdysi a známá pravidla generálbasu nedostačují a vyžadují často změnu.

§ 19.

Doprovazeč se tedy musí hledět každé skladbě, kterou doprovází, přizpůsobit **správným přednesem harmonie, která jí náleží, a to v přiměřené síle a správným přidělením tónů.**⁸ Musí v tom hledět sledovat co nejpřísněji skladatele a zaměřovat svoji pozornost neustále na ripienové hlasy. Není-li ale v středních hlasech stanovena žádná harmonie, jako například v sóle nebo triu, pak aby se vyhovělo úmyslům skladatele a interpretů, musí se doprovod klávesového nástroje vytvořit v souladu s efektem skladby.

§ 20.

Stejně jako při čtení z listu je i zde nutné **předvídat následující noty.**

§ 21.

Po tom, co jsme připomenuli v § 19, uvedu tedy co možno stručně a zřetelně obvyklá pravidla a jejich změny a připojím řadu poznámek jak o celém doprovodu vůbec, tak o každém úkolu zvlášť. Budu dbát prostředků, pomocí nichž lze tyto akordy snadno rozeznat. Svědomitě chci ukázat na nebezpečí chyb a na prostředky k jejich překonání. V určitých úkolech seznámím s nejlepším přidělením tónů a rozliším intervaly nepostradatelné, méně nutné, ty, které stačí jen znát, a které je třeba zdvojit.

§ 22.

Poslední je nutné proto, že harmonie musí být hned chudá, hned bohatá a s ohledem na počet hlasů existují skladby vyžadující někdy všechny druhy doprovodu.

§ 23.

Doprovod může mít jeden, dva, tři, čtyři nebo více hlasů.

§ 24.

Důsledně čtyřhlasý a vícehlasý doprovod je určen pro silná obsazení, pro pracované skladby, kontrapunky, fugy atd. a vůbec pro skladby, v nichž je jen hudba a kde styl hraje jen malou úlohu.⁹

§ 25.

U čtyřhlasého doprovodu budu dbát jak na čistotu, tak **zvlášť na obratný postup intervalů.** Množství příkladů bude dovozovat, kde je lepší stáhnout dva hlasy do unisona, abychom zůstali v příhodné poloze, než abychom trvali vždy na čtyřech znějících hlasech¹⁰ a volili místo toho raději zbytečné skoky a neobratné postupy. Naskytanou se i případy, kdy musí levá ruka pomoci pravé, abychom se vyhnuli chybám, které se hráčům klávesových nástrojů čas od času kvůli čtyřhlasému doprovodu přičítají.

⁸ ... in der gehörigen Stärke und Weite. Tato věta je jednou z hlavních vědeckých zásad druhého dílu Úvahy a Bach ji stále připomíná. Pojednání o prostředcích používaných k dosažení správné síly, tj. o omezení nebo přidání hlasů, o změně jednoho manuálu za jiný atd., je v kap. VI., oddílu 8, §§ 5 - 13, který je ve skutečnosti podrobným zpracováním všeho, o čem se mluvilo zde v § 19.

⁹ F. W. Marburg, Der Critische Musicus an der Spree, str. 216, píše: „Většina symfonií, fug a trií se hraje stylem, který lze označit jako nejobyčejnější způsob hudebního vyjádření. Mám na mysli symfonie atd., v nichž nelze najít nic velkolepého, zvukového, hravého nebo skutečně vášnivého. Ani srdce, ani rozum nejsou v nejmenším dotčeny.“

¹⁰ auf vier klingenden Tasten.

§ 26.

Trojhlasý a méněhlasý doprovod se používá v jemných skladbách, vyžaduje-li styl, přednes nebo afekt skladby šetmé užívání harmonie. Dále uvidíme, že v takových skladbách je často možný pouze jemný doprovod.¹¹

§ 27.

Ve špatných a neobratných skladbách, v nichž kvůli chybnému basu, z něhož by měly vyplývat, nejsou často dokonce vůbec žádné ryzí střední hlasy, se chyby zakrývají pokud možno řídkým doprovodem. Akordy se používají úsporně, v případech tísně se zahráje jen jedna číslice, uchylujeme se k pomlčkám, odrazům atd. Doprovázíme-li sami, bez ostatních nástrojů, a skladba to dovoluje, může doprovazeč měnit spatra bas a získá tím správné a přirozeně plynoucí střední hlasy právě tak bezpečně, jako kdyby chtěl změnit chybné číslice. Jak bývá to poslední často nutné!

§ 28.

Jednohlasý doprovod se skládá buď pouze z předepsaných basových not, nebo z jejich zdvojení pravou rukou.

§ 29.

V prvním případě se nad noty psává t. s., *tasto* nebo *tasto solo*,¹² v druhém *all'unisono* nebo *unisoni*.¹³ Protože tyto pokyny často scházejí, popíši v poznámkách a příkladech místa, kde se má jednohlasý doprovod použít.

§ 30.

Slovy **hlavní hlas** rozumím hlas, který hraje vedoucí melodii ve skladbě, jejíž ostatní hlasy jsou doplňující, například v sólu, koncertu, árií apod.

§ 31.

Nejvyššímu hlasu hranému doprovazečem říkám **vrchní hlas**.

§ 32.

Při vyučování musejí žáci předložené příklady nejprve zahrát a pak vypracovat písemně na dvou osnovách.¹⁴ Ucho a oko se tím učí jasně rozlišovat správné od nesprávného.

§ 33.

Nic se ovšem nesmí považovat za samozřejmé, ale jak vypracovaná, tak hraná verze se s žáky musí posoudit. Každou notu je nutno zdůvodnit. Je třeba vznášet námitky, které musí žák vyvrátit s odůvodněním, proč například tato nota zde může být tak, a ne jinak.

§ 34.

Nejlepší je začít s čtyřhlasým doprovodem, který je základem. Kdo se jej naučí důkladně, pro toho budou snadné i ostatní druhy doprovodu.

§ 35.

Zejména ve čtyřhlasém doprovodu projdeme úkoly ve všech polohách,¹⁵ aby se žáci s nimi seznámili. Protože se při tom hledí pouze na tento cíl, je samozřejmě nevyhnutelné, že se sem občas vloudí neobratné postupy a vyskytnou se polohy, které nejsou nejlepší. Žáci se tím učí odlišovat nejlepší postupy a polohy od špatných. Příležitostně je jim ale nutno tyto neobratnosti současně s opravou zřetelně ukázat.

¹¹ Určený styl z § 24 a ten, o němž se mluví zde, označovaný na jiných místech jako galantní styl, jsou dvěma hlavními předměty Bachova pojednání o generálbasu. Jako většina autorů této doby je všude přísně rozlišuje.

¹² Viz kap. VI., oddíl 2.

¹³ Viz kap. VI., oddíl 1.

¹⁴ Popis hry generálbasových příkladů viz kap. VI., oddíl 8., § 14.

¹⁵ In allen Lagen, tj. s každým tónem akordu, který se obratem dostane nahoru. Viz též § 37 Úvodu k druhému dílu.

§ 36.

I když tyto postupy mohou být třeba neobratné, nemusí být ještě nesprávné. Je nutno dbát na řádnou přípravu a rozvedení a co nejpřísněji se vystríhat zakázaných kvint a oktáv.

§ 37.

Tím, že se žáky projdeme čtyřhlasný doprovod ve všech třech polohách (uvedených v § 35), poznávají kromě toho ještě další čtyři pomocné prostředky: 1. naučí se vzít při určitých příležitostech, je-li to nutné, jeden ze středních hlasů levou rukou; 2. poznají případy, kde se sbíhají dva hlasy do unisona; 3. dále se jim ukáže, jak se občas kvůli zamezení kvint, aniž bychom se vrátili do předchozí polohy, vezme v pravé ruce jeden hlas navíc a ten se pak zase opustí; 4. konečně poznají, jak se přeložením harmonie na téže basové notě dostat z hluboké polohy zase nahoru. Tyto čtyři pomocné prostředky jsou v generálbasu nejen povoleny, ale jak uvidíme dále, jsou často nutné.

§ 38.

Nevyhnutelné nepřírozené postupy, stejně jako skryté kvinty a oktávy a některé vůči basu povolené kvinty, je třeba dát do vnitřních hlasů. Vrchní hlas musí být vždy zpěvný a vzhledem k basu zcela čistý.

§ 39.

Vyučování začněme snadnými úkoly a projdeme je všechny po pořádku. Každý úkol musí objasnit **krátký cvičný příklad**. Tato **krátkost** podporuje trpělivost, protože přejít k novému příkladu se nesmí dříve, dokud není starý pevně v hlavě a v prstech. Zbytečnou obšírností se naopak zdržují chtiví studia příliš dlouho a nic se tím nezíská. Po zvládnutí úkolu, k němuž krátké příklady postačí, se totiž musí přistoupit k pilnému doprovázení celých a rozmanitých skladeb. Tímto cvičením, při němž vzniká postupně stále méně chyb, se konečně získá dostačující obratnost.

§ 40.

Tyto krátké příklady transponujeme ve všech polohách do všech tónin, měkkých i tvrdých, aby se žáci s nimi i s jejich notací důvěrně seznámili. V budoucnu přenechme tento úkol již žákům.

§ 41.

Zjistil jsem, že je při transponování lepší brát tóniny namátkově než jednu po druhé, protože někteří žáci zahrají a zapíší netransponovaný příklad bez uvažování a udělají malé změny zcela snadno notu za notou díky dobré paměti. Značně tím ztrácejí, zatímco v prvním případě student získává postupně zručnost ve čtení intervalů a v zachování dobré polohy. Ta mívá rozmanité formy, a abychom zůstali v příhodném rozsahu, poskytuje v každém okamžiku příležitost k použití povolených pomocných prostředků. Jedním slovem, staneme se konečně mistry nad intervaly, ať leží, kde chtějí.

§ 42.

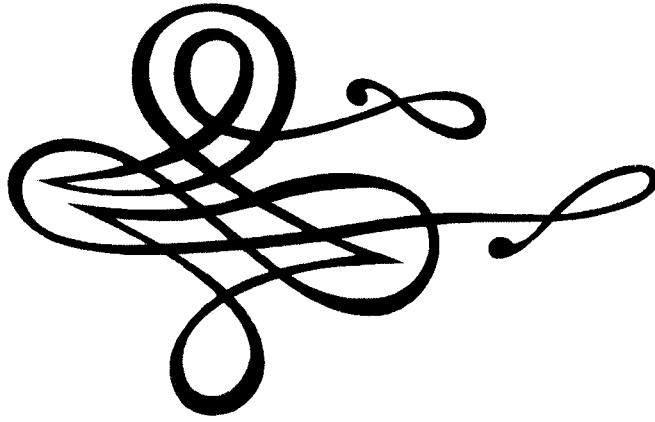
Při studiu transpozic je žáky třeba seznámit s předznamenáním všech tónin a s jeho příčinou. Napišme jim stupnici C dur a a moll a nechme je podle těchto vzorů napsat všechny tvrdé a měkké stupnice. Aniž bych to připomínal, je známo, že je zvykem tvořit každou stupnici se postupně (*c h a g f* atd.) a stupně, které jsou příliš veliké nebo malé, podle tohoto vzoru upravit posuvkami. Žáci se tím brzo naučí říci z paměti, jaké posuvky mají být v každé tónině předznačeny, kolik bé má například *Des* dur a kolik křížků má *Cis* dur. Projdeme-li s nimi tóniny v kvintovém a kvartovém kruhu, uvidí postupný nárůst posuvek zřetelně.

§ 43.

Všem, kdo se učí hudbě, je tato obratnost dobrá a nutná. Velmi snadno mohou vzniknout nevyhnutelné situace: okamžitě je třeba doprovázet, aniž by byl čas předložený hlas jen povrchně prohlédnout a stěží je čas zjistit ze závěrečné noty tóninu nebo zběžně prohlédnout předznamenání. Jak nepříjemná situace je to pro toho, kdo přesně zná cenné služby a těžké povinnosti ripienistů a velmi dobře ví, že by se všechny ripienové hlasy měly správně kvůli dosažení dobrého přednesu před provedením důkladně prohlédnout! Kromě toho se mohou vyskytnout také písácké chyby, přinejmenším nečitelné, dvojsmyslné noty, nečekané změny taktů, temp, figur, tónin atd., které vyžadují přípravu i od toho nejzkušenějšího interpreta.

§ 44.

Máme-li ale čas si svůj hlas předem prohlédnout, podívejme se nejprve přesně na předznamenání, které může být zapsáno jinak, než bylo popsáno výše. Dříve mívalo *d* moll zřídka předznamenáno *b*, stejně jako *c* moll *as*. Někteří skladatelé to tak dělají ještě dnes, snad ze zvyku, snad z lásky k starobylosti, snad z jiných příčin.¹⁶ Skladatel často nechce z dobrého úmyslu interpreta mýlit a měnit každý okamžik předznamenání, zejména ve skladbách s bohatou chromatikou, ve volně modulujících recitativích atd., ale zůstává raději u jednoho předznamenání nebo nepíše před systém žádnou posuvku. V takovém případě postrádáme mnoho těchto značek také v číslování basu, protože se předpokládá, že interpret každou tóninu přesně pozná.



¹⁶ Tento druh zápisu byl v první polovině 18. století ještě velmi rozšířený. Svědčí to o tom, že někteří skladatelé chápali mollovou tóninu ještě stále jako modus.



Kapitola čtvrtá

INTERVALY A SIGNATURY (I)

§ 1.

Všichni skladatelé, kteří si přejí mít u svých skladeb **dobrý** doprovod, jsou povinni basový hlas **řádně** a **dostatečně** očíslovat. Všechna možná pravidla o nečíslovaných basech nedostačují a jsou často chybná.

§ 2.

Je-li hlavní hlas sóla zapsán nad basem nebo když jsou ve vícehlasých kusech všechny hlasy nad sebou v partituře, pak může doprovazec v nejhorším případě bez čísel vystačit. Musí být ale dostatečně vzdělán v kompozici. Je-li ovšem kromě toho nad basem ještě přesné číslování, může být doprovod **dobrý**. Výrazem **dobrý** doprovod zde rozumím jeho nejdokonalejší stupeň. Kromě toho vím dobře, že se hráči klávesového nástroje velmi často předkládají nečíslované basy, a že se tedy nemůže vždy doprovodu vyhnout.

§ 3.

S ohledem na tuto skutečnost připojím v závěru poznámky umožňující **zkušenému** doprovazeci také uspokojivou realizaci nečíslovaného basu. Můj hlavní zřetel bude při výuce generálbasu ovšem zaměřen na číslované basy.

§ 4.

Úkolem žáků je rychle se naučit číslice. Nejsem proto obhájcem jejich přílišného nakupení. Nenávidím vše, co působí žádostivému učení **zbytečnou** námahu a co bere chuť. Bez dokonalé znalosti všech číslic se ovšem nemůže nikdo generálbas **důkladně** naučit a **náležitě** doprovázet. Jakmile se přestaneme signatur obávat, můžeme se plně zaměřit na jemnosti doprovodu. Ty jsou příčinou, že musíme používat více číslic, než bylo nutné dříve k obyčejnému doprovodu. Může snad současný skladatel odhalit všechny své záměry bez pomoci číslic?

§ 5.

Nechávejme proto žáky pilně doprovázet kusy se silně chromatickými a dostatečně a bohatě číslovanými basy. S tím úmyslem jsem používal s velkým prospěchem a bez ohrožení života žáků číslované basy svého zesnulého otce. Neuškodí tedy ani prstům. Při cvičení je dobré střídát správně číslované skladby různých mistrů. Studující se tak seznamují s různými typy signatur a chromatických změn¹, a jakmile získají dostatečné znalosti, je třeba s nimi tyto věci rozebírat. Názory, které z toho vzniknou jsou později velmi užitečné. Dokonalou znalost číslic to ovšem nenahradí, ale urychlí ji.

§ 6.

Studium generálbasu by mohlo být mnohem snadnější a příjemnější, kdyby bylo všude jednotné číslování. K tomu by mohli nejvíce přispět vzdělaní hráči klávesových nástrojů, kteří sami dovedou dobře doprovázet. Existuje mnoho vynikajících skladatelů a hudebníků, kteří by si dali velice rádi líbit dobrý doprovod, jimž ale připadá obtížné naznačit svůj záměr s ohledem na klávesový nástroj tak, jak to má být. Mezi nejpřednější věci, v nichž by bylo třeba se shodnout, patří

¹ Modulation.

asi tyto: všechno potřebné se musí přesně naznačit; nad noty nelze psát ani příliš mnoho, ani příliš málo číslic; číslice je nutno volit s ohledem na přednes; je třeba je psát na správném místě; kde číslice nejsou, musí se požadované ukázat nějakou značkou; všechny druhy doprovodu, zejména trojhlasý, dvouhlasý a jednohlasý, je nutno naznačit tam, kde mají být atd.

§ 7.

Přirovnání jednoho tónu k jinému se nazývá interval.

§ 8.

Veškeré značky vyskytující se v generálbasu a týkající se doprovodu se jmenují **signatury**.

§ 9.

Všechny intervaly se počítají od basové noty vzhůru po stupních, a dostanou proto název, který určuje výsledná číslice.

§ 10.

Nejpoužívanější intervaly v generálbasu jsou ve figuře 180.

Figura 180

The diagram illustrates various intervals in a grand staff format (treble and bass clefs). Each interval is shown with a bracket above the notes and a label below. The intervals and their variations are:

- sekundy** (seconds): malá (minor), velká (major), zvětšená (augmented), zmenšená (diminished)
- kvarty** (fourths): zmenšená (diminished), čistá (pure), zvětšená (augmented), zmenšená (diminished), čistá (pure), zvětšená (augmented)
- sextý** (sixths): zmenšená (diminished), malá (minor), velká (major), zvětšená (augmented), zmenšená (diminished), malá (minor), velká (major)
- oktávy** (octaves): zmenšená (diminished), čistá (pure), zvětšená (augmented), malá (minor), velká (major)
- nóny** (nines): malá (minor), velká (major)

§ 11.

Interval si uchová svůj název, pokud zůstává na svém stupni, ať je před ním kolik chce posuvek. Všechny sekundy jsou tedy na druhém, tercie na třetím stupni atd.

§ 12.

Rozdílnost velikosti intervalů na stejném stupni, ať vznikly posuvkami, nebo jinak, naznačují určité přívlastky.

§ 13.

Abychom mohli tuto rozdílnost srozumitelně vysvětlit, poznamenejme, že krok od jedné klávesy k další se jmenuje půltón a že dva půltóny tvoří dohromady celý tón.

§ 14.

Malá sekunda obsahuje půltón, velká celý tón a zvětšená jeden a půl tónu.

§ 15.

Zmenšená tercie v sobě zahrnuje celý tón, malá jeden a půl tónu, velká dva celé tóny.

§ 16.

Zmenšená kvarta obsahuje dva celé tóny, čistá je o půl tónu výše než velká tercie, zvětšená obsahuje jeden celý tón navíc než velká tercie.

§ 17.

Zmenšená kvinta leží o půl tónu výše než čistá kvarta, čistá kvinta má o celý tón více než čistá kvarta, zvětšená leží o půl tónu výše než čistá.

§ 18.

Zmenšená sexta má tolik tónů jako čistá kvinta, malá leží o půl tónu výše než čistá kvinta, velká sexta je o celý tón a zvětšená o jeden a půl tónu výše než čistá kvinta.

§ 19.

Zmenšená septima obsahuje o jeden půltón více než malá sexta, malá septima leží o celý tón níže než oktáva, velká je o půl tónu pod oktávou.

§ 20.

Zmenšená oktáva je půl tónu níže než čistá, čistá se skládá z pěti celých tónů a dvou půltónů, zvětšená leží o půl tónu výše než čistá.

§ 21.

Malá nóna má prakticky stejný tón jako malá sekunda a velká nóna stejný jako velká sekunda. Liší se tedy od sebe vlastně o oktávu.

§ 22.

Primy, decimy, undecimy a duodecimy nejsou nic jiného než oktávy, tercie, kvarty a kvinty. Naznačují se číslicemi 1, 10, 11, 12 a vyskytují se většinou v galantním způsobu psaní a v trojhlasém doprovodu. Používají se k zřetelnému naznačení zpěvného postupu hlasů:

Figura 181

Figura 181 illustrates four examples of interval patterns in bass clef notation, each with fingerings and accidentals indicated above the notes.

- (a.) 3 4 5 - 4 3 / 1 2 3 - 2 1
- (b.) 10 11 10 9 8 7 / 8 9 8 7 6 5 \flat
- (c.) 12 11 10 9 8 7 / 10 9 8 7 6 5 \flat
- (d.) 5 6 7 8 9 10 11 12 11 - 10 / 3 4 2 3 4 5 6 7 - 8

Přítom je vidět, že postup 1 - 2 a 2 - 1 je přirozenější a čitelnější než sled 8 - 2 a 2 - 8, příklad (a). Stejně srozumitelné je použití číslic 10, 11 a 12 (b). Tyto signatury se používají zpravidla, jen když za nimi číslice 7, 8 a 9 buď následují, nebo jim předcházejí (c). Dále naznačuje toto číslování zřetelně, zda mají dva hlasy pokračovat v terciích nebo sextách (d), což je okolnost, která není v jemném doprovodu vždy libovolná.

§ 23.

Unisono ve vlastním významu vznikne, sejdou-li se dva nebo více hlasů na jedné klávěse, nelze je tedy dost dobře nazývat intervalem. Většinou se tím rozumí oktáva a my budeme o unisonu tohoto druhu mluvit později podrobně. Někteří používají místo primy výraz unisono a označují to také číslicí 1.

§ 24.

Intervaly mají ve všech oktávách stejné tóny a název.

§ 25.

Sekunda a nóna mají sice stejné tóny, ale jak uslyšíme níže, navzájem se velmi odlišují.²

§ 26.

Velikost intervalů se řídí uspořádáním notové osnovy. V generálbasu je proto ovlivňuje bez zvláštního označení předznamenání tónin. Je-li tedy pro tón *f* předznamenán křížek, není sexta k *a* již *f*, ale *fis* a nad *a* se napíše prostě 6.

§ 27.

Všechny chromatické změny, kromě těch, které jsou obsaženy v předznamenání tóniny, je třeba zvlášť naznačit.

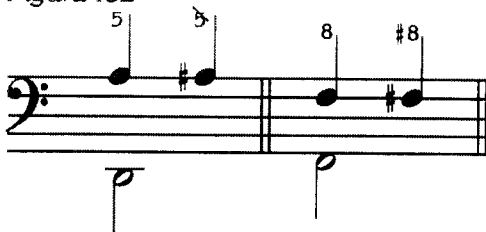
§ 28.

Interval se nazývá přirozeně veliký atd., je-li takový, jak ho udává osnova. Nahodile velký atd. se interval stává, je-li chromaticky změněn nově vloženou posuvkou.

§ 29.

Čárka přes číslici nebo křížek vedle ní zvyšuje interval o půl tónu:

Figura 182



Označení čárkou je v Německu všude známé a obvyklé. Používají ho také Italové, pouze Francouzi se od této praxe odchyľují a působí zmatek. Prohlédneme si Le Clairovy³ číslované basy, který označuje jak přirozeně veliké, tak příležitostně malé intervaly stejně, totiž čárkou.

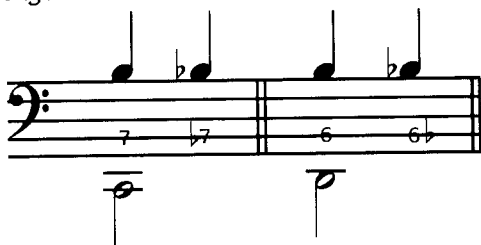
² Viz kap. V., oddíl 16., § 5 a oddíl 15, odstavec první, § 4.

³ Le Clairs. Jean Marie Leclair (1697 - 1764), významný představitel francouzské houslové školy.

§ 30.

Znaménko *b* před číslicí nebo vedle ní snižuje interval o půl tónu:

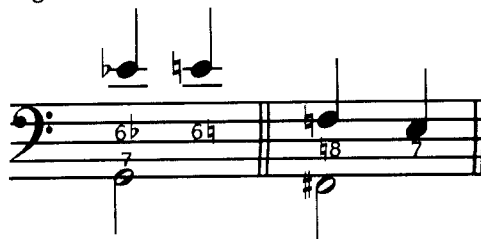
Figura 183



§ 31.

Odrážka před číslicí nebo vedle ní vrací intervalu jeho původní stav. Aniž bych to připomínal, ví se, že v tóninách s křížky odrážka interval snižuje a v tóninách s *b* jej zvyšuje:

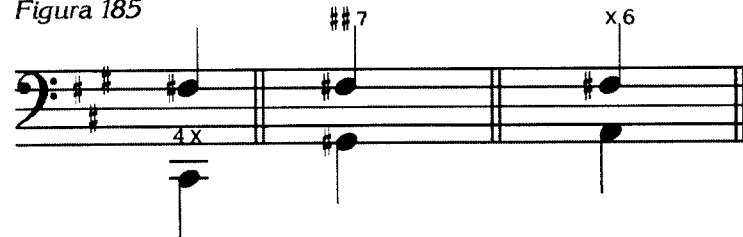
Figura 184



§ 32.

Dvě čárky, dva křížky nebo jednoduchý kříž před číslicí nebo vedle ní zvyšují interval o celý tón:

Figura 185

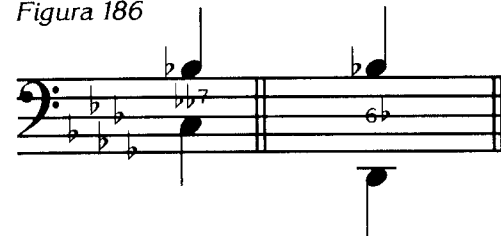


Naznačení dvěma křížky je vzácnější a málo srozumitelné.

§ 33.

Dvě *b* nebo velké *b* před číslicí nebo vedle ní snižují interval o celý tón:

Figura 186



Velké *b* není ovšem ještě obecně zavedeno, i když je tak pohodlné.

§ 34.

Kombinace odrážky a *b* a odrážky a křížku následující po dvojnásobné posuvce a uvádějící interval do jeho původního stavu nejsou tak obvyklé, jak by to vyžadovala přesná notace. Protože se ale tyto kombinace mohou příležitostně vyskytnout, připomínám je zde, abychom se jich nezalekli.

§ 35.

Nepodivujme se, že někteří píší nad noty místo odrážky u číslic *b* nebo čárky. Příčinou může být různý význam odrážky, která tóny hned zvyšuje, hned snižuje:

Figura 187



Spíše jsme již zvyklí, že se pomocí *b* naznačuje zmenšená kvinta⁴ a malá nebo zmenšená septima.

§ 36.

Aniž by se použila číslice 3, stačí tercii naznačit posuvkou, která mění nebo obnovuje její normální stav.

Figura 188



§ 37.

Je-li to možné, je označení čárkami, *b* a odrážkami u číslice nejsnáze čitelné, a následují-li číslice těsně po sobě, vylučuje to jakoukoli nejistotu, které číslici značka patří.

§ 38.

Mají-li se tyto značky zrušit, je nutno to naznačit, jinak platí dále.

§ 39.

Totéž platí i o číslicích nad opakovanými notami, z nichž každá má vlastní akord. První číslice trvá tak dlouho, dokud ji nevystřídá jiná:

Figura 189



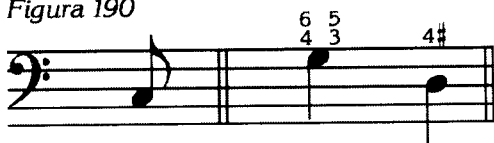
Než ji vystřídá kvinta, udeří se zde k prvním čtyřem notám čtyřikrát sexta.

⁴ I když je zmenšená přirozené. Je to obecná generálbasová praxe.

§ 40.

Číslice, které jsou právě nad notou, se udeří současně s ní, jsou-li ale vpravo od noty, udeří se po ní, ačkoli patří k notě a odečítají se od ní:

Figura 190



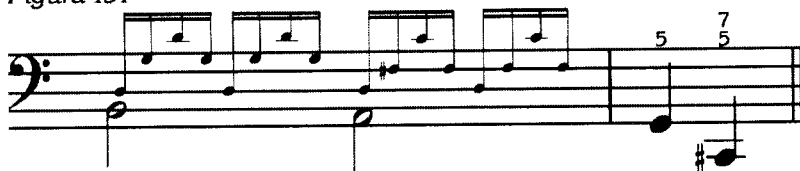
§ 41.

Protože tam patří značky pro piano a forte, není dobré psát číslice pod noty, leda na určitých místech, kde je nelze napsat jinak, protože jsou tam například nad sebou napsány na jedné osnově dva hlasy, jeden pro violoncello a druhý pro klávesový nástroj.

§ 42.

Nastupuje-li fugové téma v basu, hrají se psané noty a akordy se neudeří, dokud se u nich neobjeví číslice. Stejně pravidlo platí i o krátkých pasážích, kde má pravá ruka hrát obligátní doprovod. Bývá to naznačeno malými notami.

Figura 191



§ 43.

Číslice nad tečkou prodlužující notu se udeří s nástupem tečky, vztahují se ale k předcházející notě.

§ 44.

Číslice nad krátkými pomlčkami se udeří s pomlčkou, přestože patří k následující notě.

Figura 192



§ 45.

Číslice nad dlouhými pomlčkami se udeří sice také k pomlce, vztahují se však k předcházející notě.

Figura 193

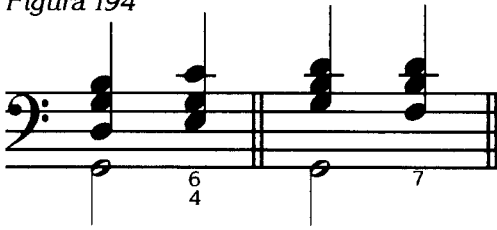


Školený hudebník rozhodne snadno, o který z případů probraných v tomto a předešlém paragrafu jde.

§ 46.

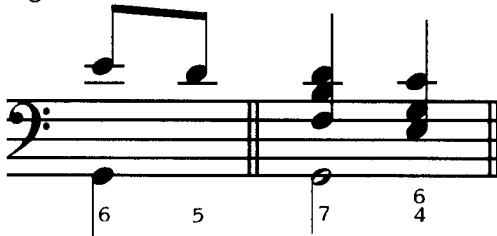
Číslice napsané za notou se rozdělí k hodnotě basové noty následovně. Je-li tato nota dvoudílná a má po straně nad sebou jednu nebo více číslic, udeří se na druhou polovinu basové noty ty číslice, které jsou vpravo:

Figura 194



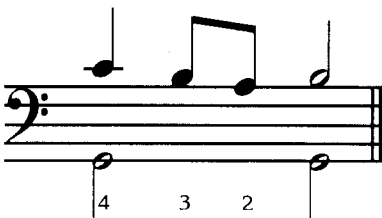
Následují-li nad dvoudílnou notou po sobě dvě číslice, dostane každá z nich polovinu hodnoty noty:

Figura 195



Následují-li nad takovou notou za sebou tři číslice, přijde na první číslici, která je právě nad notou, polovina její délky a druhá polovina případně rovným dílem oběma dalším číslicím:

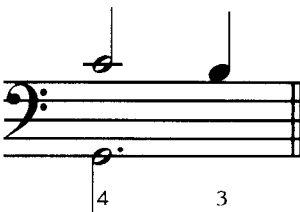
Figura 196



§ 47.

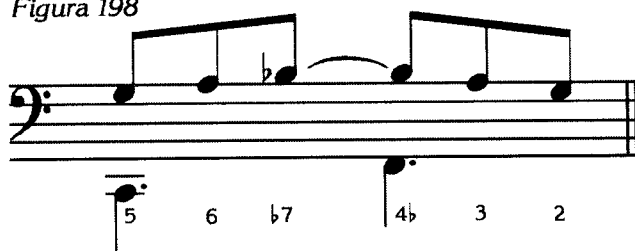
Jsou-li nad třídobou notou nebo - což je totéž - nad dvěma nestejně dlouhými notami vedle sebe dvě číslice, zabere první z nich dvě třetiny nebo větší díl a druhá nota obdrží zbývající třetinu nebo menší díl:

Figura 197



Následují-li nad takovou notou po sobě tři číslice, případně na každou z nich třetina hodnoty:

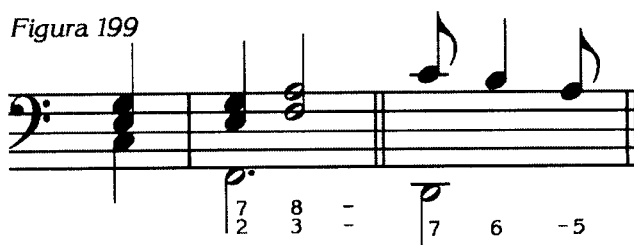
Figura 198



§ 48.

Takové rozdělení je nejobvyklejší. Každá odchylka se musí výslovně naznačit:

Figura 199



V obou příkladech vyžaduje přednes těchto přírazů úpravu výše uvedeného pravidla. Čárka, naznačující ve většině případů trvání číslice, požadované rozdělení zřetelně naznačuje. Někteří čárku vynechávají a poslední číslici poněkud oddělují od prvních. Takové označení ale není spolehlivé, protože se může stát příčinou nedorozumění. Často se dost dobře neví, zda číslice k sobě takto srazil a oddělil skladatel nebo opisovač.

Figura 200



Jak uvidíme později, nemáme pro podobné případy dosud značky.

§ 49.

V následujících příkladech se číslice rozdělí mezi noty na dva stejné díly:

Figura 201



§ 50.

Protože tedy na poloze číslic velmi záleží, musí při zápisu pamatovat jak skladatel, tak opisovač na dostatek místa, aby číslice mohly být tam, kde být mají, zejména je-li nad notami napsáno mnoho obloučků a jiných přednesových značek.

§ 51.

Všechny intervaly jsou buď **konsonující**, nebo **disonující**.

§ 52.

Interval, který lze zahrát **bez přípravy**, tj. aniž by byl obsažen již v předcházejícím akordu, který se dá zdvojit a který může jít dále **nahoru** nebo **dolů**, případně může **skočit**, se nazývá **konsonující**.

§ 53.

Tak se dá zacházet s **velkou a malou tercií**, s **čistou kvintou**, s **malou a velkou sextou** a s **čistou oktavou**. Tyto intervaly jsou tedy **konsonující**.

§ 54.

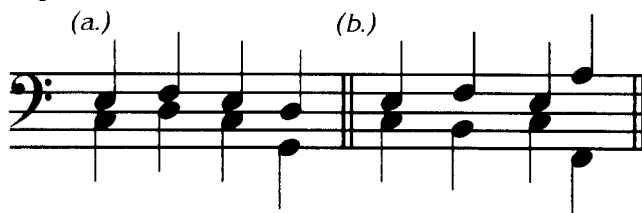
V souvislosti s tím poznamenejme, že **oktávě** a **kvintě** se říká **dokonalá konsonance**: důvodem je 1. to, že konsonance se nedají pozměnit posuvkami, ale jakmile se zvětší nebo zmenší, okamžitě **disonují**; 2. že jedno jediné jejich zaznění potěší ucho tak, že je nelze nikdy opakovat dvakrát. Z toho vychází první základní pravidlo harmonie: **nikdy se nesmí postupovat ani skákat dvěma oktávami nebo čistými kvintami po sobě ve dvou paralelních hlasech**. Tomuto provinění se prostě říká **dělat kvinty a oktávy**.

Figura 202



Paralelní pohyb vzniká, pohybují-li se dva nebo více hlasů současně **nahoru** nebo **dolů**, figura 203, příklad (a); při **protipohybu** hlasy jdou a **odskakují od sebe** (b).

Figura 203



§ 55.

Samozřejmě nemůžeme hledat paralelní oktávy tam, kde skladatel někdy vede hlasy v **unisonu**. S oktávami se lze setkat ve **spojích akordů**.

§ 56.

Terciím a **sextám** se říká **nedokonalé konsonance**, protože obě mohou být **velké** nebo **malé**, a přece znějí dobře. Ucho také snáší mnoho tercií a sext po sobě.

§ 57.

S **ostatními intervaly** se **vlastně nedá nakládat**, jak to bylo popsáno v § 52 o konsonancích: jsou tedy z toho důvodu **disonující**.⁵

⁵ Čistá kvarta, která se v teoretických spisech často mění z konsonance v disonanci, se zde takto stává disonanci. Viz kap. V., oddíl 5., odstavec první, § 7.

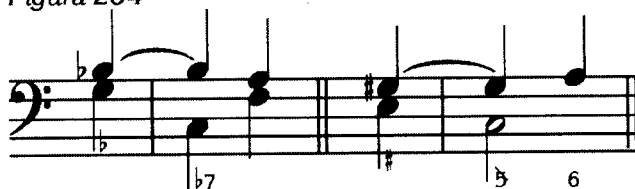
§ 58.

Základní vlastnosti **disonancí** spočívají již v jejich pojmenování, podle něhož tvoří **nelibozvuk**. Z toho plyne, že je nutno je používat pouze za určitých okolností. Jejich přirozená tvrdost se musí pokud možno zmírnit **přípravou** a **rozvedením**, to znamená, že se ozvou nejprve jako konsonance a potom se jimi opět stávají. Samy o sobě znějí disonance dostatečně nepříjemně, a nelze je tedy zdvojit. Protože jejich rozvedení je nutné, vyvolalo by takové zdvojení zakázané oktávy.

§ 59.

Abychom si zde udělali jasnou představu o používání disonancí vůbec, prohlédněme si v prvním taktu následujícího příkladu jejich přípravu a ve druhém taktu rozvedení, způsobující, že buď o stupeň klesají, nebo stoupají.

Figura 204



§ 60.

Rozvedení disonancí je naprosto nutné, příprava nikoli. Později se zmíníme o dvou případech, kdy může odpadnout i rozvedení.⁶

§ 61.

Nad ležícími nebo opakovanými basovými notami mohou nastoupit všechny disonance bez přípravy. Protože se bas při tom nepohybuje, není příprava možná, nahrazuje ji ale právě tato nepohyblivost.

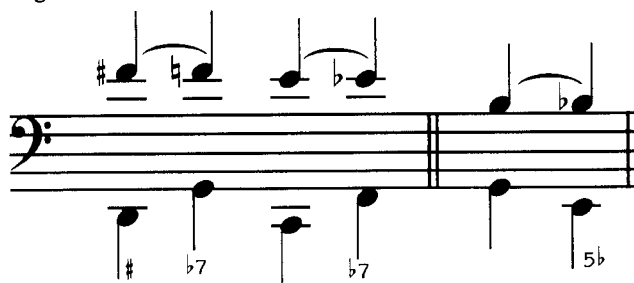
§ 62.

Některé disonance mohou být občas nepřipravené i mimo tento případ.

§ 63.

Další posuvka snižující připravenou disonanci takovou přípravu neruší (figura 205). Vyplývá to z výkladu v § 11.

Figura 205



⁶ Viz §§ 77 - 79 této kapitoly.

§ 64.

Z disonancí se často stávají disonance rozvedením, figura 206, příklad (a), nebo bez rozvedení prostřednictvím basu (b), nakonec ale musí přece dojít k hlavnímu rozvedení do konsonance.

Figura 206

(a.) 4 4 2 6 (a.) 7 7 6 5 (b.) # 6 5b 4 3

(b.) # 7 5b 9 8 (b.) 9 7 6 7 5b 6 4 6 5

Takovému postupu se říká *pozdržené rozvedení*⁷ (retardatio).

§ 65.

Pravá ruka někdy nevyčká nástupu basové noty, nad níž se má disonance rozvést, ale vpadne s rozvedením dříve, figura 207, příklad (a); tu a tam udělá totéž bas (b).

Figura 207

(a.) 6 5 6 4 2 (a.) 4 3 7 4 2 (b.) 6 5 (b.) 4 2 6

Oba případy jsou známé jako *předjímka rozvedení*⁸ (anticipatio).

§ 66.

Jestliže se před rozvedením vymění tón v basu s některým tónem v pravé ruce, dochází k záměně akordických tónů.⁹

Figura 208

6 5 4+ 3 4 3

⁷ eine Aufhaltung der Auflösung.

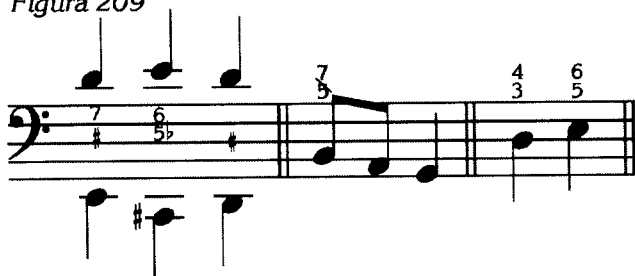
⁸ eine Vorausnahme der Harmonie. Jestliže akord nastoupí před basem nebo bas před akordem, vzniká bez ohledu na rytmickou polohu anticipace. To dává pojmu širší význam, než má dnes, kdy se anticipace a zpoždění rozlišuje podle rytmické polohy. Jako anticipace jsou tedy analyzovány pouze příklady v (b), zatímco ty v (a) jsou označovány jako zpoždění basu nebo přírazy. Tato otázka se objevuje opakovaně, když Bach mluví o rytmickém rozmístění akordických tónů.

⁹ eine Verwechslung der Harmonie.

§ 67.

Chopí-li se bas tónu, do něhož by měla být v pravé ruce rozvedena disonance, říká se tomu *záměna rozvedení*.¹⁰ Tato disonance se tím uvolní a rozvedení přenechá basu.

Figura 209



Vhodný způsob využití této volnosti ponecháváme skladatelům a doprovazeče s ní zde pouze seznamujeme.

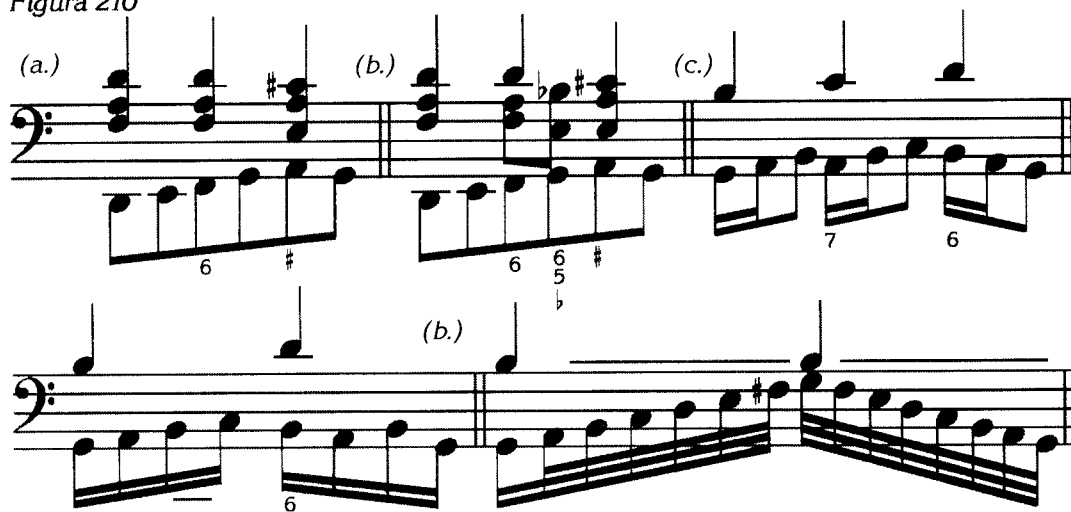
§ 68.

Je vzácností, aby měl každý tón rychlých po sobě jdoucích not vlastní akord. O takových nedoprovázených notách říkáme, že *procházejí*.¹¹

§ 69.

Jednotlivé průchodné noty se nenaznačují. Nahromadili se jich ale mnoho po sobě, označí se čarou, která se táhne až tam, kde má pravá ruka zase pokračovat. Průchodné noty se vyskytují ve všech tempech, metrech a figurách. Někdy projde polovina not, figura 210, příklad (a), jindy méně než polovina (b), v rychlém tempu, a jsou-li noty krátké, projde jich ovšem často většina (c).

Figura 210



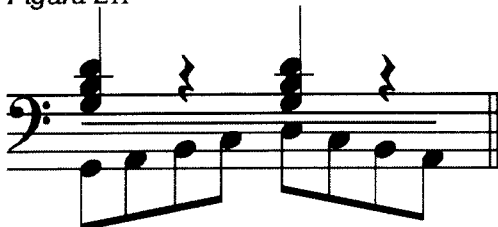
¹⁰ eine Verwechslung der Auflöung.

¹¹ sie gehen durch; v § 69 durchgehende Noten. Tyto výrazy měly obecný význam a používaly se pro všechny typy spojujících nebo vyplňujících tónů bez ohledu na to, zda vznikly krokem, skokem nebo prostým opakováním (viz § 72). Průchodným tónem v dnešním významu je der Durchgang (průchod), ležící na přechodu mezi dvěma tóny, viz § 73. Pro doprovazeče je důležité rozlišit hlavní tóny vyžadující akordický doprovod, průchodné tóny, které se nedoprovázejí, a tóny, nad nimiž se akord zahraje. Tuto látku Bach probírá v kap. VI., oddílu 15., § 3 a v kap. VI., oddílu 18.

§ 70.

Trvají-li průchodné noty dlouho, může se předcházející akord zopakovat:

Figura 211



§ 71.

V určitých případech, které probereme později, se říká i o intervalech, že procházejí. Může k tomu dojít třím způsobem:

1. nad ležícím basem:

Figura 212



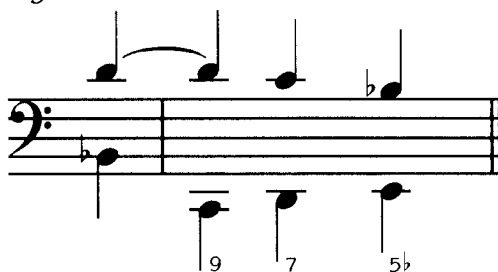
2. nad pohybujícím se basem, když pravá ruka leží:

Figura 213



3. když se pohybují oba hlasy:

Figura 214



§ 72.

Při rychlých bubnových basech, jejichž provedením je možno si přivodit strnulost ruky, se občas nechávají projít noty také v levé ruce. Více si o tom můžeme přečíst v poznámce k § 9 Úvodu k prvnímu dílu Úvahy.

§ 73.

Výraz průchod (transitus) se používá **vlastně** k označení stupňovitých basových not.

§ 74.

Zahraje-li se tedy příslušný akord na těžkou dobu taktovou,¹² je průchod pravidelný (*transitus regularis*). Mezi notami stejné hodnoty je první, třetí atd. vzhledem k metru dlouhá¹³ (*virtualiter*) a druhá, čtvrtá atd. krátká.¹⁴

Figura 215



§ 75.

Anticipuje-li se doprovod, který náleží k lehké době na těžkou dobu, je průchod nepravidelný (*transitus irregularis*) a takovým notám říkáme střídavé.

Figura 216



§ 76.

Nechceme-li přízvučné noty číslovat, napíší se číslice buď pouze nad nepřízvučné noty, nebo se přízvučné noty označí šikmou čárkou, nulou, půlobloučkem nebo znaménkem \sim , které se podle potřeby prodlouží.

Figura 217



V příkladu 2 je nejlepší šikmá čárka.

§ 77.

Tento nepravidelný průchod tvoří stejné anticipace rozvedení, jaké jsme viděli ve figurě 207, příklad (a).

§ 78.

Disonance vzniklé oběma typy průchodných not nevyžadují vždy rozvedení, i když byly připraveny:

Figura 218



¹² die dem innerlichen Werthe nach lange Noten.

¹³ lang.

¹⁴ kurz. V poznámkách 13 a 14 se zřetelně projevuje nestejnost „stejně dlouhých not“.

§ 79.

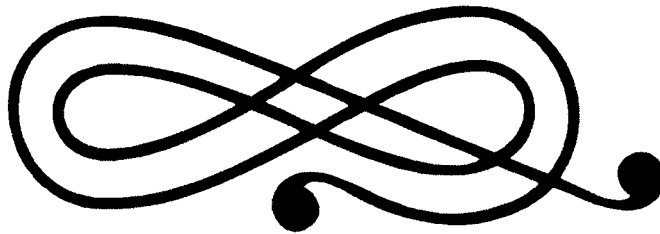
Stejně volně můžeme zacházet s disonancemi, z nichž se stanou enharmonickou záměnou¹⁵ konsonance:

Figura 219



§ 80.

Později naopak uvidíme, že konsonance někdy svoji volnost pozbudou a vyžadují stejnou přípravu a rozvedení jako disonance.¹⁶



¹⁵ durch Verwechslung des Klanggeschlechts.

¹⁶ Je to starý rozpor generálbasu. Všechny intervaly se počítaly zásadně od basu a jejich konsonantnost nebo disonantnost určoval tento vztah. Jako interval se tedy například neuvádí sekunda, kterou tvoří v kvintsextakordu kvinta a sexta. V kap. V., oddílu 7., odstavci prvním, § 4 Bach píše: „S kvintou se zachází jako s disonancí. Obvykle se váže ze sexty a jde potom vždy dolů.“



Kapitola pátá

GENERÁLBAS

Oddíl 1.

O trojzvuku¹ (II)

Odstavec první

§ 1.

Nejdokonalejším konsonantním akordem, jímž skladba většinou začíná a vždy končí, je trojzvuk.²

§ 2.

Skládá se ze základního tónu, kvinty a tercie.

§ 3.

Když se k tomu přidá oktáva, vznikne obyčejný akord, jehož kvinta musí být čistá. Různá může být pouze tercie a je buď velká nebo malá.

§ 4.

Tento akord se nazývá tvrdý, je-li jeho tercie velká, a měkký, je-li tercie malá.

§ 5.

Nedokonalý trojzvuk³ má buď zmenšenou, nebo zvětšenou kvintu.

§ 6.

V prvním případě se mu říká zmenšený a ve druhém zvětšený trojzvuk.

§ 7.

Tyto akordy, obsahující disonance, probereme, jakmile budeme hotovi s konsonantními akordy.

§ 8.

Dokonalý akord je možno přeložit, jako všechny čtyřhlasé souzvuky, do tří poloh. Ve vrchním hlase může být tedy kvinta, tercie nebo oktáva.

¹ vom harmonischen Dreyklange.

² der eigentliche harmonische Dreyklang.

³ der uneigentliche harmonische Dreyklang.

Figura 220



§ 9.

Není-li nad notou, jejíž bas neprochází, buď vůbec nic, nebo pouze posuvka, případně 8, 5, 3 jednotlivě nebo kombinace dvou či tří těchto číslic, hraje se obyčejný akord.

§ 10.

Protože kvinta tohoto akordu musí být vždy čistá, hraje se tak i bez naznačení.

Figura 221



§ 11.

Podle okolností se může vynechat oktáva basu⁴ a zdvojí se buď tercie, nebo kvinta.

§ 12.

Stane-li se však tercie chromatickou změnou velká, nezdvouje se.

§ 13.

V trojhlasém doprovodu se vynechá oktáva basu, leda by rozvedení nebo melodie v hlavním hlase vyžadovaly vypuštění kvinty.

§ 14.

Nebrání-li tomu jiná okolnost, vezme se v dvojhlasém doprovodu pouze tercie.

§ 15.

Abychom se naučili obyčejný akord na osnově snadno rozeznávat, pamatujme, že trojzvuk tvoří noty ležící na třech linkách nebo ve třech mezerách nad sebou.

§ 16.

Vezmu-li dva tóny, mezi nimiž jsou tři klávesy, hraji velkou tercií. Jsou-li uprostřed jen dvě klávesy, je tercie malá.

§ 17.

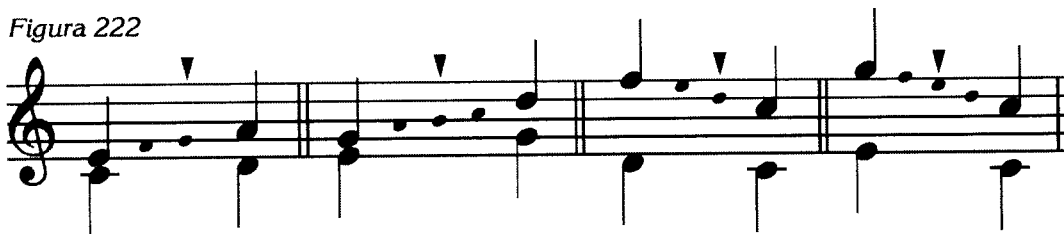
Vůbec nejkrásnějším a nejjistějším doprovodem je protipohyb, zejména používají-li se trojzvuky. Vyhneme se tím zjevným a skrytým kvintám a oktávám.

⁴ Bach rozlišuje zdvojení basové noty pravou rukou a zdvojení tónu v pravé ruce. První případ naznačuje slovem Octave, zde oktáva nebo oktáva (od) basu. Druhý případ nazývá Verdoppelung, zde zdvojení.

§ 18.

Skryté kvinty a oktávy se poznají, vyplní-li se mezi dvěma hlasy pohybujícími se **paralelně** prázdné intervaly a při tomto vyplnění se u posledních not objeví kvinty nebo oktávy:

Figura 222



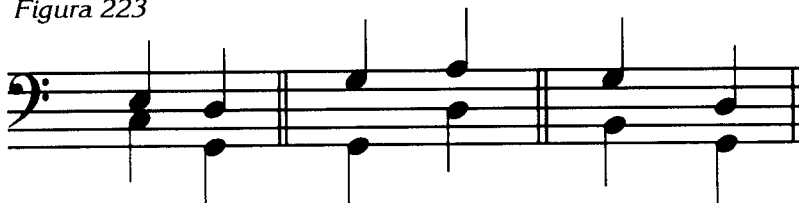
§ 19.

Povolit lze tyto intervaly spíše mezi **středními hlasy** nebo mezi středními hlasy a basem než mezi **vrchním hlasem** a basem, protože u těchto hlasů se musí vždy hledět na přísnou čistotu a na dobrou melodii. Jinak způsobují tyto postupy nečisté vztahy, a jsou tedy špatné.

§ 20.

Následující skryté kvinty se mohou vyskytnout jak mezi **krajními**, tak mezi **středními hlasy**:

Figura 223



§ 21.

Po sobě mohou následovat dvě zjevné kvinty **různého druhu**.

§ 22.

Sestupně může následovat ve všech hlasech po **čisté kvintě zmenšená**:

Figura 224



Čistá kvinta může následovat po **zmenšené** jen z nutnosti, a to nikoli ve **vnějších hlasech**:

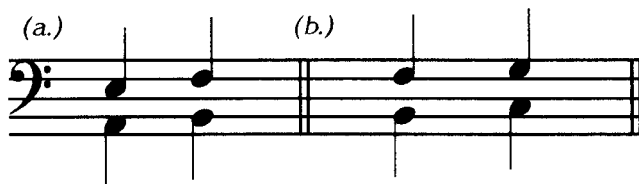
Figura 225



§ 23.

Vzestupně je sled od čisté kvinty ke zmenšené, figura 226, příklad (a), lepší než od zmenšené k čisté, protože zmenšená kvinta má od přírody sklon klesat (b).

Figura 226



Oba postupy však patří do středních hlasů.

§ 24.

Pravou rukou nepřekračujeme bezdůvodně dvoučárkované *f*, leda je-li bas napsán velmi vysoko nebo je tam místo basového klíče některý vyšší klíč,⁵ případně má-li se ve vysoké poloze vyjádřit jistá půvabnost, jako například když se má pasáž při opakování obměnit atd.

§ 25.

Pokud nenastanou opačné okolnosti, než jsme uvedli v předcházejícím paragrafu, neměla by pravá ruka raději sestupovat hlouběji než asi do poloviny malé oktávy.

§ 26.

Při studiu je možno nahore předepsanou výšku a hloubku překročit, aby žáci mohli cvičit příklady ve všech polohách, a tím se důvěrně se všemi seznámili.

§ 27.

Jinak se hledí, aby se pravá ruka pohybovala v rozsahu diskantové polohy,⁶ pokud si stejně počíná i bas ve své basové poloze.

§ 28.

Nelze dát lepší základ k doprovodu než nechat žáky, aby se co nejpřesněji naučili všech čtyřiadvacet akordů.⁷ Musí k tomu docházet postupně. Necháme je tyto akordy hrát ve všech třech polohách po celé klaviatuře nahoru i dolů. Zpočátku se spokojíme, děje-li se tak pomalu, postupně je však třeba naléhat u tohoto cvičení stále na větší rychlost, aby ruce konečně dosáhly potřebné obratnosti udeřit hned bez váhání každý akord, který chceme.

§ 29.

Začít se musí s několika těmito akordy a dále se nepostoupí dříve, dokud se nedosáhne postačující znalosti a obratnosti.

§ 30.

Spojme v budoucnu jednu lekci s druhou. Tak se bude staré stále opakovat a nezapomene se to.

§ 31.

Jak zde, tak u všech ostatních úkolů je nutno se pilně ptát žáků na intervaly, aby byli kromě mechanické hmatové pohotovosti schopni je bez dlouhého rozmýšlení hned odříkat. Tuto poznámku jsem pokládal za nutnou ze zkušenosti, protože mnozí uhodnou většinu akordů a číslic díky dlouhému cviku a dobrému sluchu, ba doprovázejí celé skladby bez nejmenší znalosti intervalů, které ovládají stejně málo jako pravidla. Jak užitečný a nutný je dobrý sluch, tak nespolehlivý a škodlivý může být, je-li hráč závislý pouze na něm, aniž by zaměstnával svou hlavu.

⁵ Tento bas je znám jako basetto, německy Basset, Bassetgen.

⁶ Tedy v rozsahu určeném c klíčem na první lince.

⁷ Tedy durové a mollové trojzvuky na všech stupních chromatické stupnice.

§ 32.

Akordy následují jeden za druhým, kde jsou si nejbliže. To je třeba si pamatovat při každém doprovodu.⁸

§ 33.

Stoupá-li tedy bas o tercii, zadržíme společné tóny a vezmeme k tomu v druhém akordu jako nový tón jen kvintu:

Figura 227



Klesá-li bas o tercii, je třeba vyhledat pouze oktávu druhého tónu:

Figura 228



§ 34.

Jestliže však bas stoupá nebo klesá o sekundu, je ve všech vrchních hlasech nutný protipohyb:

Figura 229



§ 35.

Stoupá-li bas o půl tónu a oba akordy mají velké tercie, postupuje kvinta a tercie buď od sebe do oktávy, nebo k sobě do unisona. V druhém akordu se tedy zdvojí tercie, nikoli oktáva:

⁸ Viz též kap. VI., oddíl 8., § 14. To znamená, že se akordy spojují převážně přísně.

Figura 230



Hrajeme-li tento spoj obráceně, nesmí se u první noty zdvojit oktáva, ale tercie:

Figura 231



Nedbá-li se na to, vznikne v jednom hlase nemelodický postup do zvětšené sekundy, jemuž je třeba se vyhnout:

Figura 232



§ 36.

V závěrečné kadenci nesmí být kvinta nikdy ve vrchním hlase.⁹ Je-li to možné, je nejvhodnějším intervalem oktáva a hned po ní tercie. Závěrečná nota hlavního hlasu nesmí ovšem ležet hlouběji než tato tercie.

§ 37.

Dostanou-li se obě ruce příliš blízko k sobě nebo je-li pravá ruka příliš hluboko, je možno akord opakovat ve vyšší poloze na stejné basové notě, pokud je dostatečně dlouhá. Není-li na to čas, přibere se nahoře ještě jeden hlas a pak se pustí ten nejhlubší. Tento pomocný prostředek se používá 1. jen v nouzi, protože jsem přesvědčen, že za **normálních** okolností má doprovod setrvat ve čtyřhlasu a nezvyšovat bezdůvodně počet hlasů; 2. u konsonancí, protože disonance doprovod omezují.

⁹ G. Ph. Telemann, *Singe-, Spiel und Generalbass-Übungen*, str. 16 naproti tomu říká: „Někteří žádají, aby se kvintou nahoře nekončilo, protože je nedokonalá, ale taková je i uprostřed a dole. Berme ji tedy, kde chceme.“ Tato věta naznačuje jeden z četných rozdílů mezi starší dobou a C. Ph. E. Bachem.

O trojzvuku

Odstavec druhý

§ 1.

Domáhejme se, aby žáci používali protipohyb i tehdy, není-li potřebný. Předkládejme jim proto ve cvičeních všechny možné zrádné spoje, abychom zřetelně ukázali, jaké chyby při tom mohou nastat. Zvláště dobré služby zde prokáže písemné vypracování příkladů.

§ 2.

Jakmile ovšem upozorujeme, že žáci nebezpečí dokonale poznají, dají se jim předvést i případy, v nichž je někdy třeba dát kvůli melodii přednost paralelnímu pohybu.

Figura 233



§ 3.

Figura 233 ukazuje, že je dobré vést vrchní hlas v paralelních terciích s basem. Pokud tomu nebrání připravená disonance nebo nebezpečí chybného zdvojení, mají zejména velké tercie snahu stoupat:

Figura 234



§ 4.

Proto nesmí ve figuře 235 klesat velká tercie ve vrchním hlase prvního akordu protipohybem do kvinty druhého akordu:

Figura 235



V tomto případě volíme raději menší zlo, totiž skryté oktávy (figura 236), než výše uvedený nepřirozený postup v kadenci.

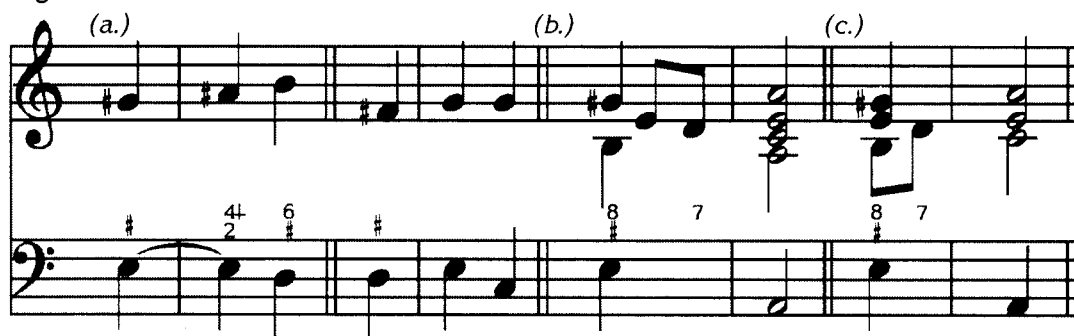
Figura 236



§ 5.

Chromaticky zvýšené velké tercie obvykle stoupají, figura 237, příklad (a). Jde-li tedy oktáva takového akordu do septimy, pak, aby byl trojzvuk na konci úplný (b), musí se přidat následujícímu akordu ještě jeden hlas navíc. Skoč-li ale kvinta durového akordu do septimy, není tato pomůcka nutná (c).

Figura 237



§ 6.

Ve čtyřhlasém doprovodu nejsme u těchto velkých tercií, pokud nejsou nahoře, tak přísní, nýbrž mohou skočit dolů:

Figura 238



§ 7.

Je-li ovšem doprovod **trojhlasný**, vedou se velké tercie nahoru i ve středním hlase a na úplnost trojzvuků se nehledí:

Figura 239



§ 8.

Trojzvuk se sice hraje bez označení, najdeme-li ale nad notami číslici nebo číslice naznačující intervaly, nebývá to bezdůvodné. Příčinou bývají disonance rozváděné do našeho akordu nad toutéž notou, figura 240, příklad (a), nebo disonance následující po našem akordu nad ležícím basem (b); dále mění-li se nad jednotlivou notou celá harmonie (c); a konečně se tak označují tóny v basu, které vypadají jako průchodné (d). Ve všech čtyřech případech se zahraje úplný akord.

Figura 240



§ 9.

Občas se chce terciemi nadepsanými nad rychlými basovými notami doprovazeči naznačit, že pravá ruka má hrát k basu pouze paralelní tercie:¹⁰

Figura 241



¹⁰ Viz kap. VI., oddíl 11., §§ 6 - 8, kde je probráno použití nenaznačených tercií.

§ 10.

Při cvičení s trojzvuky nesmíme opustit přirozené postupy, aby sluch nebyl najednou zmaten všemi čtyřiaadvaceti tóninami. Spíše je třeba ho uchránit výstřelků a navyknout na přirozený postup akordů. Transponují-li se tyto krátké příklady do všech tónin, vyskytnou se všechny akordy tak jako tak. Tímto transponováním pochopíme, proč se určité tóny píší někdy s křížky, někdy s *b*, a přece znějí stejně:

Figura 242

§ 11.

K objasnění mého názoru z § 10. postačí následující malé příklady. Číslice nad notami naznačují nejlepší polohy intervalů ve vrchním hlase:

Figura 243

§ 12.

Široká harmonie¹¹ se používá buď z nutnosti, nebo aby se dosáhlo určité ozdobnosti. Co o tom musí doprovazeč vědět, ukáží později srozumitelnými příklady. Široká harmonie vzniká, když levá ruka převezme některé číslice, aniž by přitom vzrostl počet hlasů. Harmonie se rozšíří, a je tedy často krásnější. Občas je to nutné kvůli rozvedení disonancí.

§ 13.

Co jsme uvedli výše o primách, decimách a duodecimách, platí i o široké harmonii.¹²

Oddíl 2.

O sextakordu. (III)

Odstavec první.

§ 1.

Sextakord obsahující pouze velkou nebo malou sextu se skládá jen z konsonancí, totiž ze sexty, tercie a oktávy.

§ 2.

Obvyklou signaturou tohoto akordu je pouze 6, občas ale nacházíme z různých důvodů naznačeny i ostatní intervaly.

§ 3.

Při číslování se nesmí zapomenout na nutné posuvky.

§ 4.

Z tercie pod basovou notou¹³ se stává sexta a trojzvuk vybudovaný na této tercii nebo sextě poskytuje sextakordu tóny.

§ 5.

Nejvzácnější je sextakord s oktávou basu, používaný u jednotlivých basových not s označením 6 nebo vyžadují-li to z nutnosti disonance apod. Raději se zdvojuje tercie nebo sexta a vypouští se oktáva od basu.

§ 6.

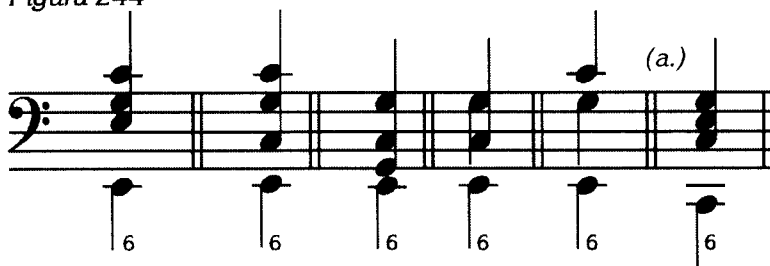
Při tomto zdvojení, k němuž může dojít jak v unisonu, tak v oktávě, se uplatní všechny číslice. Tóny trojzvuku, figura 244, příklad (a), tvořící sextakord, jsou obsaženy ve všech zdvojeních.

¹¹ im geteilten Accompagnement. Tento výraz znamená v 18. století širokou harmonii. Viz též kap. VI., oddíl 11., § 10.

¹² Viz kap. VI., §§ 22 - 23.

¹³ Grundton, základní, případně basový tón akordu.

Figura 244



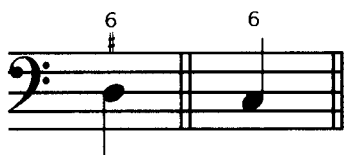
Vyhne se tím četným chybám a jak uvidíme dále, zachová se dobré vedení hlasů.

§ 7.

Při zdvojení je třeba dbát následujících pravidel:

1. Má-li diatonická velká sexta u sebe velkou tercii,¹⁴ může se zdvojit kterýkoli z obou intervalů:

Figura 245



2. Diatonická ani chromaticky zvýšená velká sexta¹⁵ se nesmí zdvojit, pokud je u ní malá tercie:

Figura 246



3. Má-li naopak chromaticky zvýšená velká sexta u sebe chromaticky zvýšenou velkou tercii,¹⁶ mohou se zdvojit oba intervaly. To je také jediný případ, kdy se tercie tohoto druhu zdvojuje:

Figura 247



4. Je-li bas, nad nimž je sextakord, chromaticky zvýšen,¹⁷ nezdvojuje se, figura 248, příklad (a). Je-li ale nad takovými notami náhodně zvýšená sexta, může se zdvojit (b).

¹⁴ bey der natürlich grossen Sexte mit der grossen Terz.

¹⁵ die natürlich noch zufällig grosse Sexte.

¹⁶ Wenn aber die zufällig grosse Sexte eine zufällig grosse Terz bey sich hat...

¹⁷ ein zufällig erhöhendes Versetzungszeichen vor einer Grundnote.

Figura 248



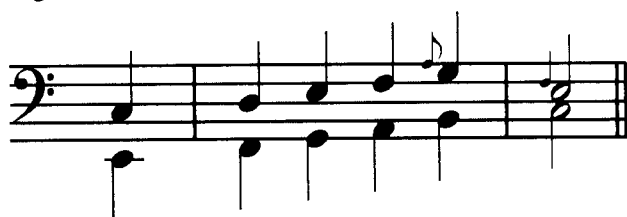
§ 8.

Trojhlasný sextový doprovod se tvoří pouze ze sext a tercií.

§ 9.

Při dvouhlasém doprovodu naší signatury se musí vždy vynechat jeden interval; nevychází tedy snadno. Tento případ by se mohl přihodit, kdyby měl hlavní hlas přednést po sobě v pianu mnoho vázaných sext, zatímco doprovazec by k tomu hrál pouze tercií.¹⁸

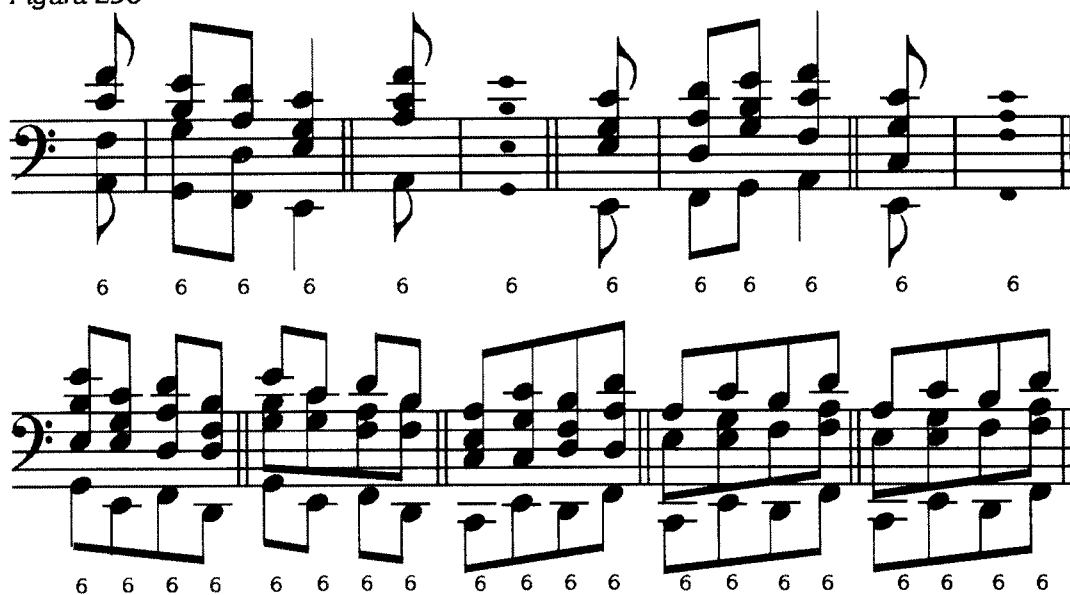
Figura 249



§ 10.

Následují-li po stupňovitých nebo do tercií skákajících basových notách za sebou četné sextakordy, musí se střídát zdvojení, aby nevznikly oktávy:

Figura 250



I když je u **stupňovitých** basových not nutnost zdvojení větší než u not **skákajících**, pomáhá i u nich střídavé zdvojení vytvořit lepší melodii vrchního hlasu.

§ 11.

Je-li tempo rychlé, doprovázejí se tyto postupy nejpohodlněji trojhlasně. Pak existuje jen jedna dobrá poloha, protože u té druhé se z kvart stávají kvinty. Sexta musí být tedy stále ve vrchním hlase. I ve čtyřhlasém doprovodu je to nejspěvnější a nejjistější poloha.

¹⁸ Avšak viz kap. VI., oddíl 2., §§ 3, 4.

§ 12.

Vezme-li se v sextakordu oktáva basu, je nejlepší nedávat ji do vrchního hlasu.

§ 13.

Nemelodickým postupům naznačeným hvězdičkou se lze vyhnout způsobem zdvojení:¹⁹

Figura 251

Musical notation for Figura 251, showing a bass clef staff with a sequence of chords and notes. The notes are mostly octaves of the sixth degree, with some marked with a star to indicate non-melodic movement.

§ 14.

Následuje-li po číslici 6 hned 5, jde se v hlase označeném sextou do kvinty a ostatní hlasy se nechají ležet. Tento postup se vyskytuje často. Mohou se použít všechny tři polohy sextakordu, ovšem dbá-li se i zde výše uvedených pravidel o zdvojení. Když se následující příklady přeloží do ostatních poloh, musí se občas udělat zdvojení v unisonu. V několika málo příkladech se zdvojenou tercií shledáváme, že jedna z nich někdy skočí do kvinty, zatímco sexta zůstává ležet. Tím se vyloučí skoky, které jsou při jediném použití postupu nevyhnutelné, a zachová se jednotné uspořádání.

Figura 252

Musical notation for Figura 252, showing three staves of bass clef notation. Each staff illustrates a sequence of chords and notes, with the sixth and fifth degrees moving together, often marked with '6 5'.

¹⁹ tj. nezdvajovat bas. Viz též kap. V., oddíl 1., pozn. 4.

§ 15.

Je-li nad basovou notou 5 6, udeří se trojzvuk, a zatímco ostatní hlasy zůstávají ležet, jde kvinta do sexty. Vyskytuje-li se však tento postup často po sobě, je nejnějnější trojhlasý doprovod pouze s tercií a u rychlých not ve skladbách, které beztoho nepotřebují silný doprovod, ten nejlepší.

§ 16.

Má-li být v tomto případě doprovod čtyřhlasý, pak abychom se nedopustili žádných chyb, pomůžeme si zcela snadno zdvojením, protože celý úkol se skládá z konsonancí. Nejlepší jsou příklady, v nichž se oba druhy zdvojení střídají. Z tohoto pravidelného zdvojování musíme vyloučit disonující zmenšené kvinty, figura 253, příklad (a). Dále se vyhýbáme skoku do zvětšené kvarty (b). Skákový doprovod se zdvojením a bez něho není chybný, ale není vždy krásný (c). Příklad (d) je v široké harmonii.

Figura 253

The image displays four systems of musical notation in bass clef, illustrating different ways to double chords. Each system includes a staff with notes and stems, and a row of numbers below representing fingerings. The first three systems show various patterns of doubling. The fourth system, labeled (a.), shows a sequence of chords with a sharp sign, labeled 'nesprávně' (incorrect) and 'správně' (correct).

V příkladech (a) (c) (d), se zdá, že zmenšená kvinta jde proti své přirozenosti průchodně vzhůru. Když si ale vedení hlasů důkladně prohlédneme, odkryjeme rozvedení zřetelně:

Figura 254

§ 17.

V galantním stylu se občas objeví signatura $\frac{8}{6}$. Tato trojhlasná realizace, se zde musí dobře odlišit od stejné signatury používající čtyřhlasný doprovod. Bylo by dobré stanovit zde rozlišovací znaménko, protože případy, kde se toto číslování vyskytuje, jsou často dvojsmyslné. Pokud bychom nemuseli zachovat trojhlas, psává se signatura $\frac{8}{6}$ nad basové noty, k nimž by se nedala jako čtvrtý hlas vzít ani tercie, figura 255, příklad (a), ani kvarta (b), a někdy bez velké tvrdosti ani žádná další číslice (c).

Figura 255

§ 21.

Zvětšená sexta je disonance vyskytující se s přípravou, figura 258, příklad (a), nebo bez ní (b) a vždy stoupá. Nutnou posuvku naznačuje signatura. Není-li u této sexty nad basovou notou žádná další signatura, přidá se v trojhlasném doprovodu tercie, a pokud má být věta čtyřhlasná, zdvojí se.

Figura 258

§ 22.

Zmenšená disonující sexta je vzácná. Chce zvláštního nadšence. Kdo ji potřebuje, připraví ji a sestupně rozvede. Nejsnesitelněji zní v doprovodu velké tercie. Ani zde však nesmí scházet nutná posuvka:

Figura 259

O sextakordu

Odstavec druhý

§ 1.

Doprovazeč musí mít na paměti, že předvídat pokračování je nanejvýš důležité u akordů umožňujících více druhů realizace. V tomto případě nemáme vždy volný výběr, ale musíme umět náš akord obratně přizpůsobit tomu, co následuje.

§ 2.

Jestliže v kadenci nastoupí místo signatur $\frac{6}{4} \frac{5}{\#}$ současně malá sexta a chromatická velká tercie, je nejlepší vzít k sextě oktávu basu, figura 260, příklad (a). Oktáva je stejně nutná, vyžaduje-li to příprava (b) nebo rozvedení (c) následující disonance. V posledním příkladu slouží oktáva k zamezení zbytečných skoků. I zde je možno připsat z opatrnosti Telemannův oblouček ($\hat{6}$).

Figura 260

§ 3.

Stoupá-li basová nota se signaturou 6 o stupeň výše k notě označené $\frac{6}{5}$, je nejistější, když je to možné, vzít k sextě oktávu od basu. Toto vedení hlasů je nejlepší, figura 261, příklad (a). Při zdvojení tercie jeden ze tří hlasů skáče (b). Skladatelé mívají plným právem vážné důvody pro uvedení skoků ve středních hlasech, doprovodě ale má stejný důvod se jim pokud možno vyhnout. Zdvojená sexta se může v tomto příkladu snadno stát příčinou kvinty (c). Aby se jim zabránilo, je nutné udělat skoky ve dvou hlasech (d). Nahoře říkám záměrně, když je to možné, přidat oktávu od basu, protože jindy jsme nuceni zdvojit buď pouze sextu, nebo tercii. Důvodem zdvojení tercie může být chromaticky²⁰ zvýšená basová nota, která se nesmí zdvojit (e). Příčinou zdvojení sexty mohou být disonance, jak to vidíme v případě septimy a zvětšené kvinty v příkladu (f).

Figura 261

§ 4.

Postupují-li basové noty s četnými sextakordy stupňovitě nahoru a dolů a střídají se s průchodnými notami, musí se věnovat ve čtyřhlasé realizaci zdvojení přesná pozornost.

²⁰ ein zufälliges Erhöhungszeichen.

Figura 262

Musical notation for Figura 262, showing a bass clef staff with a sequence of chords and fingerings. The chords are mostly triads with a bass note, and the fingerings are indicated by the number 6 below the notes.

§ 5.

Následující příklady figury 263 ukazují, že v jistých polohách nestačí vždy zabránit kvintám dokonce ani protipohyb. Tyto chyby lze napravit zdvojením (a). V (b) je protipohyb bez zdvojení dobrý ve všech polohách. Jenom případ uvedený v (c) se nehodí k ničemu.

Figura 263

Musical notation for Figura 263, showing a bass clef staff with three examples (a), (b), and (c) of chord voicings and fingerings. Example (a) shows double notes, (b) shows counter-motion, and (c) shows a poor example without double notes.

§ 6.

Zdvojení v unisonu vytvoří ve vrchním hlase dobrou melodii, zachová polohu lépe než s oktávou a jak ukazuje figura 264, je tedy často nejlepší.

Figura 264

Musical notation for Figura 264, showing a bass clef staff with a sequence of chords and fingerings. The text "ne tak dobře" is written above the staff, indicating a less ideal example. Fingerings are indicated by numbers 6, 4, and 6 below the notes.

§ 7.

Nepřihlíží-li doprovodč náležitě k pokračování a sextakord podle toho neupraví, je štěstí, vyhne-li se vůbec chybám. V prvním z následujících příkladů se musíme u nedoprovázené průchodné noty znovu chopit oktávy, aby septima byla připravena, figura 265, příklad (a). Takové basy jsou pro doprovodče příhodné, neboť mu dávají příležitost předem si rozmyslet, jak každý akord realizovat. V příkladu (a) ovšem nebude tato pomůcka nikdy okrasou. V druhém příkladu (b) se musí zdvojit k velké sextě malá tercie, nebo pokud zazněla oktáva se sextou, musíme hledat útočiště v široké harmonii. Důvodem je, že kvarta musí zůstat v druhém akordu ležet tam, kde je (b). Podobně se musí v příkladu s hvězdičkou buď zdvojit sexta kvartsextakordu, nebo, aby byla septima připravena, musíme se vzdát na druhou osminu zdvojení tónu a vzít místo toho oktávu (c).

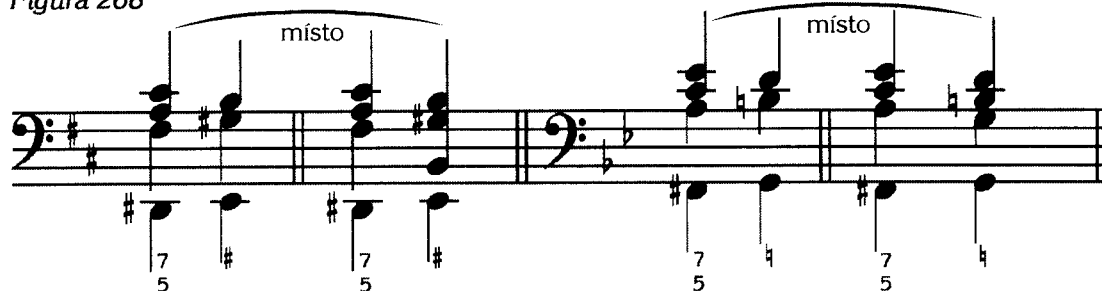
Figura 267



§ 10.

Zdvojení v unisonu poskytuje větší volnost než zdvojení v oktávě. Chceme-li se například vyhnout skokům, lze v prvním případě, **bude-li třeba**, zdvojit náhodně zvýšený tón. Protože to skladatelé občas ve středních hlasech dělají, přičemž je u tohoto zdvojení v unisonu vždy slyšet dva tóny, je třeba to tím spíše dovolit klavíristům, neboť na jejich nástroji zazní jen jeden tón.

Figura 268



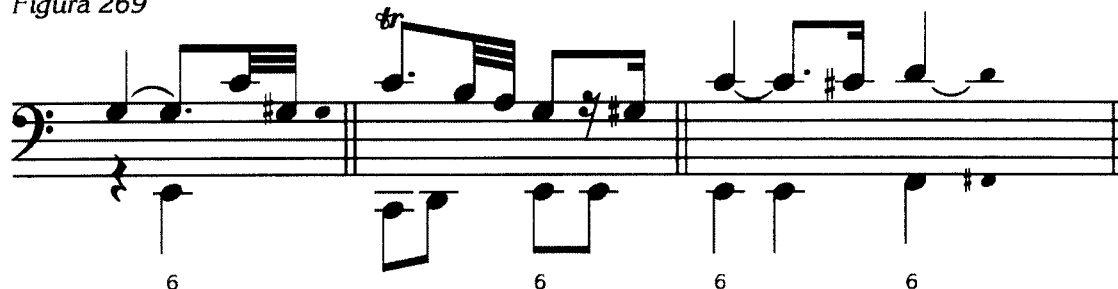
§ 11.

Hraje-li se pasáž ve figure 250 trojhlasně, je nejlepší neoddálit pravou ruku příliš od basu, protože jinak jednotlivé kvarty příliš vynikají. Kvůli těmto kvartám, které stoupají nebo klesají stupňovitě nebo ve skocích, se ale nemusíme znepokojovat. Jsou to kvarty vůči středním hlasům, nikoli vůči basu. Dbejme jen, aby z nich obratem nevznikly kvinty.

§ 12.

Změní-li se při nečíslovaném basu v hlavním hlase krátkou notou chromaticky tercie nebo sexta, doprovoděc si toho nevšímá, nýbrž podrží akord, který již zahrál, a to dokonce i v pomalém tempu.

Figura 269



§ 13.

Pokračování nás občas nutí upravit doprovod sextakordu pětihlasně:

Figura 270

Figura 270 shows a musical example with a bass line and figured bass notation. The chords are: 6, 9 7 6, 8 6 6, 6, 9 7 5, 8 6, 6 4, 7 5 4.

§ 14.

Uvedli jsme již několikrát, že při doprovodu je třeba se vyhnout postupu do zvětšené sekundy. Protože se však tento postup melodie, který je stejně dobrý jako zmenšená tercie,²¹ používá často jako okrasa melodie, nastanou určité případy, kdy ho nejen použijeme bez omluvy, ale pokud bychom doprovod upravili jinak, melodie by se, jak je to vidět ve figuře 271, příklad (a), pokazila. V ostatních případech se tomuto postupu pohodlně vyhneme.

Figura 271

Figura 271 shows a musical example with a bass line and figured bass notation. The chords are: 6, 6^b, 6, 6^b, 6, 7, 6 4, 4 #, 6, 6^b, #, 6^b, 4, 6.

²¹ Věta „...který je stejně dobrý jako zmenšená tercie...“ byla do textu vložena v edici z roku 1797. Protože doprovod figury 270 příklady se zmenšenou tercií v originále obsahuje, zdá se, že doložka tam byla přehlédnuta.

Oddíl 3.

O zmenšeném trojzvuku.²² (IV)

§ 1.

Ve čtyřhlasém doprovodu má zmenšený trojzvuk kromě zmenšené kvinty ještě malou tercií a oktávu. V trojhlasném doprovodu oktáva odpadá.

§ 2.

Zmenšený trojzvuk se neznačí buď vůbec, nebo má za sebou pouze značku zmenšené kvinty (5b). V tóninách s křížky může být u číslice 5 místo b odrážka (5 \bar{b}). Někdy se psávají nad basovým tónem tohoto trojzvuku ještě ostatní číslice.

§ 3.

Z pohodlnosti bývá nad basem, který se má realizovat jako kvintsextakord, často napsána pouze značka zmenšené kvinty. Zda se má hrát zmenšený trojzvuk, nebo kvintsextakord, musí tedy rozhodnout vedení hlasů.²³ V prvním případě píše pan kapelník Telemann²⁴ ve svých číslováních z dobrých důvodů nad 5 oblouček. Je-li to nutné, dostane tato číslice posuvku (5 \bar{b}). Tím se předchází jakémukoli nedorozumění a nováčci, kteří ještě dostatečně neovládají vedení hlasů,²⁵ jsou zbaveni velkých rozpaků.

§ 4.

Zmenšená kvinta je disonance, která nastupuje s přípravou, figura 272, příklad (a), nebo bez ní (b) a při rozvedení klesá dolů.

Figura 272

(a.)

(b.)

²² von dem uneigentlichen verminderten harmonischen Dreyklange.

²³ die Modulation.

²⁴ Viz Předmluvu k druhému dílu, pozn. 4.

²⁵ die Modulation.

§ 5.

Jak uvidíme dále, vyskytuje se zmenšená kvinta častěji s jinými intervaly než s oktávou a tercií. Náš trojzvuk zní dobře trojhlasně, zatímco čtyřhlasně zní trochu prázdně. Když se tedy zdvojí místo oktávy basu tercie, konsonují vzájemně všechny střední hlasy a to jej činí mnohem snesitelnějším. Nejhuře zní je-li oktáva basu ve vrchním hlase. Úprava polohy závisí spíše na opatrném doprovazeči než na zdvojení, protože volba je často omezena požadovaným rozvedením disonance:

Figura 273



§ 6.

Je-li bas tohoto trojzvuku chromaticky zvýšen, vynechává se oktáva a zdvojí se tercie, figura 274, příklad (a). Stejné zdvojení je kromě toho někdy také nutné, aby se vytvořila dobrá melodie a zabránilo se nemelodickým skokům (b).

Figura 274

§ 7.

Druhý stupeň měkké tóniny nad sebou snáší zmenšený kvintakord jak s oktávou, tak s velkou sextou. Jestliže tedy není bas ve figure 275 očíslován, ale je nad ním zapsán hlavní hlas, je s ohledem na postup nejlepší to číslování, které je pod basovými notami. Jak vidíme v příkladu (a), je možno do nepřipravené zmenšené kvinty skočit. Jako součást našeho trojzvuku má tato disonance větší volnost než jinde.

Figura 275

Oddíl 4. O zvětšeném trojzvuku.²⁶ (V)

§ 1.

Ve čtyřhlasém doprovodu má zvětšený trojzvuk kromě zvětšené²⁷ kvinty velkou tercií a oktávu. V trojhlasém doprovodu odpadá oktáva.

§ 2.

Basová nota má nad sebou buď pouze signaturu zvětšené kvinty (5̄, 5#) nebo kromě ní příslušné zbývající číslice.

§ 3.

Zvětšená kvinta je disonance, kterou není snadné uvést bez přípravy a která při rozvedení stoupá vzhůru. Skladatelé ji používají jako melodické zjemnění místo čisté kvinty, figura 276, příklad (a). Kromě toho se většinou vyskytuje před pozdrženou sextou (b) a občas je bez značení nutná při chromatické²⁸ změně (c).

Figura 276

§ 4.

Zdvojení tercií při vynechání oktávy tomuto trojzvuku neuškodí, neboť střední hlasy potom mezi sebou vzájemně konsonují.

Figura 277

§ 5.

Protože se zvětšená kvinta v tomto akordu používá nejčastěji jako ozdůbka, snáší spíše trojhlasný než čtyřhlasný doprovod. Ten přichází vlastně v úvahu, když je u této disonance více číslic.

²⁶ von dem uneigentlichen vergrößerten harmonischen Dreyklange.

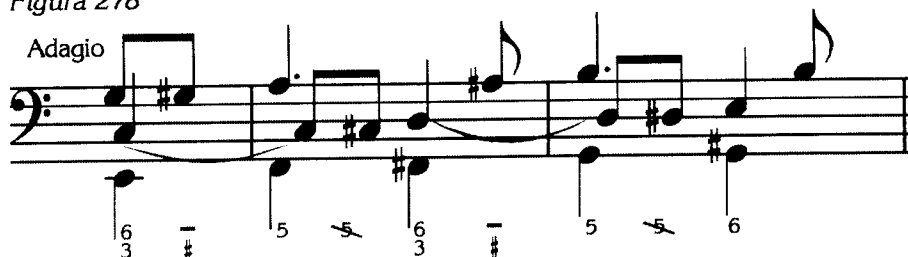
²⁷ ausser der übermässigen oder vergrößerten Quinte.

²⁸ wegen der Modulation.

§ 6.

Pomalý chromatický postup obsahující zvětšenou kvintu se doprovází trojhlasně. Tyto pultónové kroky v hlavním hlase se dobře nehodí do rychlého tempa. Kdyby se tam ale přece měly vyskytnout, pak je doprovod pomine:

Figura 278



Oddíl 5.

O kvartsextakordu.²⁹ (VI)

Odstavec první.

§ 1.

Kvartsextakord má kromě intervalů, od nichž odvozuje svůj název, jako čtvrtý hlas oktávu. Ta při trojhlasém doprovodu odpadá.

§ 2.

Tento akord stačí naznačit signatura $\frac{6}{4}$.

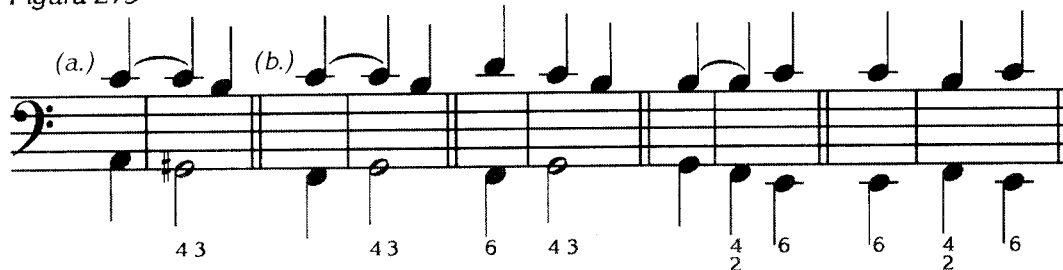
§ 3.

Vyskytuje se v něm malá a velká sexta a všechny tři druhy kvart. Má tedy jen jednu disonanci, totiž kvartu. Velikost těchto intervalů udává předznamenání a posuvky připojené k signatuře akordu.

§ 4.

Zmenšená kvarta vyžaduje přípravu vždy, figura 279, příklad (a), čistá a zvětšená může nastoupit s přípravou i bez ní (b). Protože³⁰ pro kvartsextakord se zvětšenou kvartou je jen velmi málo vhodných příkladů ukazujících její charakteristické použití, byl jsem nucen uvést příklady se sekundakordem, v němž se tento interval používá mnohem častěji. Zmenšená a čistá kvarta při rozvedení klesá o stupeň dolů, a zatímco bas klesá, zvětšená kvarta o stupeň stoupá.

Figura 279



²⁹ vom Sextquartenaccord.

³⁰ Tato věta je v edici z roku 1797 jako poznámka.

§ 5.

Známe-li trojzvuk nad kvartou basového tónu, pak známe také tóny kvartsextakordu.

§ 6.

Dále poznáme, že sexta jako konsonance se může v tomto akordu z určitých důvodů docela dobře zdvojit. Nepozbudeme tím žádný tón akordu, i když v tom případě odpadá oktáva od basu.

§ 7.

Čistá kvarta disonuje v našem akordu nejméně, pokud však není průchodná, musí se přesto rozvést. Když je to nutné a dovolují to předcházející signatury, může se průchodná kvarta, bude-li třeba, zdvojit. Průchodné kvarty ukazují příklady ve figuře 280.

Figura 280

Figura 280 consists of two staves of bass clef music. The first staff shows three measures with chord figures 6 6/4 6, 6 6/4, and 6 6/4 6. The second staff shows two measures with chord figures 6 and 6/4, followed by a measure with a 7th figure, and then a measure with a 5/3 figure. The final measure of the second staff has chord figures 6/4, 6, 7, and 6.

§ 8.

Čistá kvarta může mít u sebe velkou nebo malou sextu a může se rozvést přímo do kvintakordu $\frac{5}{3}$, figura 281, příklad (a). Není to ale vždy nutné, protože ať bas zůstává ležet, nebo se pohybuje, bývá sled číslic často jiný, než očekáváme, a to někdy rozvedení kvarty sice pozdrží, ale nikdy ho nepřerušuje (b).

Figura 281

Figura 281 consists of two staves of bass clef music. The first staff shows four measures with chord figures (a.) 6/4 5/3, (b.) 6/4 4/2, 6/4 b7/5, and 6/4 5/- 4/- 3. The second staff shows four measures with chord figures 6b/4 5/3, 8/6 7/5 -, 6/4 7/5 -, 8/6 7/5 b7/5 -, 5/3 6/4, 4/2, and 6/5.

§ 9.

Je-li tercie sextakordu pozdržena kvartou, vyjádří se tato delikátní věta nejlépe trojhlasným doprovodem. Má-li být ovšem doprovod čtyřhlasý, vynechá se oktáva a místo ní se zdvojí sexta. V příkladech figury 282 vidíme, že se tento případ může vyskytnout také před kvintsextakordem se zmenšenou kvintou. Za předpokladu, že kvarty budou připraveny a půjdou dolů, mohou se pak použít všechny tři druhy kvart a obě konsonující sexty. Tento postup se v našem dnešním a milém stylu užívá často a naprosto nesnáší oktávu. Jak nutné je ho tedy nezasvěcenému nějak naznačit! Zvolíme k tomu následující značku ($\overset{\wedge}{6}_4$).

§ 10.

Jak jsme se již dověděli, je-li kvarta zmenšená, je sexta u ní malá, figura 282, příklad (a); je-li zvětšená, je sexta velká (b), je-li však kvarta čistá, může být sexta velká i malá (c). Pokud se týká příkladu označeného hvězdičkou, shledáváme, že tento případ se nemůže přihodit jindy, než když bas nejprve stoupá a pak klesá. V obou posledních příkladech je nejlepší ta poloha, v níž je předcházející $\frac{4}{3}$ nebo $\frac{6}{5}$ v rozšířené poloze.³¹

Figura 282

Figura 282 consists of three musical staves in bass clef, each showing a sequence of notes with chord symbols above them.
 (a.) Notes: G2, A2, B2, C3. Chord symbols: $\overset{\wedge}{6}_{43} 5b$, $\overset{\wedge}{6}_{43}$.
 (b.) Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chord symbols: $\overset{\wedge}{6}_{43}$, $\overset{\wedge}{6}_{43}$, #, * 6.
 (c.) Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chord symbols: $\overset{\wedge}{6}_{43}$, #, $\overset{\wedge}{6}_{43} 5b$, $\overset{\wedge}{6}_{43}$, 5, $\overset{\wedge}{6}_{43}$, $\overset{\wedge}{6}_{43}$, 6 5.

§ 11.

Následuje-li nad ležícím basem po zmenšené kvintě signatura ($\overset{\wedge}{6}_4$), je nejlepší trojhlasný doprovod. Chceme-li k tomu ale vzít čtvrtý hlas, pak se zdvojí také sexta a vynechá se oktáva od basu:

³¹ zerstreut liegen. Patrně proto, že úvodní akord je znělejší, když je horní hlas vzdálen spíše o septimu než o sekundu.

Figura 283

$\flat 7$ $\hat{6}$ $5\flat$ 6 $\hat{6}$ 5 7 $\hat{6}$ $5\flat$ 6 $\hat{6}$ $5\flat$
 $5\flat$ 4 3 $5\flat$ 4 3 $5\flat$ 4 3 $5\flat$ 4 3

$\hat{6}_4$ je v příkladech figury 283 průchodným akordem a základní spoj vypadá následovně:

Figura 284

$\flat 7$ 6 6 7 6 6
 $5\flat$ - $5\flat$ $5\flat$ - $5\flat$

§ 12.

Když je v kvartsextakordu ($\hat{6}_4$) sexta velká a zadržaná tercie je malá, vezme se ve čtyřhlasném doprovodu přímo $\frac{6}{3}$:

Figura 285

6 $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{6}{5}$

§ 13.

Použije-li se zvětšená kvarta průchodně, nesmí bas vždy klesat o stupeň dolů, figura 286, příklad (a). Druhý příklad snáší pouze trojhlasný doprovod. V příkladu (b) anticipuje zvětšená kvarta nad tónem *f* její normální nástup, místo aby vešla do velké sexty průchodně o osminu později, jak to ukazuje příklad (c). Leží-li tercie tónu *h* nahoře, může se v posledním příkladu zdvojit nad tónem *f* sexta. Tato poloha je nejlepší.

Figura 286

(a.) $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4+}$ (a.) $\frac{8}{6}$ $\frac{7}{5}$ - $\frac{6}{4+}$ (b.) - $\frac{7}{5}$ $\frac{4+}{2}$
 (c.) $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{4+}{2}$ $\frac{6}{3}$ - $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$

§ 14.

Klesá-li bas trojzvuku nebo sextakordu o stupeň dolů a druhá nota má nad sebou kvartsextakord, aby se zabránilo oktávám, musí se první nota zdvojit.

Figura 287

6	5
4	3

6

6	5
4	#

6

6	5
4	3

§ 15.

Stoupá-li bas sextakordu krokem ke kvartsextakordu, může se zdvojit bas nebo ostatní intervaly, leda by nahoře byla tercie. Pokud tomu tak je, zdvojí se tercie buď v oktávě, nebo v unisonu, figura 288, příklad (a), jinak kvintám nezabrání ani protipohyb (b). Je-li tercie v tomto případě malá a sexta velká, je nejlepší vzít k oktávě sextu. Poloze s tercií nahoře je pak třeba se vyhnout a vzít místo ní nahoře raději sextu (c).

Figura 288

(a.)

(a.)

(b.)

(c.)

špatně

O kvartsextakordu

Odstavec druhý

§ 1.

V příkladech figury 289 je skoro lepší přenechat rozvedení zmenšené kvinty záměnou basu a v kvartsextakordu zdvojit sextu než postupovat, jak by se mělo, totiž že by zmenšená kvinta šla u druhé basové noty do oktávy. Poslední případ je vždy příčinou, že kvartsextakord zní nepříjemně. Číslování příkladu (b) je proto lepší než číslování v (a).

Figura 289

(a.)	$\flat 7$	$\hat{6}$
	$5 \flat$	$4 \quad 3$

(a.)	7	$\hat{6}$
	$5 \flat$	$4 \quad 3$

(b.)	$\flat 7$	$\frac{9}{6}$	$\frac{8}{3}$
	$5 \flat$	$4 \quad 3$	

(b.)	7	$\frac{9}{6}$	$\frac{8}{3}$
	$5 \flat$	$4 \quad 3$	

§ 2.

Při čtyřhlasém doprovodu se musíme ve figurě 290 s nástupem zmenšeného trojzvuku okamžitě zbavit zdvojené sexty kvartsextakordu ($\hat{6}_4$).

Figura 290

§ 3.

Zvětšená kvarta zní při čtyřhlasém doprovodu tohoto kvartsextakordu trochu prázdně, zlepší se však přidáním sekundy nebo tercie. Tento akord, v jehož signatuře musí být zahrnuta sexta spolu s kvartou, mívá oktávu basu a občas zdvojenou sextu. Poslední zdvojení ovšem zní dobře nejen proto, že jeho střední hlasy mezi sebou vzájemně konsonují, ale i proto, že s výjimkou případů, v nichž je výslovně uveden akord $\hat{6}_4$, je také občas nutné, aby se zabránilo chybám a zachoval se přirozený postup hlasů:

Figura 291

§ 4.

Kvartsextakord s čistou kvartou a sextou se občas naskytne u zadržného akordu 7_{5b} , a v tom případě se doprovází trojhlasně. Tuto čistou kvartu si nesmíme poplést se stejným zvětšeným intervalem, zejména když první interval má naznačeny posuvky, které, jak je vidět v dalších příkladech, jinak patří zvětšené kvartě.

Figura 292

Figura 292 consists of two staves of music in bass clef. The first staff contains a sequence of notes and chords with fingerings: 6, 4+, 7, 5, 6, 4, 7, 5. The second staff continues the sequence with fingerings: 6, 4, 7, 5. The music is written in a key with one sharp (F#).

§ 5.

Následuje-li po trojhlasém akordu $\overset{8}{6}$ nad stoupající střídavou basovou notou kvartsextakord, hraje se rovněž trojhlasně.

Figura 293

Figura 293 shows a single staff of music in bass clef. It features a sequence of notes and chords with fingerings: 7, 7, 8, 6, 6, 4. The music is written in a key with one sharp (F#).

§ 6.

Ve figuře 294, kde má být pouze 6, je nesprávné psát nad druhou notu buď $\overset{6}{4} \overset{3}{-}$ nebo $\overset{6}{4} \overset{2}{-}$, protože v hlavním hlase se kvarta ozve dodatečně. Tato kvarta na poslední šestnáctině je zde jen kvůli jemnosti, která přejde ozdobně do přírazu před poslední notou. Základní postup je v příkladu (a.). Mimochodem poznamenejme, že jako čtvrtý hlas se kvůli předcházejícímu tónu c nevezme nad tónem *fis* kvinta, ale oktáva.

Figura 294

Figura 294 consists of two staves of music in bass clef. The first staff is marked 'Adagio' and contains a sequence of notes and chords with fingerings: 6, 7, 4#. The second staff is labeled '(a.)' and contains a sequence of notes and chords with fingerings: 6, 7, 4#. The music is written in a key with one sharp (F#).

Oddíl 6. O terckvartakordu. (VII)

Odstavec první

§ 1.

Tento akord se skládá z **tercie, kvarty a sexty**.

§ 2.

Naznačuje se signaturou $\frac{6}{3}$. Tomuto označení je oko již spíše přivyklé, než když někteří píší $\frac{3}{4}$. Číslice 6 se nad tím píše, jen když má sexta posuvku, figura 295, příklad (a), nebo když se do ní rozvádí disonance (b), případně postupuje-li sexta nad zadržným basem průchodně k jiné notě (c).

Figura 295



§ 3.

Intervaly tohoto akordu jsou malá, velká a zvětšená sexta, čistá a zvětšená kvarta a malá a velká tercie.

§ 4.

Zvláštností tohoto akordu je, že tercie se používá jako disonance, a kvarta tedy získává větší volnost než obvykle. Tercie občas³² vychází z kvarty a jde vždy dolů. Kvarta zůstává tedy buď ležet, nebo stoupá. Těchto postupů, k nimž nás především nutí tak rozdílné chování obou kvart, si všimneme podrobně a vysvětlíme si je ve srozumitelných příkladech, až budeme zkoumat různé typy terckvartakordů.

§ 5.

Skládá-li se akord z **velké sexty, čisté kvarty a malé tercie**, musí být připravena buď kvarta, nebo tercie. Nejčastěji bývá připravena tercie a pak sestupuje. Kvarta zůstává ležet. Tento postup může nastat nad ligaturovaným basem, ale i mimoto a naznačuje se někdy místo $\frac{6}{3}$ pouze 6. Bas potom postupuje o stupeň nahoru nebo dolů. Vzestupně jde bas do sextakordu, sestupně do trojzvuku. Kdo zná tóny kvartsextakordu, ten najde snadno i terckvartakord. Musí při tom pouze vynechat oktávu od basu a nahradit ji tercií:

³² Pokud není kvarta vypuštěna, viz např. § 7.

Figura 296

§ 6.

Následující trochu zvláštní příklady vyžadují výslovně signaturu $\frac{4}{3}$. U druhého příkladu je nesporně lepší sextakord než terckvartakord.

Figura 297

§ 7.

V trojhlasém doprovodu našeho akordu se sice vždy přijde o jeden interval, ale mohou se vyskytnout určité jemnosti, které čtyřhlasý doprovod dobře nesnášejí. Výraz například vyžaduje slabý přednes a toho není doprovoděč schopen dosáhnout na zvučném nástroji asi nijak jinak než řídkou harmonií apod. V takovém případě tedy musíme jeden interval vynechat. Ve figuře 296 jsme si povšimli, že může odpadnout kvarta, ve figuře 297 se však předpokládá čtyřhlasná realizace.

§ 8.

Jestliže se akord skládá z velké sexty, zvětšené kvarty a velké tercie, musí být připravena buď kvarta, nebo tercie. Tercie jde potom dolů, zatímco kvarta zůstává buď ležet, nebo stoupá vzhůru. Bas může, ale nemusí být přivázán a jde pak o stupeň nahoru nebo dolů. Signatura $\frac{4}{3}$ nebo $\frac{4^+}{3}$ je zde již nutnější než ve figuře 296, protože je-li místo $\frac{4}{3}$ signaturou pouze 6 nebo $\frac{6}{4}$, může dojít snadno k nedorozumění. Zejména u tohoto druhu terckvartakordu zní nejlépe poloha, kdy

kvarta a tercie jsou od sebe odděleny. Jestliže se v předcházejícím sextakordu zdvojí tercie, mohou vzniknout ve figurě 298, příklad (a), kvinty, jimž se v této poloze zabrání tím, že se kvarta umístí nahoře (b). V trojhlasém doprovodu zde může, s výjimkou příkladu (a), odpadnout sexta terckvartakordu. Číslice,³³ které jsou pod notami, nemají vztah k těm co jsou nad notami.

Figura 298

§ 9.³⁴

Má-li akord malou sextu, čistou kvartu a malou tercii, musí být předem připravena buď kvarta, nebo tercie. Kvarta pak zůstává ležet a tercie jde dolů. Tento postup se může objevit nad přivázaným i nepřivázaným basem, který pak o stupeň sestoupí. Příklady ve figurě 299 (a) se sice občas vyskytují, nejsou ale zvláště dobré. Nejlepší je provedení s velkou sextou v (b). Signatura tohoto akordu je $\frac{4}{3}$, je-li to však nutné, připojí se nahoře ještě 6 s posuvkou *b*. V druhém a třetím příkladu, za nímž následuje signatura $\frac{6}{5}$, je dobrá jen jedna poloha se sextou nahoře. V obou ostatních polohách vzniknou kvinty. V trojhlasém doprovodu se vynechá v (a) a (b) kvarta.

Figura 299

³³ Tato věta je v předloze jako poznámka.

³⁴ Tento paragraf má ve všech vydáních číslo 8.

§ 10.

Obsahuje-li akord velkou sextu, zvětšenou kvartu a malou tercii, je kvarta nebo tercie obvyčejně připravena. Ve figure 300, příklad (a), nastoupí oba intervaly volně jako anticipace průchodu (b). Tercie při rozvedení klesá, kvarta stoupá. Basová nota může být přivázaná nebo nastoupí volně, potom ale o stupeň klesá. Signatura je v tom případě $\frac{4+}{3}$ nebo $\frac{4}{b}$ nebo $\frac{4+}{b}$. Kdo zná tóny durového akordu na sekundě, ten určí snadno i terckvartakord, pouze musí vzít místo sekundy tercii. S výjimkou příkladu s hvězdičkou odpadá v tříhlasém doprovodu sexta.

Figura 300

§ 11.

Obsahuje-li akord velkou sextu, čistou kvartu a velkou tercii, je připravena buď kvarta, nebo tercie a rozvádí se směrem dolů, zatímco kvarta zůstává ležet. Bas může setrvat na stejném tónu, jak je to obvyklé u prodlev, může ale také postupovat. Tento akord zní nejlépe, když je tercie a kvarta od sebe oddělena. Značí se jen $\frac{4}{3}$. Je-li bas přivázaný, je realizace akordu čtyřhlasná, jinak se ovšem může vynechat kvarta. Poslední dva příklady figury 301 snášejí spíše sextakord než terckvartakord.

Figura 301

§ 12.

Obsahuje-li akord zvětšenou sextu, zvětšenou kvartu a velkou tercii, může a nemusí být sexta připravena, žádoucí je naopak připravit buď kvartu, nebo tercii, z nichž poslední pak o stupeň klesá. Kvarta může zůstat ležet, nebo stoupá. Bas bývá přivázaný, ale může se také volně

udeřit. V obou případech potom klesá současně s tercií o stupeň dolů. Mnozí označují tento akord nedostatečně srozumitelně pouze šestkou s posuvkou. Lepší je naznačit nad notami všechny tři intervaly. V trojhlasém doprovodu může docela dobře odpadnout kvarta:

Figura 302

Figura 302 consists of two staves of music in bass clef. The first staff contains a sequence of notes with intervals and accidentals: \sharp , $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{3}$, \sharp , $4\downarrow$, 6 , $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{7}{6}$, $\frac{8}{5}$, $\frac{6}{4}$, \sharp , $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{8}{4}$, \sharp . The second staff continues with: 6 , $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{\sharp}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{\sharp}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{8}{4}$, $\frac{7}{\sharp}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{\sharp}$, 6 , 4 , $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{3}$, $4\sharp$.

§ 13.

Občas se musí vzít k $\frac{6}{4}$ ještě oktáva, ne tak kvůli plynulosti, jako daleko spíše s ohledem na rozvedení předcházející disonance, figura 303, příklad (a), nebo kvůli nutné přípravě následující disonance (b). Aby se předešlo dohadům, je v takovém případě dobré naznačit signaturami všechny čtyři intervaly. V příkladu (a) nastupuje $\frac{6}{4}$ anticipovaně. Jak je vidět v příkladu (c), měly by být nóna, septima a kvarta vlastně předem rozvedeny. Tím se úkol (a) změní v pouhý průchodný akord, jehož bas neklesá stupňovitě, ale skáče.

Figura 303

Figura 303 consists of two staves of music in bass clef. The first staff is labeled (a.) and contains: $\frac{8}{6}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{8}{4}$, $\frac{7}{\sharp}$, $\frac{8}{5}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{7}{\sharp}$, $\frac{8}{9}$, $\frac{4}{3}$. The second staff is divided into three parts: (b.) contains $\frac{8}{6}$, $\frac{9}{7}$, $\frac{8}{5}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{3}$; (b.) contains $\frac{8}{5}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{7}{\sharp}$; (c.) contains $\frac{8}{6}$, $\frac{9}{5}$, $\frac{8}{4}$, $\frac{3}{3}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{4}{\sharp}$.

O terckvartakordu

Odstavec druhý

§ 1.

Vezme-li se k akordu s velkou sextou a malou tercií bez výslovného naznačení čistá kvarta, figura 304, příklad (a), zabrání se tím chybám uvedeným v (aa), zachová se stejná poloha (b), která je bez skoků (c), nebo se vytvoří dobrý vrchní hlas (d).

Figura 304

The musical notation for Figura 304 is presented in four systems, each showing a bass clef staff with notes and fingerings. The examples are labeled as follows:

- (a.)**: Shows a sequence of chords with fingerings 6, 6, 6, 6. The first two are marked "chybně" (incorrect).
- (aa.)**: Shows two chords with fingerings 6, 6, 6, 6, both marked "chybně".
- (b.)**: Shows a sequence of chords with fingerings 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5. This is marked as a correct voicing.
- (c.)**: Shows a sequence of chords with fingerings 6, 4, 5, 3, 6, 6, 6, 5, 6, 6, 6, 4, 6, 5, 6. This is marked as a correct voicing.
- (d.)**: Shows a sequence of chords with fingerings 6, 6, 6, 5, 6, 6, 6, 5. This is marked as a correct voicing.

Additional annotations include "chybně" above the first two examples and "ne tak dobré" (not so good) below the last example.

§ 2.

V příkladu (a) z figury 305 zní souzvuk $\frac{6}{4}$ k dlouhému přírazu velmi dobře. Následující číslice jsou již většinou obsaženy v prvním akordu a vrchní hlas postupuje zpěvně v terciích s basem. Je-li příklad (b) zapsán jednoduše, nesnáší ani zdvojení tercie k tónu *b*, ani vzestup této tercie u poslední basové noty *c*, protože toto *f* se pokládá za septimu k tónu *g*, příklad (c). Disonance v příkladech (d) jsou tímto terckvartakordem výhodně připraveny.

Figura 305

(a.)

(b.)

(c.) $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{5}$

(d.)

(d.)

§ 3.

V příkladech figury 306 se vezme nad každým tónem *d* sextakord. Terckvartakord zní následkem opakovaného tónu a příliš nepříjemně (a). Chromatická změna³⁵ často brání vzít $\frac{6}{3}$ (b). Jako zde tón *f*, vyžadují prostý sextakord také určité průchodné tóny v basu (c). Další důvody nutící doprovazeče vzít místo $\frac{6}{3}$ sextakord jsou: sled intervalů, které jsou pohodlně v ruce již v předešlém akordu (d); dále sled not nedovolujících řádné rozvedení tercie terckvartakordu dolů (e), a kde bychom tedy udělali u tohoto akordu chyby (f). Postupy v generálbasu, umožňující různé druhy doprovodu, které ale nejsou vždy libovolné, způsobují, že je zvlášť potřebné hledět kupředu a naslouchat.

³⁵ die Modulation.

Figura 306

Figura 306 consists of six examples (a-f) of musical notation in bass clef. Example (a) shows a sequence of notes with fingerings 6 and 6. Example (b) shows a sequence of notes with fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 7 and a sharp sign. Example (c) shows a sequence of notes with a fingering 6 and a sharp sign. Example (d) shows a sequence of notes with fingerings 6, 6, 4, 2, 6, 5. Example (e) shows a sequence of notes with fingerings 6, 4, 2, 6. Example (f) shows a sequence of notes with fingerings 6, 6.

§ 4.

Někteří číslující se domnívají, že ve figuře 307, příklad (a), stačí po akordu $\frac{7}{5}$ napsat $\frac{6}{4}$ a tím je postup obou hlasů určen. Pouze nezkušený doprovodník může vzít k tomuto kvartsextakordu podle pravidla o jeho stavbě beze všeho oktávu od basu, zatímco sem patří tercie. Číslování v (b) je správnější a srozumitelnější, přestože oko musí přehlédnout o číslici více.

Figura 307

Figura 307 consists of two examples (a-b) of musical notation in bass clef. Example (a) shows a sequence of notes with fingerings 7 6, 5 4, and 6 4 3, and a sharp sign. Example (b) shows a sequence of notes with fingerings 7 5, 6 4 3, and a sharp sign.

§ 5.

Figura 308 je zvláštní a její doprovod může být příčinou vzniku četných chyb. Tercie prvního $\frac{4}{3}$ se nerozvádí, ale zůstává ležet a stává se dále kvartou, protože tento terckvartakord se pokládá za průchodný. Zvětšená kvarta jde však pravidelně vzhůru. Druhý terckvartakord se chová normálně. Aby u první signatury $\frac{4}{3}$ nechyběla žádná číslice a tato zvětšená kvarta mohla jít řádně vzhůru, musí se zdvojit sekunda akordu $\frac{6}{2}$.

Figura 308

Adagio

§ 6.

Zdvojením sexty v unisonu se ve figuře 309 (a) zajistí plynulejší pokračování než zdvojením tercie (b).

Figura 309

(a.) (b.)

§ 7.

Jedno z nejlepších použití zvětšené kvarty se zvětšenou sextou je ovšem v následujícím příkladu. Jinak zní doprovod zvětšené sexty vždy lépe s kvintou nebo se zdvojenou tercií. Tón *h* obsažený ve většině akordů a prozrazující úmyslnou neústupnost způsobuje, že doprovod akordem $\frac{6}{3}$ je dobrý.

Figura 310

§ 8.

Ve figuře 311 vyžaduje melodie hlavního hlasu, a zejména příprava tercie nedbat zákazu postupu do zmenšené tercie.³⁶ Předcházející chromatická změna sexty³⁷ se u $\frac{4+}{3}$ zruší bez nanačení, protože tato zvětšená kvarta předpokládá doprovod velkou sextou.

³⁶ V edici z roku 1797 změněno za staršího „zvětšené sekundy“

³⁷ das vorhergehende Versetzungszeichen bey der 6 ...

Figura 311

Musical notation for Figura 311, showing a bass clef staff with a treble clef staff above it. The music consists of a sequence of notes and chords. The first three notes are marked with fingerings 6, 6b, and 4+3. A large slur covers the entire sequence.

§ 9.

I když jsou výše uvedené předpisy týkající se trojhlasé realizace našeho akordu všeobecně použitelné, musí doprovod věnovat pozornost především hlavnímu hlasu, aby při slabém doprovodu vynechal ten interval, který již v hlavním hlase je.

Figura 312

Musical notation for Figura 312, showing two staves. The top staff is marked "piano" and the bottom staff is marked "p". Both staves show a sequence of notes and chords. The top staff has fingerings 4+3 and 6. The bottom staff has fingerings 4 and 3. A large slur covers the entire sequence.

Oddíl 7.

O kvintsextakordu (VIII)

Odstavec první

§ 1.

Tento akord se skládá ze sexty, kvinty a tercie.

§ 2.

Naznačuje se signaturou ♯ , a pokud je kvinta zmenšená, má signaturu 5b. Tercie se nepřisuje, dokud není chromaticky změněna.³⁸ Pokud je to nutné, nesmí se rovněž zapomenout na posuvky u sexty ani u kvinty.

§ 3.

V tomto akordu jsou tři sexty, zvětšená, velká a malá, dvě kvinty, zmenšená a čistá, a dvě tercie, velká a malá.

§ 4.

S kvintou se zachází jako s disonancí. Obvykle³⁹ se váže ze sexty a jde potom vždy dolů.

§ 5.

Čistá kvinta se nemůže vyskytnout jinak než připravená, figura 313, příklad (a), naproti tomu zmenšená kvinta se může vázat z předcházejícího akordu nebo nastoupit volně (b). Pak bývá obvykle již přítomna sexta. Při rozvedení kvinty, zvláště zmenšené, bas vlastně o stupeň stoupá. V příkladech (c) vidíme, že bas může příležitostně také zůstat ležet nebo skočí nahoru a dolů, přičemž se rozvedení kvinty mnohdy pozdrží. V posledním příkladu v (c) je záměna akordických tónů a v (d) anticipace průchodu.

³⁸ ein zufälliges Versetzungszeichen.

³⁹ tj. pokud není sexta vynechána, když je kvinta zmenšená (v tom případě je již disonancí omezenou pohybem) nebo je-li akord „průchodným akordem“, viz § 10 zde.

Figura 313

The image shows a musical score for a bass clef instrument, likely a lute or guitar, with figured bass notation. The score is organized into eight horizontal staves, each containing a sequence of notes and figures. The figures are written above the notes and include numbers 1-7, flats (b), sharps (#), and accidentals. The exercises are labeled with letters in parentheses: (a.), (b.), (c.), and (d.).

Staff 1: (a.) 6 6/5 (a.) 6/5 (a.) 6/5 (b.) 6 6/5b 5b

Staff 2: (b.) 5b (c.) 6/5 4/2 6/5

Staff 3: 4/2 6/5 (c.) 6/5 6/5 # (c.) 6/5 6/5 6/5b 5b

Staff 4: # 5b 5b (c.) 5b 4/2 5b

Staff 5: (c.) 6/5 6 (c.) 6 6/5 7/5 # (c.) 6/5 6 4 #

Staff 6: (c.) 6/5 6/5 4 # (c.) 6/5 4/3 # (c.)

Staff 7: # (c.) 6/5 7/5 6/5 4 # (c.) 6/5 6/5 4 #

Staff 8: (c.) # 5b 4/2 6 (d.) # 5b # 4/2 6

Figures 4/2 and 4/3 are also shown below the notes in the final staff.

The image displays four systems of musical notation for bass guitar, each consisting of a melodic staff and a bass staff. The exercises are labeled (b.) and (c.).

- System 1 (b.):** Melodic staff shows notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Bass staff shows fingerings 6, 5, 8, 7, 6, 5, 4, 6, 8, 7, 6, 5, 4, 3.
- System 2 (b.):** Melodic staff shows notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Bass staff shows fingerings 7, 8, 7, 6, 5, 6, 6, 5, 4, 8, 7, 6, 5, 4, 3.
- System 3 (c.):** Melodic staff shows notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Bass staff shows fingerings 8, 7, 6, 5, 8, 7, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 4.
- System 4 (c.):** Melodic staff shows notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Bass staff shows fingerings 8, 7, 6, 5, 5, 8, 7, 6, 5, 6, 8, 7, 6, 5, 4.

§ 9.

Zvětšená sexta má v našem akordu při sobě vždy čistou kvintu a velkou tercií. Kvinta je obvykle připravena, figura 316, příklad (a); zůstává-li bas ležet, může kvinta nastoupit volně, v tom případě nebývá připravena ani sexta (b), která by měla vlastně nastoupit o osminu později; jak to naznačuje (c). Sexta dále pokračuje o stupeň vzhůru a kvinta, která zůstává přechodně ležet, pak sestoupí také o stupeň.

Figura 316

Figura 316 consists of three parts, (a.), (b.), and (c.), written in bass clef with figured bass notation. Part (a.) is divided into three measures, each with a slur over the notes and a '6' above the first figure. The figures are: 5 6 4 5, 6 5 6 4 5, and 7 5. Part (b.) is divided into three measures, each with a slur over the notes and a '6' above the first figure. The figures are: 6 4 8 5, 7 5, and 6 6 4 5. Part (c.) is divided into three measures, each with a slur over the notes and a '6' above the first figure. The figures are: 7 5, 7 5, and 7 5.

§ 10.

Protože se v trojhlasém doprovodu musí jeden interval vypustit, nesmí se zde používat bezdůvodně, a pokud je nutný, musí se přesně stanovit, který interval se má vynechat. Podle okolností se může vynechat tercie, čistá kvinta a také sexta; ta zvláště, když má u sebe zmenšenou kvintu. Použije-li se tento akord jako průchodný útvar, nechá se kvinta ležet a nerozvádí se. Tercie zde při tom nepůsobí dobře, raději se tedy vynechá a vezme se pouze sexta a kvinta. V příkladech figury 317 se hrají akordy předcházející akordu ♭ , jehož kvinta je již připravena, rovněž trojhlasně. Protože⁴¹ jsme trojhlasé věty, na rozdíl od čtyřhlasých, označovali již častěji Telemannovým obloučkem, měl by se tento oblouček, pokud odpadne tercie, napsat nad ♭ i zde.

Figura 317 consists of two parts, both in bass clef with figured bass notation. The first part is divided into six measures, each with a slur over the notes and a '6' above the first figure. The figures are: 6, 6 4, 6 5, 6, 7, and 6. The second part is divided into six measures, each with a slur over the notes and a '6' above the first figure. The figures are: 6 4, 6 5, 6 7, 6 4, 6 5, and 6.

⁴¹ Tato věta vyšla v předloze jako poznámka. O Telemannově obloučku, viz Předmluva k druhému dílu, pozn. 5, str. 137.

O kvintsextakordu

Odstavec druhý

§ 1.

Příklady ve figure 318 ukazují, že jak sexta, tak zmenšená kvinta mohou nastoupit současně i bez přípravy (a). Základní postupy bez anticipace jsou v (b). Kvinta první basové noty *e* se nesmí vzít nahoře. Tento sled zmenšených kvint patří do středních hlasů.

Figura 318

§ 2.

Kdo chce napsat příklady (a) ve figure 319 s nepřipravenou čistou kvintou, což je příležitostný, avšak nežádoucí postup, musí to místo signatury 6 5 (b) obhájit buď anticipací kvinty, nebo následnou septimou 8 7 (c). Aby se neudělaly v rovném pohybu kvinty, musí se oddělit sexta od její přípravy v prvním taktu nad tónem *g* a v druhém taktu nad tónem *f*. Kvintám v protipohybu nad tóny *a* a *c* v prvním taktu nelze zabránit, a jsou tedy povoleny. Příklad (e) je ještě ošklivější než (a).

Figura 319

§ 3.

Zmenšená kvinta může nastoupit i volně, má-li se však připravit, musí se z jistých důvodů oddělit od jejího přípravného intervalu. Důvody jsou následující: rozvedení disonance, figura 320, příklad (a), zachování příhodné polohy a dobré melodie (b) a vyvarování se nečistých postupů ve vnějších hlasech (c). Jinak je ale vždy třeba dbát základního pravidla, že intervaly se rozvádějí a připravují ve stejném hlase.

Figura 320

Figura 320 illustrates three examples of diminished fifth preparation in bass clef:

- (a.) Shows a diminished fifth (7 5 \flat) with a double bar line separating it from the preceding interval.
- (b.) Shows a diminished fifth (5 \flat) with a double bar line separating it from the preceding interval.
- (c.) Shows a diminished fifth (5 \flat) with a double bar line separating it from the preceding interval, labeled "špatně" (wrong).

§ 4.

I kdyby sexta nekolidovala s chromatickými změnami,⁴² je někdy lepší ji vypustit a v akordu obsahujícím zmenšenou kvintu zdvojit tercii. Důvodem je volně nastupující sexta, která by byla v rozvedení předcházející disonance nelibozvučným živlem, figura 321, příklad (a); zdvojená tercie naopak pomáhá udržet dobrou melodii (b) a zabraňuje chybám (c).

Figura 321

Figura 321 illustrates three examples of sixth preparation in bass clef:

- (a.) Shows a sixth (6 5) with a double bar line separating it from the preceding interval, labeled "méně dobře" (less good).
- (b.) Shows a sixth (6 5) with a double bar line separating it from the preceding interval, labeled "méně dobře" (less good).
- (c.) Shows a sixth (6 5) with a double bar line separating it from the preceding interval, labeled "méně dobře" (less good).

⁴² wieder die Modulation

§ 5.

Jako u všech číslic mají se také u tercie projevit všechny chromatické změny v signatuře; často ale naznačeny nejsou a předpokládá se, že velikost tercie poznáme ze souvislosti. Kdyby se tak měla hrát zmenšená tercie ve figurě 322, musela by se v následujících příkladech výslovně napsat se znaménkem *b*.

Figura 322

§ 6.

V souvislosti s průchodnou zvětšenou sextou a kvintou může podle potřeby projít, pro potěšení milovníků zvláštních harmonií, v pomalém tempu figura 323 s akordy $\frac{6}{4}$ a $\frac{6}{4+}$, přičemž intervaly $\frac{4}{2}$ a $\frac{6}{4+}$ jsou průchodně od sebe vzdáleny.

Figura 323

Musical notation for Figura 323. The bass line consists of five measures with fingerings: 5, 6 4 2, 6 4 3, 5, 6 4. The treble line shows chords corresponding to these fingerings, with a sharp sign at the beginning and a 5# at the end.

§ 7.

Kvůli určitým přírazům v hlavním hlase se může vynechat v pomalém tempu, vyžadujícím slabý přednes, v prvním příkladu figury 324 v kvintsextakordu sexta a ve druhém příkladu téhož akordu tercie. Aby se hlavnímu hlasu poskytla dostatečná volnost a klid vyjádřit jeho pomalé noty ve shodě s žadáním afektem, je možno postrádat ve třetím příkladu tercii jak v akordu $\frac{6}{5}$, tak také v akordu $\frac{7}{5}$.

Figura 324

Musical notation for Figura 324. The first system shows a bass line with fingerings 5, 6, 6 5 and a treble line with notes and accidentals. The second system shows a bass line with fingerings 6 4, 5 3, 6 5, 7 5, 6 4, 5# and a treble line with notes and accidentals.

Oddíl 8.

O sekundakordu (IX)

Odstavec první

§ 1.

Tento akord se skládá ze sekundy, kvarty a sexty.

§ 2.

Jeho signatury jsou 2, 4 \downarrow , 4 \uparrow (v případech, kdy odrazka zvyšuje), $\frac{4}{2}$ a $\frac{6}{2}$.

§ 3.

Sekundakord obsahuje velkou a malou sextu, zvětšenou a čistou kvartu, velkou, malou a zvětšenou sekundu.

§ 4.

Disonance leží v basu a akord nastupuje na přivázané notě, figura 325, příklad (a), nebo na průchodné notě (b), rozvádí se ale vždy o stupeň dolů. Oktáva od basu se proto nesmí zahrát v pravé ruce jako střední hlas, i když levá ji kvůli zesílení vzít může. Sekunda sama se chová jako konsonance. Může nastoupit volně, zůstat ležet, skočit a také se může zdvojit.

Figura 325



§ 5.

Je-li v akordu velká sekunda, velká sexta a čistá kvarta, může poslední interval později stoupat, klesat, zůstat ležet nebo skočit dolů, figura 326, příklad (a). Stejnou volnost má čistá kvarta ve spojení s velkou sekundou a malou sextou (b) nebo s malou sekundou a malou sextou (c).

Figura 326

The image displays a musical score for a bass clef instrument, consisting of six systems of chords and fingerings. Each system is divided into measures by vertical bar lines. The chords are labeled with letters (a.), (b.), and (c.) above them. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Some notes have accidentals (sharps, flats, naturals). The score is as follows:

- System 1:** Three measures labeled (a.).
 - Measure 1: Chord (a.) with fingerings 2 and 6.
 - Measure 2: Chord (a.) with fingering 2.
 - Measure 3: Chord (a.) with fingerings 2 and 6.
- System 2:** Three measures labeled (a.) and (b.).
 - Measure 1: Chord (a.) with fingerings 2 and 7.
 - Measure 2: Chord (a.) with fingerings 2, 4, and 3.
 - Measure 3: Chord (b.) with fingerings 2, 6, and 5.
- System 3:** Three measures labeled (b.).
 - Measure 1: Chord (b.) with fingerings 2, $\flat 7$, and $\flat 5$.
 - Measure 2: Chord (b.) with fingerings 2, 6, 5, and 4.
 - Measure 3: Chord (b.) with fingerings 6 and 2.
- System 4:** Three measures labeled (b.).
 - Measure 1: Chord (b.) with fingering 6.
 - Measure 2: Chord (b.) with fingerings 2 and 6.
 - Measure 3: Chord (b.) with fingerings 6, 2, and $\flat 6$.
- System 5:** Three measures labeled (b.) and (c.).
 - Measure 1: Chord (b.) with fingerings 2 and 6.
 - Measure 2: Chord (b.) with fingerings 6, 4, 2, and $\flat 6$.
 - Measure 3: Chord (c.) with fingerings 2, 6, 4, and 6.
- System 6:** Three measures labeled (c.).
 - Measure 1: Chord (c.) with fingerings 2, 7, 5, and 4.
 - Measure 2: Chord (c.) with fingerings 2, 6, and 4.
 - Measure 3: Chord (c.) with fingerings 2, 4, $\flat 6$, and 6.

§ 6.

Je-li zvětšená kvarta spojena s velkou sekundou a velkou sextou, může zůstat ležet nebo jít nahoru, figura 327, příklad (a). Stejně se chová, když je u ní zvětšená sekunda s velkou sextou (b). V posledním příkladu jde zvětšená kvarta sice průchodně dolů, hned nato ale opět stoupá.

Figura 327

The musical score for Figure 327 is presented in six systems, each containing a single line of bass clef notation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and articulation marks (scissors). Fingerings are indicated by numbers 1-5, and some notes have specific fingerings like 4+ or 8. The score is divided into two main sections, (a.) and (b.), which are indicated by labels above the notes. Section (a.) appears in the first three systems, and section (b.) appears in the last three systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values.

§ 7.

Ve čtyřhlasném doprovodu, kdy se hledí, aby stále zněly čtyři tóny, se nechává zvětšená kvarta občas skočit dolů a já také bez povolení tohoto postupu neznám prostředek, jak zahrát vždy čtyři tóny současně. Když se ale vede zvětšená kvarta stupňovitě vzhůru a střídají se zdvojení v unisonu a v oktávě, hlasy postupují daleko zpěvněji a povaze zvětšené kvarty přiměřeněji. Tehdy jsou použitelné všechny polohy akordu, protože ve vnitřním hlase je skok zvětšené kvarty z nouze snesitelný.

Figura 328

4+ 6 6/5 4+ 6 6/5 4+ 6 6/5

4+ 6 6/5 4+ 6 4+ 6

méně dobře méně dobře méně dobře chybně

§ 8.

Sekundakord se určí snadno. Jeho tóny tvoří trojzvuk od sekundy nad basovým tónem.

§ 9.

Protože sekundakord je založen na trojzvuku a předchází-li mu trojzvuk nebo akord, který ho obsahuje, musí se doprovazeč pečlivě vyhýbat kvintám.

Figura 329

špatně 4^b/2 7/5 4+

špatně

§ 10.

Kvůli zesílení je možno zdvojit občas jako pátý hlas velkou nebo malou sekundu; kromě toho je to také prostředek k zakrytí nešťastného skoku zvětšenou kvartou dolů. Takové zdvojení se nesmí použít u velké ani u zvětšené sekundy spojené s malou sextou.

Figura 330



§ 11.

Při trojhlasém doprovodu pozbývá akord jeden interval, a proto by se neměl používat libovolně, leda by k tomu byly dostatečné důvody; v tom případě odpadá sexta.

§ 12.

Ke zvětšené kvartě se bere bez naznačení velká sexta, figura 331, příklad (a), a k malé sekundě malá sexta (b); zvětšenou sekundu doprovází zvětšená kvarta (c) a zvětšenou kvartu, zvýšenou dvojitým křížkem (4#),⁴³ velká sekunda a velká sexta (d). Oko pak není přetíženo příliš četnými signaturami.

Figura 331



§ 13.

Ve figure 332 se ovšem sexta musí zřetelně naznačit posuvkou, a kdo to neudělá, uvede doprovazeče, který nemá zkušenosti v chromatickém vedení hlasů,⁴⁴ do rozpaků a ve zmatek, ačkoli se domnívá, že mu zjednal pohodlí. V posledním příkladu se může vzít jako anticipace následujícího trojzvuku místo sexty zdvojená sekunda:

⁴³ Dnešní značka je x.

⁴⁴ in der Modulation.

Figura 332

Figura 332 consists of two staves of music in bass clef. The first staff shows a sequence of notes with fingerings: 6, 7, 6, 4, 5 4, 3 2, 6, 5b. The second staff shows a similar sequence with fingerings: 6, 7, 6, 4, 5, 4, 2. Both staves have a treble clef line above them, which is mostly empty, suggesting a grand staff or a specific voicing.

§ 14.

Stoupá-li basová nota s označením $\frac{7}{5}$ o stupeň vzhůru k mollovému trojzvuku, bývá nad druhou notou signatura $\frac{6}{4}$ nebo $\frac{6}{2}$. Příčinou takového označení jsou přírazy, které musí doprovázeč hrát a jejichž bas neklesá, protože $\frac{6}{2}$ je zde pouze kvůli ozdobnosti a základní harmonií je trojzvuk. Sekunda a kvarta jde do tercie a sexta do kvinty. Při slabém doprovodu může odpadnout kvarta (a) a někdy také sexta (b):⁴⁵

Figura 333

Figura 333 consists of two staves of music in bass clef. The first staff shows a sequence of notes with fingerings: 7 5, 6 4 2, 5 3, 7, 6 4, 5 3, 7 5b, 4 2, 5 3. The second staff shows two variations: (a) and (b). Variation (a) shows fingerings: 6 6, 7 5, 6 4, 5 3. Variation (b) shows fingerings: 7 5, 9 7, 6 6, 6 4, 5 3. Both staves have a treble clef line above them, which is mostly empty.

⁴⁵ Sexta je obsažena v obou příkladech (b). Slovo „sexta“ je asi tiskovou chybou místo „sekunda“, protože tento interval je ve vyobrazení vynechán. Tuto domněnku potvrzuje Bachova signatura.

§ 15.

Signaturu $\frac{4}{2}$ najdeme občas nad ležícím nebo na stejném tónu zadržovaným basem. Je třeba ji realizovat trojhlasně bez dalších tónů. Oba intervaly, stejně jako bas, nevyžadují rozvedení a jako průchodné noty mohou jít nahoru i dolů. Signatury předcházející a následující akordu $\frac{4}{2}$ se realizují zpravidla také trojhlasně. Takový doprovod obvykle zdvojuje ostatní hlasy. Některý z těchto hlasů vydrží tu a tam oktávu nebo kvintu základního akordu. Musí-li být doprovod čtyřhlasný, mohla by se k číslicím $\frac{4}{2}$ přidat velká septima, figura 334, příklad (a). Z opatrnosti lze napsat nad tuto signaturu Telemannův oblouček⁴⁶ i zde.

Figura 334

Figura 334 consists of two staves of musical notation in bass clef. The first staff shows a sequence of chords with fingerings: 2, 3, 6, 5, 4. The second staff, labeled (a.), shows a similar sequence with a slur over the last two notes and fingerings: 3, 2, 3, 5, 3.

O sekundakordu

Odstavec druhý

§ 1.

Následují-li ve figure 335, příklad (a), po sobě dva akordy označené $\frac{4+}{2}$, nastoupí druhý z nich o osminu dříve. Stejný případ může nastat, když předchází čistá kvarta před zvětšenou (b).

Figura 335

Figura 335 consists of two staves of musical notation in bass clef. The first staff, labeled (a.), shows a sequence of chords with fingerings: 4+, 4+, 6, 4+, 6, 4+, 6. The second staff, labeled (b.), shows a sequence of chords with fingerings: 4+, 4+, 4+, 4+, 4+, 4+.

⁴⁶ Viz Předmluva k druhému dílu, pozn. 5, str. 137.

§ 2.

V dalších příkladech je nesprávné psát nad basem pouze signaturu zvětšené kvarty. Sekundakord, naznačený značkou 4+ nebo 4₄, nelze u prvního příkladu figury 336 uskutečnit kvůli bezprostředně předcházejícímu tónu *gis* a u druhého příkladu s ohledem na rozvedení předcházejících disonancí. V obou případech se musí vzít kvartsextakord. V chvatu se občas zapomíná, že signatura 4+ je zkrácenou značkou pro celý sekundakord, a nikoli pro kvartsextakord.

Figura 336

§ 3.

Jestliže se má kvinta a tercie kvintsextakordu se zmenšenou kvintou pozdržet **dvouhlásým přírazem**⁴⁷ a tuto poněkud nepřjemnou ozdobu musí doprovazeč hrát, pak je třeba napsat nad bas $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{3}$ a u tohoto $\frac{4}{2}$ vynechat sextu, figura 337, příklad (a). Když se zdrží sekunda sekundakordu pomalým přírazem ze **zvětšené oktávy**, vezme doprovazeč pouze kvartu a při slabém doprovodu k tomu nepřidá sekundu a sextu dříve, dokud se sekunda nedostane do hlavního hlasu. Protože ale zvětšená oktáva vypadá hrozivěji pro oko než pro ucho, které její rozvedení příjemně oklame, měla by se, když je tempo pomalé a u této oktávy je pouze kvarta, zahrnout do signatury a doprovazeč by ji měl hrát (b). Provedení v (c), kdy jde tercie přírazem do kvarty, také nezní špatně. Ti, kdo mají zvlášť choulostivé uši, mohou v obou případech tyto přírazy přejít, aniž by je doprovázeli pravou rukou. Má-li být doprovod velmi slabý, přenechme takové jemnosti hlavnímu hlasu. Zvětšená oktáva je **disonance rozváděná vzhůru** a používána pouze jako příraz.

⁴⁷ doppelten Vorschlag. Rozumí se tím příraz v terciích, tedy dvouhlásý. Nezaměnit s ozdobou zvanou Anschlag dvojitý příraz!

Figura 337

Figura 337 consists of three parts, (a.), (b.), and (c.), written in bass clef. Part (a.) shows two measures of music with fingerings 4/2 and 5^b/3. Part (b.) shows two measures of music with fingerings 4/2, 6, and 8/4, 6/4, 6/2. Part (c.) shows one measure of music with fingerings 3, 6/4, and 6/2.

§ 4.

Aby se předešlo oktávám, musí se ve figuře 338 zdvojit u posledního akordu tercie a kvinta.

Figura 338

Figura 338 shows a single measure of music in bass clef, starting with a slur over the first two notes. The first two notes have fingerings 4 and 2. The rest of the measure consists of a series of chords.

Oddíl 9.

O sekundkvintovém akordu. (X)

§ 1.

Tento akord se skládá ze **sekundy** a **kvinty**. Jako čtvrtý hlas se zdvojí jeden z obou intervalů.

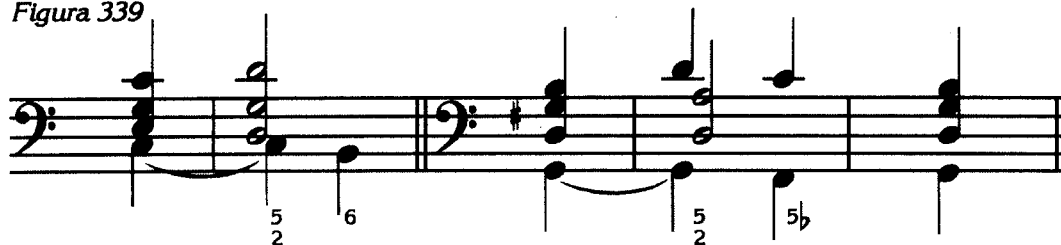
§ 2.

Souzvuk má signaturu $\frac{5}{2}$. Sekunda je velká a kvinta a kvarta čistá.

§ 3.

Jako u všech sekundakordů je disonance v basu, který musí být připraven a rozvádí se o stupeň dolů:

Figura 339



§ 4.

Figura 339 ukazuje jasně, že akord $\frac{5}{2}$ vzniká anticipací následujícího sextakordu. Je-li zdvojena sekunda, má sextakord signaturu $\frac{3}{3}$, a když se zdvojí kvinta $\frac{6}{6}$.

§ 5.

Sekundkvintový akord zní vždy prázdně, ať je trojhlasý, nebo čtyřhlasý. Zvučnost se dostavuje rozvedením. V galantním stylu je vzácný, ale tím častější je v učených skladbách⁴⁸ a při ligaturách. Realizuje se proto čtyřhlasně.

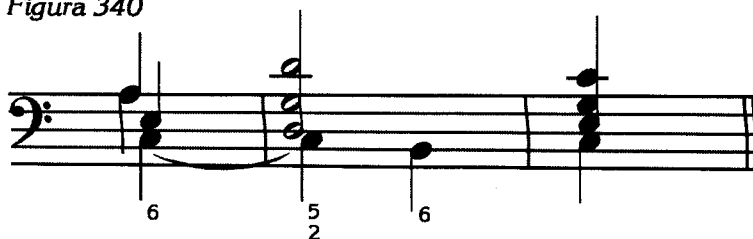
§ 6.

Pokud je v předcházejícím akordu zdvojení, je třeba dávat pozor, aby nevznikly oktávy, protože u tohoto akordu se nezdvouje bas, ale jeden z jeho tónů. Způsob zdvojení je nutno střídat.⁴⁹

⁴⁸ in der gearbeiteten (Schreibart). Skladby pracované kontrapunkticky.

⁴⁹ tj. v oktávě a v unisonu v pravé ruce.

Figura 340



§ 7.

Sekundkvintový akord se zvětšenou kvintou⁵⁰ je výsledkem postupu nepravidelného průchodu nebo střídavých not.

Figura 341



Oddíl 10.

O sekundkvintkvartovém akordu.⁵¹ (XI)

§ 1.

Tento akord se skládá z intervalů, podle nichž se jmenuje.

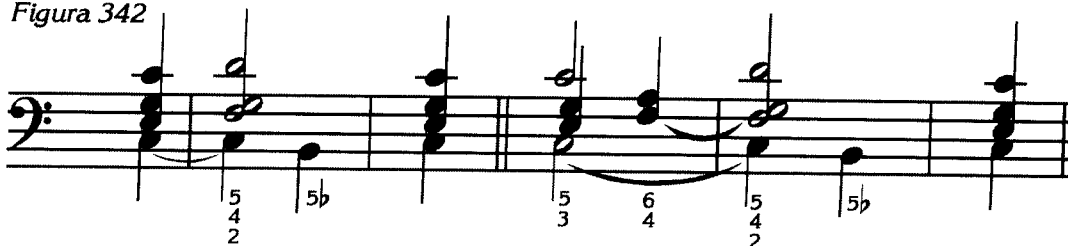
§ 2.

Jeho signatura je $\frac{5}{2}$. Sekunda je v tomto akordu velká, kvinta a kvarta čistá.

§ 3.

Také v tomto případě je bas přivázan a rozvádí se dolů, protože i tato basová nota je disonancí. Buď kvinta, nebo kvarta musí být obsažena v předešlém akordu. Naším akordem je antici-pován nad předposlední notou kvintesextakord se zmenšenou kvintou:

Figura 342



§ 4.

Protože i tento akord se vyskytuje jen ve skladbách vyžadujících čtyřhlasný doprovod, setr-vává se v něm tím spíše proto, že žádný z intervalů nelze postrádat.

§ 5.

Náš akord dostaneme, určíme-li kvintesextakord od sekundy ležící pod psaným basem.

⁵⁰ mit der vergrößerten oder übermäßigen Quinte.

⁵¹ Tento akord se nesmí zaměnit s kvintkvartovým akordem, jemuž je věnován 20. oddíl této kapitoly.

Oddíl 11.

O sekundterciovém akordu (XII)

§ 1.

Tento akord se skládá z malé sekundy, velké tercie a čisté kvinty.

§ 2.

Jeho signaturou je $\sharp 2_4$ s posuvkou snižující sekundu, a je-li tercie chromaticky zvýšena,

psává se nad 2 pouze křížek $\sharp 2_4^{52}$

§ 3.

Bas je opět disonancí, je přivázán a rozvádí se o stupeň dolů:

Figura 343

Figura 343 shows a bass line with various intervals and accidentals. The notes are: $\sharp 2_4$, $\sharp 2_4$, 6 , $\sharp 2_4$, $\sharp 2_4$, 4_4 , 6 , $\sharp 2_4$, $\sharp 2_4$, 6 , 5 , 4_4 , 6 . The intervals are indicated by numbers below the notes: $\sharp 2_4$, $\sharp 2_4$, 6 , $\sharp 2_4$, $\sharp 2_4$, 4_4 , 6 , $\sharp 2_4$, $\sharp 2_4$, 6 , 5 , 4_4 , 6 .

§ 4.

Sekundterciový akord se hraje vždy čtyřhlasně a píše se tak výslovně proto, aby se nevynechal žádný interval. Tóny tohoto akordu získáme, vezmeme-li k trojzvuku místo oktávy sekundu.

§ 5.

Vlivem nepravidelného průchodu anticipuje tento akord vrchní hlasy terckvartakordu s velkou sekundou (a) nebo s malou tercií (b):

Figura 344

Figura 344 shows two examples (a) and (b) of a bass line with intervals. Example (a) shows intervals 4 and 3 . Example (b) shows intervals 4 and 3 .

⁵² V předloze je signatura uvedena takto $\sharp 2_4$. Naproti tomu ve figuře 343 je souzvučen signován $\sharp 2_4$.

Oddíl 12.

O septakordu (XIII)

Odstavec první

§ 1.

Septakordů jsou tři druhy a skládají se: 1. ze septimy, kvinty a tercie; 2. ze septimy, tercie a oktávy; 3. ze septimy a zdvojené tercie.

§ 2.

Signatura je 7 nebo $\frac{7}{5}$. Nesmí se zapomínat na posuvky, zejména když je tercie chromatickou změnou náhodně velká nebo malá.

§ 3.

Tento akord obsahuje: zmenšenou, malou nebo velkou septimu; zvětšenou, čistou a zmenšenou kvintu; velkou a malou tercií a oktávu.

§ 4.

Septima je disonance používaná s přípravou, figura 345, příklad (a), nebo bez ní (b) a klesající potom stupňovitě dolů. Velký septakord, jehož interval stoupá vzhůru, probereme později. V akordu, o němž budeme mluvit zde, se musí velká septima, stejně jako ostatní septimy, rozvádět směrem dolů. Pouze průchodné septimy⁵³ mohou příležitostně zůstat ležet (c), pokud ovšem nenastoupí společně s basem, jdou také dolů (d).

Figura 345

The musical notation for Figura 345 is presented in two staves of bass clef. The first staff contains three measures: (a.) shows a descending scale of notes G, F, E, D, C, B, A with a slur over the first two notes; (b.) shows a descending scale of notes G, F, E, D, C, B, A with a slur over the first two notes; (c.) shows a descending scale of notes G, F, E, D, C, B, A with a slur over the first two notes. The second staff contains three measures: (c.) shows a descending scale of notes G, F, E, D, C, B, A with a slur over the first two notes; (d.) shows a descending scale of notes G, F, E, D, C, B, A with a slur over the first two notes.

§ 5.

Septima je totéž jako spodní sekunda basu a septakord s kvintou obsahuje trojzvuk nad tercií basu.

⁵³ Nebo mnohem přesněji septima vzniká průchodným tónem.

§ 6.

V trojhlasném doprovodu odpadá oktáva a kvinta, kromě galantního stylu musí být ale v septakordu vždy zastoupena tercie.

§ 7.

Použití některé ze tří forem našeho akordu není libovolné. Jak si všimneme dále, vznikají s jeho použitím někdy velké obtíže a bylo by správné a posloužilo by se velmi jak začátečníkům, tak zkušeným praktikům, kdyby byla kvinta a oktáva, tam, kde se má hrát, výslovně zahrnuta do signatury. Pro oko nejsou tyto číslice ničím novým, protože bývají v signaturách často. Hlavní, na co je třeba při úpravě septakordů hledět, je podmínka, že septima má zůstat ležet a rozvádí se ve stejném hlase, kde byla připravena.

§ 8.

Velká tercie doprovázející malou septimu se nesmí zdvojit, bez ohledu na to, zda je přirozená nebo chromatická.

§ 9.

Septima se rozvádí buď nad vlastním basem, nebo také nad některou následující notou. Obě rozvedení nacházíme jednotlivě a také často po sobě.

§ 10.

U jednotlivých not se signaturou 7 6 je vůbec lepší zdvojit spíše tercii nebo oktávu než kvintu. Je-li však kvinta čistá a nekoliduje se souvislostí,⁵⁴ lze ji podle potřeby vzít, za předpokladu, že se dá pozor na zakázané kvinty. K signatuře 7 6 lze vzít bez označení dokonce zvětšenou kvintu, pokud je chromatická,⁵⁵ zvláště vznikla-li z předcházející ještě nerozvedené zvětšené kvarty. V tomto postupu se vyskytuje občas také zmenšená kvinta, a pokud je možno ji dále řádně rozvést, vezme se rovněž bez označení. Moje mínění objasní příklady všech těchto variant.

§ 11.

V příkladu (a) figury 346 se může vzít jak oktáva od basu, tak také zdvojená tercie. V prvním případě jde tercie v pravé ruce vstříc levé. Poloha, v níž je kvinta prvního akordu nahoře, je nejhorší; nejlepší je ta, kdy je nahoře oktáva. Má-li se zdvojit tercie v oktávě, postupují obě ruce v rovném pohybu. V příkladu (b) je kvůli zakázaným postupům možná jen zdvojená tercie. Žádný z příkladů (a) a (b) nesnáší kvintu, protože u první stoupající basové noty by vznikly kvinty. V (c) lze příležitostně zahrát čistou kvintu, ostatní doprovody jsou však lepší. V (d) se kvinta použít nedá, protože nesouhlasí chromaticky⁵⁶ se zvětšenou sextou nad následujícím tónem. Zde je třeba vzít oktávu, protože podle § 8 se tercie tohoto akordu nemůže zdvojit. V (e) je kvinta zmenšená, a nedá se tedy rozvést. To je okolnost, na niž je třeba zvláště dbát a která způsobuje, že doprovod s kvintou je v tomto případě nebezpečný. Musí se tedy použít jedna z obou zbývajících forem akordu. Aby se zabránilo chybám nebo nemotornému vedení hlasů, je nutno hrát po sobě následující sexty pokud možno ve vrchním hlase. V (f) je dobrá pouze oktáva od basu, jinak totiž vznikají nezpěvné a nečisté postupy.

⁵⁴ nicht wieder die Modulation.

⁵⁵ wenn sie modulationsmässig ist.

⁵⁶ wieder die Modulation. Tedy zdvojení v pravé ruce střídané s oktávou od basu.

Figura 346

§ 12.

Ve figure 347, příklad (a), lze použít všechny tři úpravy septakordu. Zmenšená kvinta je v tomto postupu podle potřeby povolena, protože může jít u následující zvětšené sexty do kvarty. Pokud se vezme, musí být kvinta v (b) zvětšená a pak má postupovat se sextou do unisona. Protože tato kvinta bývá zpravidla naznačena stejně vzácně jako zmenšená kvinta, kdo má tedy vědět, zda ji zde skladatel chtěl použít? Disonující interval, který se srazí s již stejně disonujícím akordem a který by tím byl ještě nepříjemnější, se nebere bez označení. Něco jiného je, jsou-li takové kvinty výslovně předepsány. Tyto nevíтанé kvinty se vloudily použitím doprovodu vyžadujícího stály čtyřhlas. Možnosti jejich vzniku se předejde zdvojením v unisonu. Obě ostatní formy septakordu jsou zde tedy jistější (b). Příklad (c) je zvláštní: zdvojená tercie není použita podle § 8 a oktáva se dobře nesnáší s následující basovou notou *gis*, takže je možná jen kvinta. V (d) je nejpohodlnějším doprovodem oktáva od basu a podle potřeby kvinta. Tercii nelze zdvojit. Dobré služby dělá v tomto příkladu zdvojení v unisonu.

Figura 347

§ 13.

Ve figuře 348, příklad (a), je kvůli předcházející zvětšené kvartě nutná jak čistá (první příklad), tak zvětšená kvinta (druhý příklad). Rozvedení této kvarty potom nutí obě kvinty stoupat nahoru. Je-li kvarta předcházejícího sekundakordu čistá, je zvykem zmenšenou kvintu v následujícím septakordu naznačit (b) a je-li u této čisté kvarty sexta malá, následuje po ní zpravidla zmenšená septima se zmenšenou kvintou (c). V příkladu (d) je nutno vzít kvůli předcházející signatuře oktávu. Příklad (e) se doprovází trojhlasně, protože chromatický průběh hlavního hlasu čtvrtý hlas dobře nesnáší. Rozvedení zde nesmí nastat dříve ani později, než je nutné. Aby byla septima v příkladu (f) připravená, musí se vzít nad první notou jako pátý hlas oktáva. V posledním případě pozdržíme buď souzvuk $\frac{3}{5+}$, nebo $\frac{8}{7+}$ a septima se zvětšenou kvintou se rozvede do unisona.

Figura 348

Figure 348 consists of six musical examples (a-f) in bass clef. Example (a) shows a 2-7-6 resolution. Example (b) shows a 2-7b-6 resolution. Example (c) shows a 2-7b-6 resolution. Example (d) shows a 6-6b-5-7-6 resolution. Example (e) shows a chromatic scale with triplets. Example (f) shows a 6b-7-6 resolution with an octave displacement.

§ 14.

Jak sestupně, tak vzestupně mívá mnoho basových not po sobě signatury 7 6. Sestupně je nejsnazší trojhlasý doprovod a je nejlepší v pasážích, které nevyžadují plné akordy. Čtyřhlasnému doprovodu zachovává čistotu vedení hlasů zdvojení, neboť používá všechny druhy sextových a septimových akordů střídavě se zdvojením a bez něho.⁵⁷ Všeho, co bylo již o tom připomenuto a co by se nemělo opakovat, je třeba přesně dbát. Jedním slovem, všechny přípravy, rozvedení a zdvojení musí souhlasit s pravidly.

⁵⁷ Tedy zdvojení v pravé ruce střídané oktávou od basu. Příklady (b) až (g) jsou v textu § 15 uvedeny v předloze pouze signaturami. Pro větší názornost je zde k signaturám připojeno vypracování.

§ 15.

Figura 349 se může doprovázet několika způsoby. Nejlepší jsou ty, při nichž se zdvojení neustále mění (a). Kde je totiž příliš mnoho jednotnosti, poněvadž se zdvojuje příliš často po sobě stejným způsobem bas nebo tercie či sexta, tam se lze snadno dopustit chyb a oktávy a kvinty se stanou nápadnými. Příklad (b) je kvůli četným kvintám špatný. Nadto nejsou všechny kvinty čisté a ty zmenšené jsou nerozvedené. Doprovod v (c) je ošklivý následkem oktáv ve vrchním hlase a tercie jsou nebezpečné, protože vedou snadno k porušení § 8 tohoto odstavce. Provedení v (d) je špatné jak kvůli terciím, tak kvůli kvintám. Příklad (e) je bezcenný následkem nerozvedené zmenšené kvinty, a zejména kvůli kvintám ležícím ve vrchním hlase, a přidají-li se k tomu ještě nesprávná zdvojení, pak je teprve všechno zlé pohromadě. Příklad (f) je přijatelný, pokud se v něm nevyskytne malá tercie s velkou sextou. Příklad (g) je špatný následkem nerozvedené zmenšené kvinty a kvůli oktávám ve vrchním hlase.⁵⁸

Figura 349⁵⁸

The image displays seven musical examples, (a) through (g), in bass clef. Each example shows a sequence of chords with specific fingerings indicated by numbers 1-5. Example (a) starts with a sequence of chords with fingerings 56, 76, 76, 76, 76. Examples (b) through (g) show various chord voicings and fingerings, with some marked 'etc.' to indicate continuation.

Example (a) fingerings: 56, 76, 76, 76, 76

Example (b) fingerings: 5 3 8, 6 3 8, 7 5 3, 6 3 8, 7 5 3

Example (c) fingerings: 8 5 3, — 6 3, 3 7 3, 8 6 8, 3 7 3

Example (d) fingerings: 8 5 3, 3 6 3, 3 7 5, 3 6 3, 3 7 5

Example (e) fingerings: 3 8 5, — 6, 5 3 7, 3 3 6, 5 3 7

Example (f) fingerings: 5 3 3, 6 3 6, 7 3 3, 6 3 6, 7 3 3

Example (g) fingerings: 8 5 3, — 6, 3 7 5, 8 6 3, 3 7 5

⁵⁸ Příklady (b) až (g) jsou v textu § 15 uvedeny v předloze pouze signaturami. Pro větší názornost je zde k signaturám připojeno vypracování.

§ 16.

Je-li v basu po sobě mnoho stoupajících not označených 7 6, nedá se ovšem doprovázet jinak než čtyřhlasně. Pravá ruka jde protipohybem k levé, jak k septimě, tak k sextě se bere oktáva a tercie. Příklad (a) ve figuře 350 je nejlepší a mnohem přirozenější než (b).

Figura 350

(a.)

(b.)

§ 17.

Jednotlivé septimy rozvedené nad následující basovou notou se realizují většinou plnohlasým doprovodem obsahujícím kvintu. Zvláštní případy těchto postupů probereme v druhém odstavci. Je-li kvinta zmenšená, musí se rozvést rovněž nad následující notou.

Figura 351

§ 18.

Řada basových not se septimou rozváděných v následujícím akordu bývá v místech, kde bas skáče v kvartách a kvintách nahoru a dolů. Požaduje-li se trojhlasný doprovod, bere se k septimě pouze tercie. Ve čtyřhlasu (a) se střídá $\frac{7}{3}$ a $\frac{8}{3}$. Toto provedení je nejjistější a nejlepší. Zdvojené tercie mohou snadno vést k porušení pravidla o zdvojení. Nicméně uvádím v (b) příklad, kde je toto zdvojení dobré:

Figura 354

Figura 354 illustrates four examples (a, b, c, d) of bass line movement and chord voicings. Example (a) shows a sequence of chords with bass notes 8, 7, 8, 7. Example (b) shows a sequence with bass notes 8, $\flat 7$, 5, 2, 6, 8, $\flat 7$, 8, 7. Example (c) shows a sequence with bass notes 6, 4, 3, 7, 2, 8, 5, 3. Example (d) shows a sequence with bass notes 8, 4, 3, 7, $\flat 7$, 3.

O septakordu

Odstavec druhý

§ 1.

Stoupá-li bas v kadenci (a také mimo ni) o stupeň vzhůru nebo skáče o kvartu nahoru či o kvintu dolů, může se vzít na předposlední notě bez označení septakord za předpokladu, že následujícím akordem je trojzvuk. Se septimou se zde tedy bere zpravidla kvinta, figura 355, příklad (a). Obáváme-li se ale, že by se pravá ruka dostala příliš hluboko, může se podržet v prvním příkladu (a) místo kvinty oktáva (b). Tímto prostředkem se často zajistí dobrý vrchní hlas a závěrečný akord je úplný. Jestliže bas o stupeň stoupá, je někdy nutné tercii posledního trojzvuku zdvojit (c).

Figura 355

Figura 355 illustrates four examples (a, b, c, d) of bass line movement and chord voicings. Example (a) shows a sequence of chords with bass notes 8, 7, 8, 7. Example (b) shows a sequence with bass notes 8, 7, 8, 7. Example (c) shows a sequence with bass notes 8, 7, 8, 7. Example (d) shows a sequence with bass notes 8, 7, 8, 7.

§ 2.

Příklady z figury 356 vyžadují u septimy oktávu od basu. Kdyby se vzala k septimě ležící ve vrchním hlase kvinta, vznikly by v (a) kvinty. V této poloze se tedy musí vynechat kvinta a místo ní vzít oktáva. V obou ostatních polohách lze kvintu použít. Neleželi-li hlavní hlas hlouběji než doprovod, zbavíme se kvint, které mohou vzniknout mezi oběma hlasy ($\frac{a}{d} - \frac{g}{c}$) v příkladu (b), tak, že se nahoře zadrží oktáva kvartsextakordu, sexta se vede do septimy a vynechá se kvinta. Zdá se sice, že tato poznámka je sem přenesena trochu zdaleka, avšak v pomalém tempu a při jemném provedení jsou takové kvinty docela dobře slyšet, a pokud je hlavní hlas zapsán nad basem,⁶⁰ je doprovod povinen tomu zabránit. V (c) se musí zmenšená kvinta připravit oktávou předcházejícího septakordu. Tento příklad má jen jednu dobrou polohu. Vezme-li se v (d) k tónu *g* oktáva, je připravena jak sexta, tak také zmenšená kvinta k tónu *h*. Velká tercie nad tímto *g* jde pak přirozeně vzhůru v terciích s basem. V (e) se zakázaným kvintám vyhneme, když vezmeme nad tónem *e* oktávu basu. V (f), kde zpožděné rozvedení vytváří následné septimy, musí se, jak ukazuje (ff), vzít k první septimě oktáva, jinak vzniknou kvinty. V (g) vyžaduje příprava druhé septimy vzít k té první oktávu. Kdyby se vzala k předcházející septimě kvinta, nebylo by v (h) místo pro tercii nad tónem *c*. V (i) může jít chromatická velká tercie nad tónem a přirozeně vzhůru, a vezme-li se k basovému *a* jeho oktáva, je tím sexta následujícího sekundakordu připravena. Zahraje-li se v (j) kvinta, vzniknou v (jj) oktávy. Jak vidíme v (kk), jsou v (k) tóny akordu zaměněny. Zdá se sice, že druhá septima je rozvedením první, není však ničím jiným než ozdobným pokračováním vrchního hlasu, které činí tuto záměnu nepozorovatelnou. Aby se tomuto postupu nebránilo a připravila se sekunda následujícího akordu na tónu *c*, vezme se k první septimě oktáva. V (l) se musí rozvést první zmenšená septima do oktávy následujícího tónu. V (m) se vezme k septimě oktáva, aby se dále neobjevily kvinty a připravily se tóny nónového akordu nad tónem *e*. V (n) se odvrátí nečistý postup rovněž oktávou a do ruky se dostane terckvartakord na tónu *h*. Napiše-li číslující v (o) výslovně $\frac{7}{5}$, musí se nad tónem *f* vzít jako pátý hlas oktáva, aby byla následující zmenšená septima připravena. V (p) je oktáva u septimy nutná kvůli přípravě následující kvinty. Abychom se protipohybem vyhnuli následným oktávám v basu, je v (q) lepší oktáva než kvinta. V (r) odstraní oktáva nemelodický postup způsobený kvintou.

⁶⁰Sólový hlas býval zapsán nad basem zejména v pomalých větách. Doprovazeči to poskytovalo jistotu v okamžiku, kdy sólista začal dělat variace. Viz též Quantz, Pokus, XVI, § 27.

Figura 356

(a.) 6 5 4 3 7

špatně dobře

(b.) (c.) 7 5 \flat (d.) 7 6 5 \flat (e.)

(f.) 6 7 7 6 5 5 \sharp (f.) 6 7 7 (ff.) 6

(g.) 7 7 6 5 5 \sharp (g.) 7 7 6 5 4 \sharp

(h.) 7 9 8 6 (i.) 7 4+ (j.) 7 (k.) 7 7 6 6

(kk.) 7 4+ 6 (l.) 7 \flat 5 \flat 7 (m.) 7 9

(n.) 6 7 6 4 3 (o.) 7 5 7 \flat 5 \flat (p.) 7 7 5 6 5 4 \sharp

(q.) 7 6 4 5 (r.) 7 6

§ 3.

Příklady ve figurě 357 vyžadují k septimě kvintu. V příkladu (a) je kvinta nutná kvůli následujícímu kvintakordu. V (b) doprovází zmenšená kvinta bez naznačení malou a zmenšenou septimu. Nevhodná je poloha, v níž je kvinta jako první nota nahoře. V (c) by vznikly oktávy, kdyby se nad prvním *e* vzala oktáva, protože kvůli přípravě následující septimy *s* musí vzít oktáva tónu *c*. Nechceme-li skočit v příkladu (cc) z tónu *gis* nahoru do tónu *c*, je příčinou těchto chyb poslední okolnost, nikoli rozvedení septimy tónu *e*, které převezme záměnou bas. Nejlepší je tedy vzít k první septimě kvintu a vést ji nahoru do tónu *c*. Poloha se septimou nad tónem *e* ve vrchním hlase není k ničemu. V (d) je kvinta nutná, aby se nad následující notou připravila kvarta a akord byl úplný. V (e) se musí připravit septima nad posledním *c* kvintou předcházejícího akordu. U posledního tónu *c* se vezme jako pátý hlas tercie. Totéž lze udělat již předtím s oktávou nad tónem *e*. V (f) vyžaduje nutná příprava nóny nad poslední notou vzít k předcházejícímu septakordu kvintu. V prvním příkladu v (f) se může vzít nad tónem *e* jako pátý hlas oktáva, tak je dále kvinta nad tónem *a* v ruce a trojzvuk je při rozvedení úplný. Druhý a čtvrtý příklad figury 355 ukazuje, že stoupá-li bas septakordu o stupeň a nad poslední notou je trojzvuk, je kvinta u septimy rovněž lepší než oktáva.

Figura 357

Figure 357 consists of six examples (a-f) of musical notation in bass clef, illustrating various chord and interval preparations. Each example includes fingerings and accidentals.

- (a.) Shows a sequence of notes with fingerings 6, 7, and 6/5.
- (b.) Shows a sequence of notes with fingerings 7, 7, and 7, and a flat 7th degree.
- (c.) Shows a sequence of notes with fingerings 6, 7, 6, and 5.
- (cc.) Shows a sequence of notes with a sharp sign and the word "nedobře" (not good) written below.
- (d.) Shows a sequence of notes with fingerings 6/5, 4/3, and 2/3, and a sharp sign.
- (e.) Shows a sequence of notes with fingerings 6, 6, 7, and 9/8, 7/6, 5/6.
- (f.) Shows a sequence of notes with fingerings 7, 9/8, 7/4, 8/3, 7, 9/8, 7, and 9/8, 7/4, 8/3.

§ 4.

Příklady ve figure 358 jsou pozoruhodné jak pro jejich číslování, tak s ohledem na realizaci. V (a) nastoupí v druhém taktu pátý hlas. Jakmile ho není již potřeba, bez rozmyšlení se dále opustí a hledí se jen na pravidelnou přípravu a rozvedení. V (b) je nutno si dát kvůli průchodným notám v basu pozor před kvintami a oktávami. Z připojených vypracování tohoto příkladu vidíme, jak se jim lze docela snadno vyhnout střídáním zdvojení v oktávě a v unisonu. V (c) první septima nad střídavou notou *f* stoupá, protože tento $\frac{7}{5}$ je vlastně pouze anticipací kvartsextakordu nad dalším tónem *e*. V (d) není možné vzít v úzké harmonii⁶¹ bez chyb kvintu k tónu *d*. Protože se velká tercie nedá zdvojit, musí se vzít oktáva. Kromě toho se musí tento příklad buď doprovázet trojhlasně, nebo je nutno volit širokou harmonii. Nóna by se měla vlastně rozvést již nad tónem *c*, tak by byla následující septima připravena. Toto pozdržené rozvedení je vidět zřetelně v zápisu příkladu (dd). Provedení příkladu (d) v úzké harmonii je nejlepší, když je nóna nahoře. Kdyby byla nad tónem *c* pod signaturou 9 současně číslice 7, jak se tento akord často vyskytuje, byl by doprovod mnohem snadnější. V (e) se dají použít všechny tři formy septakordu, za předpokladu, že kvinta nad tónem *e* nepostupuje do kvinty nad tónem *f*, jak je to znázorněno v prvním provedení tohoto příkladu. Správný doprovod příkladu (f) je v první z každé dvojice znázornění. Aby byla třetí septima připravena, vezme se totiž k první septimě oktáva a ke druhé kvinta. Jestliže jsme přípravu přehlédli a septakordy zaměnili, zahraje pravá ruka nad druhým septakordem, pokud to jeho délka jako zde dovoluje, dva akordy s druhým z nich dosáhneme správného doprovodu. Při použití tohoto vítaného prostředku je ale třeba dávat pozor, aby se nenarušila žádná příprava. V (g) se vezme k prvnímu septakordu zdvojená tercie a ke druhému kvarta a tercie. Oba poslední intervaly se berou kvůli následující velké sextě. Rozvedením tedy vznikne terckvartakord. Jak značuje (gg), nemůže se vzít kvůli následující velké sextě *cis* s první septimou kvinta ani oktáva, protože by vznikly kvinty. Bez zadržného rozvedení je tento postup znázorněn v (x). V příkladu (h) se musí k septimě zdvojit tercie, protože chromaticky zvýšený bas⁶² se zdvojit nesmí a kvinta není zvýšena. V (i) jsou dva zvláštní případy číslování, které jsem našel. Měly by se vlastně číslovat stejně jako v (ii). Jak ukazuje provedení, není v (i) bez chyb a pátého hlasu možný jiný doprovod než v rozšířené harmonii. V (j) se musíme mít na pozoru před nemelodickými a nesprávnými postupy. Obě uvedené polohy jsou dobré; ve třetí vzniknou nad druhou a třetí basovou notou kvinty. V (k) jsou použitelné rovněž jen dvě polohy; třetí poloha s oktávou nahoře nad tónem *c* vede k chybám. V (l) je nezbytné střídát způsob zdvojení. V (m) a (n) se bere ve čtyřhlasém doprovodu chromatická malá tercie bez označení. Nealterovaná zmenšená tercie⁶³ nad alterovaným basem se musí naznačit zvlášť. Tento interval není v chromatické souvislosti nevhodný.

⁶¹ ungeteilten Accompagnement, tedy v úzké harmonii. Viz též kap. V., pozn. 11.

⁶² ...der Grundton wegen des zufälligen Erhöhungszeichen.

⁶³ die dem System gemässe verminderte Terz.

Figura 358

(a.) 6 7 3 4 7 6 5 4# 8 6 4 7 6 5 4#

(b.) 56 76 76 / 6 5

(c.) 7 7 7 9 7 5 5 7

(d.) 9 8 7 6 7 5 2 / 5

(e.) špatně

(f.) 6 7 7 9 5 3 7#

(g.) 7 7 6

(gg.) (gg.) (x) 7 6 7 6 (h.) 7 6
 špatně špatně
 4+ 6 7 # (i.) 7 7
 (ii.) 7 7 5 # (i.) 7 5 b7 5 b
 (ii.) 7 b7 5 b (j.) 6 7 5 # 5 6 5 #
 (k.) 87 87 5 6 6 5 b #
 (l.) (m.) b7 5 b #
 (m.) 7 5 # (n.) 2 b7 5 b 6 5 4 #

§ 5.

Při jemném doprovodu se vynechává u malé a zmenšené septimy tercie, zejména je-li náhodně zvýšená, figura 359, příklad (a). V tom případě zdvojují někteří skladatelé raději místo toho zmenšenou kvintu domnívajice se, že to je lepší než zdvojit onu náhodně malou tercii. Ostatní signatury se v těchto příkladech realizují rovněž trojhlasně.

Figura 359

The image shows two systems of musical notation for bass clef staves. The first system contains two measures. The first measure has a chord with fingerings 7/5 and 6/5/4/3. The second measure has a chord with a flat 7 and flat 5, and fingerings 6/5/4/3. The second system also contains two measures. The first measure has a chord with fingerings 7/5 and 6/4. The second measure has a chord with fingerings 7/6 and 6/5/4. There are various accidentals (sharps and flats) and a double bar line in the first system.

§ 6.

Je-li basová nota se signaturou $\flat 7_{5\flat}$ před kadencí zvýšena a pak o půl tónu stoupá, zdvojuje se kvůli melodičtějšímu vedení hlasů u posledního akordu tercie a vynechá se oktáva.

Figura 360

The image shows a single system of musical notation for a bass clef staff. It contains two measures. The first measure has a melodic line with a slur over it and a fermata. The second measure has a chord with fingerings 6/5/4 and a flat 7/flat 5. There are various accidentals and a double bar line.

Oddíl 13.

O sextseptimovém akordu (XIV)

§ 1.

Tento akord má dvě formy. Skládá se jednak ze septimy, sexty a tercie,⁶⁴ jednak ze septimy, sexty a kvarty.

§ 2.

V prvním případě má signaturu $\frac{7}{6} \frac{5}{5}$. Tercie se naznačuje, jen když je chromaticky změněná. Ani u ostatních intervalů nelze opomenout posuvky.

§ 3.

Má-li být v tomto akordu místo tercie kvarta, musí se to nad bas výslovně napsat a pod číslici 5 se potom psává $3 \left(\frac{7}{6} \frac{5}{3} \right)$.

§ 4.

Akord se skládá z malé septimy, velké a malé sexty, velké tercie nebo místo ní čisté kvarty. Ve⁶⁵ figuře 361, příklad (a), bývá u malé septimy také malá tercie.

§ 5.

Septima nastoupí volně a zůstane ležet; sexta je přivázána jako disonance a je obsažena již v předcházejícím akordu. Rozvádí se dolů do kvinty. Je-li čtvrtým hlasem kvarta, musí se k předcházejícímu akordu rovněž přivázat a klesá současně se sextou do tercie. Bas může nastoupit volně nebo zůstane ležet.

§ 6.

Rozvedení ve figuře 361 ukazuje, že základem tohoto akordu je septakord, jehož kvinta a tercie jsou pozdrženy sextou a kvartou. Nejlepší poloha je ta, kdy sexta leží nahoře a septima je v nejhlubším středním hlase. Dosažení této polohy ovšem nezávisí vždy jen na doprovazeči, protože její realizace je závislá na přípravě. V příkladu (a) je u malé septimy ještě také malá tercie.⁶⁶

⁶⁴ Tento akord lze chápat jako dominantní terdecimový akord. Autoři číslovaných basů vědí, že sexta je v něm pouze náhradou kvinty. Později sexta prostě kvintu ozdobila a oba intervaly byly přítomny současně. Teoretikové harmonie tento akord vysvětlují tak, že se na sebe vrší tercie, až se dosáhne terdecimy. Jakmile se však tato nestvůra vytvoří, okamžitě svým žákům její použití zakazují, pokud neodbourají páté, deváté a jedenácté poschodí.

⁶⁵ Tato věta je doplňkem edice z roku 1797.

⁶⁶ Poslední věta a příklad (a) jsou z edice z roku 1797.

Figura 361

The image shows three staves of musical notation in bass clef. The first staff contains a sequence of notes with fingering numbers above them: 7, 6 5, 7, 6 5, 4 3, 6, 5, 5 6 7, 3 4 6 5. The second staff continues the sequence with similar fingering: 5 6 6 5, 3 4 4 3, 7, 6 5, 5 6 6 5, 7, 4, 5. The third staff, labeled (a.), shows a short sequence: 6, 7, 6 5.

§ 7.

Trojhlasný doprovod tohoto akordu je vzácný. V galantním stylu se příliš nevyskytuje, a kdyby se snad měl objevit, zachovává si čtyři hlasy, leda by slabý doprovod nutil k vynechání tercie.

§ 8.

Místo druhého odstavce uzavřeme tento oddíl čtyřmi zvláštními příklady (figura 362). V prvním je v akordu $\frac{7}{6}$ místo kvarty průchodná sekunda, která jde potom do tercie. Tento postup bývá u prodlev a dá se jako ostatní případy tohoto druhu nejlépe vysvětlit oddělením vrchních hlasů od basu. Jaké jsou to spoje, je pak vidět v příkladu (a). V (b) je zmenšená septima s malou sextou a malou tercií. Základní spoj je naznačen v (c), kde zjišťujeme, že kvinta je zadržena sextou. Tento postup zní nepříjemně ve všech polohách a nezní o mnoho lépe, ani když je sexta nahoře. Proto bych dal přednost provedení v příkladu (d). Je zajímavé, že dříve tak zle ostouzená zmenšená oktáva⁶⁷ zde působí nesporně lépe (d) než ony zcela obyčejné intervaly v (b), proti nimž kdysi vůbec nikdo nic nenamítal. Jak malou zálibu mám v používání nezvyklých intervalů, tak jsem ze studia různých spisů o doprovodu bezpečně přesvědčen, že nelibozvuk vyplývá především z neobvyklého spojení zcela obyčejných intervalů. V třetím příkladu má zmenšená septima u sebe zmenšenou sextu a malou tercii (e). Základní postup je znázorněn v (f) a ukazuje, že kvinta je opět pozdržena sextou. Leží-li sexta nahoře, není provedení v (e) právě zlé. Pro ostatní polohy je však zapotřebí uší, které jsou stejně podivné jako příklad. Trojhlasný doprovod v (g) je již přijatelnější. V třetím taktu čtvrtého příkladu (h) je pozdržené rozvedení kvarty do malé tercie, při němž kvinta o půl tónu sestupuje. Tento postup je dobrý tím, že bas předem i potom leží, tempo je dosti pomalé a velká tercie *gis* k *e* se neobjeví příliš krátce před touto rozváděnou

⁶⁷ Zmenšená oktáva byla patrně jedním z oblíbených Bachových intervalů. Vyskytuje se opakovaně v celém jeho díle. Viz též kap. V., oddíl 8., odstavec druhý, § 3, kde Bach se zmenšenou oktávou souhlasí. Jeho obranu těchto intervalů vyvolal patrně výrok „Octava deficiens et superflua sunt duo diaboli in Musica“, J. D. Heinichen, Der General-Bass, díl I., kap. L., str. 101.

kvartou, jak to ukazuje poslední příklad figury 361. Příklad (h) na konci figury 362 patří také mezi prodlevy, které probereme později zvlášť. Pro útěchu těch jimž se zdá toto číslování příliš hrozné, je třeba předem uvést, že pravá ruka takové pasáže nemusí hrát, a proto se nečíslují, ale nad bas se napíše pouze *tasto solo*. Číslice zde slouží jen k tomu, aby se naznačilo vedení hlasů a změny akordů.

Figura 362

Figura 362 consists of eight examples (a-h) of bass clef musical notation, each with associated chord symbols and fingerings. The examples are as follows:

- (a.)** Chord symbols: $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 7 \\ 6 \\ 2 \end{matrix}$, $\begin{matrix} - \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 2 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 5 \\ 4 \\ \times \end{matrix}$, $\begin{matrix} - \\ 3 \\ 8 \end{matrix}$, $b7$. Fingering: 6.
- (b.)** Chord symbols: $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 5 \\ 5 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$. Fingering: 7, $b7$, $\begin{matrix} 6 \\ 6 \end{matrix}$, $5b$, \sharp .
- (c.)** Chord symbols: $\begin{matrix} 7 \\ \sharp \end{matrix}$, $b7$, $\begin{matrix} 5 \\ b \end{matrix}$.
- (d.)** Chord symbols: \sharp , \sharp , \sharp , \sharp , \sharp . Fingering: $\begin{matrix} 7 \\ \sharp \end{matrix}$, $\begin{matrix} \sharp 8 \\ 6 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$, \sharp .
- (e.)** Chord symbols: \sharp , \sharp , \sharp , \sharp , \sharp , \sharp . Fingering: $\begin{matrix} 9 \\ 7 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 8 \\ 6b \end{matrix}$, $b7$, $\begin{matrix} - \\ 5 \\ b \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$, 5 , \sharp .
- (f.)** Chord symbols: $\begin{matrix} 98 \\ 76 \end{matrix}$, $b7$, $\begin{matrix} 5 \\ b \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$, \sharp .
- (g.)** Chord symbols: \sharp , \sharp , \sharp , \sharp , \sharp . Fingering: $\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$, $\begin{matrix} \times \\ 6 \\ 4 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 7 \\ 6 \\ 4 \end{matrix}$, $\begin{matrix} - \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$.
- (h.)** Chord symbols: \sharp , \sharp , \sharp , \sharp , \sharp , \sharp . Fingering: $\begin{matrix} 7 \\ \sharp \end{matrix}$, 6 , 4 , $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ \sharp \end{matrix}$.

Oddíl 14.

O kvartseptimovém akordu. (XV)

§ 1.

Tento akord patří vlastně k pojednání o přírazech, které je ještě před námi; protože ale bývá naznačený ve skladbách, kde přírazy nejsou očíslovány, věnujeme mu zde zvláštní úvahu.

§ 2.

Vyskytuje se nad basovými notami, které se vlastně obvykle doprovázejí buď **septakordem**, nebo **kvartsextakordem**.⁶⁸

§ 3.

Zastupuje-li tento akord **septakord**, má dvě formy skládající se ze **septimy**, **kvinty** a **kvarty** nebo ze **septimy**, **oktávy** a **kvarty**. V obou případech, má signaturu $\frac{7}{4}$. Také zde by bylo správné připisovat třetí číslici. To by akord začátečníkům usnadnilo a předešlo by se záměně s akordem velké septimy, který se někdy značí podobně, jak o tom brzo uslyšíme.

§ 4.

V tomto akordu bývá **velká**, **malá** a **zmenšená septima**; **zvětšená**, **čistá** a **zmenšená kvinta**; **zmenšená**, **čistá** a **zvětšená kvarta**.

§ 5.

Jak jsme uvedli výše, je základním tvarem septakord. Celý rozdíl spočívá v tom, že **tercie** je pozdržena kvartou. Jak septima, tak kvarta mohou, ale nemusí předem ležet. V tom případě má být ale připraven alespoň jeden z obou intervalů. Oba se rozvádějí dolů, dokonce i zvětšená kvarta, která se zde objevuje spíše jako ozdobný příraz, který lze postrádat, než jako akordický tón. Septima a kvarta se rozvádějí **současně** zřídka; většinou jde dolů jeden interval po druhém. Bas se chová stejně jako u septakordu.

§ 6.

Použití kvinty a oktávy spočívá v našem akordu na stejných zásadách, jimiž se řídil jejich výskyt u základního septakordu. U našeho akordu se tedy vezme tu kvinta, tu oktáva, podle toho, jak to prostý septakord snáší.

§ 7.

Kvartseptimový akord, jehož septima se rozvádí nad ležícím basem do sexty, se používá vzácně a ještě vzácněji, když se septima a kvarta rozvádí současně. Jednak to zní špatně, jednak je v závislosti na poloze nebezpečné postupovat dvouhlasými přírazy v kvartách. Říkám záměrně dvouhlasými přírazy, protože disonance, zejména ty, které se rozvádějí nad ležícím basem, nejsou v podstatě ničím jiným než výzdobou.

§ 8.

Ve figuře 363 se rozvádí septima a kvarta současně. Příkladu (bb) je třeba dát přednost před příkladem (b). Souzvuk $\frac{7}{4}$ lze vzít současně vždy, když septima jde do velké sexty a kvarta klesá do malé tercie (bb). V (c) se musí výslovně naznačit zmenšená a v (cc) zvětšená kvinta. Příklad (d) je nejlépe doprovázet trojhlasně a ten v (e) není zvláště dobrý proto, že nejlepší poloha, při níž zvětšená kvarta a velká tercie k tónu *f* jsou od sebe odděleny, není upotřebitelná kvůli kvintám.

Figura 363

(a.)

(b.)

(bb.)

(c.)

(cc.)

(d.)

(e.)

špatně

⁶⁸ Kvartseptimový akord jako variantu septakordu probírá Bach v paragrafech 3 - 13. Paragrafy 14 a 15 jsou zaměřeny na kvartseptimový akord jako pozmeněný kvartsextakord.

§ 9.

Ve figure 364, kde je kvarta rozvedena před septimou (a) a septima před kvartou (b), se používá trojhlasný doprovod. Čtvrtý hlas je v (a) poněkud vynucený a vůbec nemožný bez chyb v (b).

Figura 364

Figure 364 consists of two musical staves, (a) and (b), in bass clef. Staff (a) shows a sequence of chords with fingerings: 6, 7/4, 3, 6, 7/4, 3, 6, 7/4, 3, 6. Staff (b) shows a sequence of chords with fingerings: 7/4, 3, 6, 7/4, 6, 3, b, 7/4, b, 6, 3.

§ 10.

Ve figure 365 se kvarta rozvádí přímo do tercie, zatímco septima čeká na následující basovou notu. Má-li doprovodč možnost vzít s nepřipravenou septimou jako třetí hlas kvintu nebo oktávu, pak je lepší vzít kvintu, protože po rozvedení je akord úplnější (a), zatímco jen s oktávou zůstává neúplný (aa). Nejlepší poloha s kvintou je ta, při níž je kvarta nahore. S ohledem na nutnou přípravu se musí vzít u následujících intervalů občas k akordu $\frac{7}{4}$ oktáva (b). Pokládáme-li to za vhodné, je potom možno přibrat jako pátý hlas kvintu. V příkladu (c) se u trojzvuku předem zdvoji tercie (1) nebo kvinta (2). Nelze-li to udělat, je lepší kvartu od její přípravy oddělit (3) než ji nechat ležet ve stejném hlase (4). Důvod je ten, že bas postupuje od tónu *a* ke *gis* a střední hlas od tónu *a* k *f*, a vyplníme-li tento interval, dostaneme neharmonickou příčnosť, která dnes sice nemá tu důležitost jako dříve, ale již se lze přece jen snadno vyhnout. Nikdo nebude popírat, že prosté provedení tohoto postupu je lepší v protipohybu (5) než v rovném pohybu (6). Mimo galantní styl by se mělo používat provedení (1) a (2).

Figura 366

The image shows three systems of musical notation in bass clef. Each system consists of a melodic line with eighth notes and a bass line with chords and fingerings. The first system has fingerings: 7, 7/4/3, 7/4/3, 6, 7/4/3, 6, 7/4/3. The second system is marked 'špatně' and has fingerings: 7/4/3, 7/4/3, 7/4/#, 6, 7/4/3, 7/4/3. The third system has fingerings: 6, 7/4/3, b7/4/3, 6, 7/4/#, 6, 7/4/#.

§ 12.

Následuje-li nad basem skákajícím v kvartách a kvintách po sobě mnoho **připravených septim**, mívá každá druhá septima doprovod 4 3. Je-li to nutné, dají se zde akordy realizovat docela dobře čtyřhlasně (a). Pokud by však měly mít všechny septimy signatury 4 3, je možno zůstat s dobrým svědomím u trojhlasného doprovodu. Tento postup se vyskytuje jen v galantním stylu. V (b) je naznačena jeho realizace a v (bb) číslováný bas. Kvartseptimový akord je určen ve skutečnosti především trojhlasému doprovodu, protože v učených skladbách se sotva objeví.

Figura 367

Figura 367 consists of three systems of musical notation in bass clef. The first system, labeled (a.), shows a sequence of chords with fingerings: 7/4 3, 7/4 3, 7/4 3, and 6. The second system, labeled (b.), shows a sequence of chords with fingerings: 7/4 3, 7/4 3, 7/4 3, and 7/4 3. The third system, labeled (bb.), shows a sequence of chords with fingerings: 7/4 3, 7/4 3, 7/4 3, and 7/4 3.

§ 13.

Chceme-li postupovat u průchodné septimy ve figure 368 jedním vnitřním hlasem v terciích s basem a septimu a kvartu nechat ležet, není signatura $\frac{7}{4}$, kterou mnozí používají, dost srozumitelná. Lepší je $\frac{7}{3}$. Doprovod tohoto příkladu se zdvojenou tercií nebo s tercií a oktávou je lepší než následující příklad.

Figura 368

Figura 368 consists of a single system of musical notation in bass clef. It shows a sequence of chords with fingerings: 7/4 3 and 6.

§ 14.

Objeví-li se náš akord místo kvartsextakordu, je sexta pozdržena septimou a ta spolu s kvartou a oktávou tvoří intervaly, z nichž se akord skládá. Septima je většinou malá, kvarta je naopak vždy čistá. Oba intervaly se rozvádějí dolů, a to septima před kvartou. Signatura tohoto postupu je $\frac{7}{4} \frac{6}{}$.

§ 15.

Přesnější poučení o tomto akordu poskytne figura 369. V (a) zůstává bas ležet a příprave-na není ani septima, ani kvarta. V (b) je připravena septima, nikoli však kvarta. K první notě se dá vzít jak $\frac{7}{5}$, tak také $\frac{8}{7}$. V (c) je připravena septima i kvarta. K první notě se vezme akord $\frac{6}{3} \frac{6}{6}$. Zdvojená tercie se sextou tvoří skryté a $\frac{6}{3}$ zjevné oktávy (cc). V (d) je septima připravena. Nad první notou s trojzvukem lze vzít $\frac{8}{5}$, $\frac{5}{3}$ nebo $\frac{3}{5}$. Tento trojzvuk s oktávou působí velmi dobře, kvinta ovšem nesmí být nahoře, protože tato poloha způsobuje chyby. V (e) jsou obě disonance, jak septima, tak také kvarta, připraveny. K první notě se vezme buď $\frac{7}{5}$, nebo $\frac{3}{7}$. Protože oktáva je nutná u druhé noty, nemůže být u první. V (f) je septima připravena realizuje-li se první akord $\frac{8}{6} \frac{8}{3}$. Je-li tercie tohoto sextakordu nahoře, jsou kvinty nevyhnutelné. V (g) jsou připraveny obě disonance. Aby se připravila septima, musí se zde vzít nad první basovou notou jako pátý hlas oktáva. V (h) je připravena kvarta i septima. Nad druhou basovou notou se vezme k $\frac{7}{6} \frac{6}{}$ kvinta. Jak je vidět v posledním příkladu, lze zdvojit v široké harmonii k tomuto $\frac{7}{6} \frac{6}{}$ tercii. Oktáva se k signatuře $\frac{7}{6} \frac{6}{}$ nedá vzít, aniž by způsobila chyby.

Figura 369

(a.) (a.) (a.)

7 6 5 7 6 5 7 6 5
4 - 3 4 - 3 4 - 3

(b.) (b.) (c.) (cc.)

7 7 8 7 6 6 7 6 6
5 4 7 4 - 4 4 - 4 -

špatně špatně

(cc.) (d.) (e.) (f.)

7 6 6 7 6 7 6 6
4 - 4 - 4 - 4 -

7 6 (g.) 6 7 6 (i.)

7 6 6 7 6 7 6 6
4 - 5 4 - 4 -

(h.) (h.)

7 6 7 6 7 6 4 6
4 - 4 -

(h.)

7 6 7 6 7 6 4 6
4 - 4 -

Oddíl 15.

O akordu velké septimy (XVI)

Odstavec první

§ 1.

Tento akord se **vlastně** skládá z **velké septimy**, **čisté kvarty** a **velké sekundy**.

§ 2.

Ve **čtyřhlasém** doprovodu je jeho nejobvyklejší signaturou $\frac{7}{4}$ s nutnými posuvkami. Zmatek způsobují ti, kdo se domnívají, že se dá ze signatury vynechat 2 nebo že stačí uvést pouze 7, a přesto požadují čtyřhlasou realizaci.

§ 3.

Tento akord se vyskytuje jako **průchodný** útvar nad ležícím basem a také jako pozdržení trojzvuku následujícího po pohybu basu. V prvním příkladu se udeří všechny intervaly volně a pak stoupají, figura 370, příklad (a). V druhém příkladu musí být septima a sekunda obsažena již v předešlém akordu, kvarta přitom může být připravena (b) a také nemusí (c). Septima a sekunda pak stoupá, kvarta klesá. Je-li v (a) kvarta v nejvyšším hlase, klesá rovněž.

Figura 370

(a) (b) (c)

8 7 8
3 4 3
2

7 7 8
5 4 3
2

7 8
4 3
2

§ 4.

Často nacházíme nad basovými notami signaturu $\frac{9}{4}$, zatímco by tam mělo být podle naší metody $\frac{7}{4}$. Později si všimneme, že určité případy snášejí obě signatury. Zde je rozlišujeme, protože velká septima s nónou se rozvádí **vždy dolů**, zatímco septima se sekundou našeho akordu stoupá **vždy o stupeň vzhůru**. Sekunda nad ležícím basem, a používaná tedy jen průchodně nebo jako průtah, má i zde právo, které měla v podobných případech, totiž právo stoupat.

§ 5.

Zahraje-li se trojzvuk od septimy basu, máme v ruce akord $\frac{7}{2}$.

§ 6.

V trojhlasém doprovodu může odpadnout sekunda nebo kvarta. Je-li třeba, naznačuje se to pak $\frac{7}{2}$ $\frac{8}{3}$ nebo $\frac{7}{4}$ $\frac{8}{3}$. U poslední signatury se musí dát dobrý pozor na naznačené rozvedení septimy, abychom nevzali místo našeho trojhlasého akordu kvartseptimový akord.

§ 7.

Náš akord bývá příležitostně pětihlasý. Přidaným intervalem je buď velká, nebo malá sexta, případně čistá kvinta. Bas se při tom může pohybovat nebo ležet.

§ 8.

Kteroukoli z obou sext je možno vzít s přípravou nebo bez ní. Obě klesají potom do kvinty, a tím vzniká při rozvedení úplný trojzvuk. Dáváme-li přednost čtyřhlasu, pak někdy odpadne sekunda. Nejčastěji se to stává, když basová nota se signaturou 6 nebo $\frac{4}{3}$ klesá o stupeň dolů do tónu, nad nímž se ukáže náš akord. Je-li v tomto případě sexta nad první basovou notou zvětšená, nemůže se sekunda s dalším akordem stejně vzít, protože ji nebylo možno připravit.

§ 9.

Příklady ve figuře 371 moje názory objasní. Právě zde je zvlášť důležité přesné označení intervalů. V (a) může a také nemusí být u našeho akordu sekunda, podle toho, jak je to nutné. Ve třetím a čtvrtém příkladu v (a) jde sexta do kvinty, zatímco septima a kvarta zůstávají ležet. První a třetí příklad s velkou sextou zní dobře jen v předepsané poloze. V (b) a (c) pokračuje pětihlasý doprovod, který začal u první noty. V (b) jsou všechny tóny našeho akordu již v předcházejícím souzvuuku. V (c) je třeba vyhledat pouze sextu. V příkladech (1) a (2) se dostane sekunda ozdobným postupem středních hlasů do tísňe, a proto se raději vynechává. V příkladu (3) může být i sekunda. Velká septima se tam rozvede před nástupem kvartsextakordu. V příkladech (4) (5) (6) se sekunda vynechá z důvodu uvedeného v předcházejícím paragrafu.

Figura 371

The image shows musical notation for 'Figura 371' in bass clef. It consists of two rows of staves. The first row is labeled '(a.)' and contains three measures of music. The second row is labeled '(a.)' and '(b.)' and contains six measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The notation includes various chord symbols and accidentals.

§ 10.

Vezme-li se v našem akordu jako pátý hlas kvinta, nechá se potom ležet. V předcházejícím akordu může a také nemusí být obsažena. Tento interval pomáhá, aby byl následující trojzvuk úplný, a jak ukazují tři poslední příklady figury 372, zachovají se čtyři správné hlasy, dokonce i když se vynechá sekunda. Zde je opět nutno dát pozor na rozvedení septimy, aby se předešlo záměně s kvartseptimovým akordem, protože signatura obou je stejná. Čtvrtý a pátý příklad se někdy značí 9 místo 2.

Figura 372

O akordu velké septimy

Odstavec druhý

§ 1.

Stoupající velká septima se nesmí nikdy připravit oktávou předcházející basové noty. Příklad ve figuře 373 je tedy špatný.

Figura 373

The musical notation for Figura 373 shows a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a major seventh chord (G-A-B-A#) with an octave G below the bass line. The second measure contains a major seventh chord (A-B-C-B#) with an octave A below the bass line. The third measure contains a major seventh chord (B-C-D-C#) with an octave B below the bass line. The fourth measure contains a major seventh chord (C-D-E-D#) with an octave C below the bass line. The fifth measure contains a major seventh chord (D-E-F-E#) with an octave D below the bass line. The sixth measure contains a major seventh chord (E-F-G-F#) with an octave E below the bass line. The seventh measure contains a major seventh chord (F-G-A-G#) with an octave F below the bass line. The eighth measure contains a major seventh chord (G-A-B-A#) with an octave G below the bass line. The word "špatně" is written below the third measure.

§ 2.

Je-li septima v našem akordu zadržena oktávou, ostatních hlasů se to netýká, nýbrž nastoupí hned s basovou notou. Tato oktáva se zde chová jako disonance, neboť je omezena sekundou nad basem a rozvádí se dolů do velké septimy. V signatuře tohoto akordu je 8 a 7 vedle sebe a ostatní číslice, které se mají zahrát současně s oktávou, mají být pod tím. Ve figuře 374, příklad (a), je kromě septimy pozdržena tercií sekunda. Poslední interval, stejně jako oktáva, přijímá charakteristické vlastnosti disonance. V (b) je pozdržena tercií pouze sekunda. Tato tercie se může v předcházejícím trojzvuku zdvojit (c). Ve všech těchto příkladech je nejlepší předepsaná poloha.

Figura 374

The musical notation for Figura 374 shows three examples of major seventh chords with octave preparation. Example (a) shows a major seventh chord (G-A-B-A#) with an octave G below the bass line. The fingering is 8 4 2 for the octave G, 7 for the A, 8 6b 4 2 for the B, and 8 4 7 3 2 for the A#. Example (b) shows a major seventh chord (A-B-C-B#) with an octave A below the bass line. The fingering is 7 4 3 2 for the octave A, 7 for the B, and X 4 3 2 for the C. Example (c) shows a major seventh chord (B-C-D-C#) with an octave B below the bass line. The fingering is 7 4 3 2 for the octave B, 7 for the C, and X 4 3 2 for the D. The word "špatně" is written below the first measure of example (a).

§ 3.

Je-li kvarta v hlavním hlase pozdržena kvintovým přírazem, hraje doprovoděč hned při nástupu basové noty $\frac{7}{5}$, $\frac{7}{4}$ nebo jen $\frac{7}{2}$, podle toho, má-li být doprovod silný, nebo slabý.

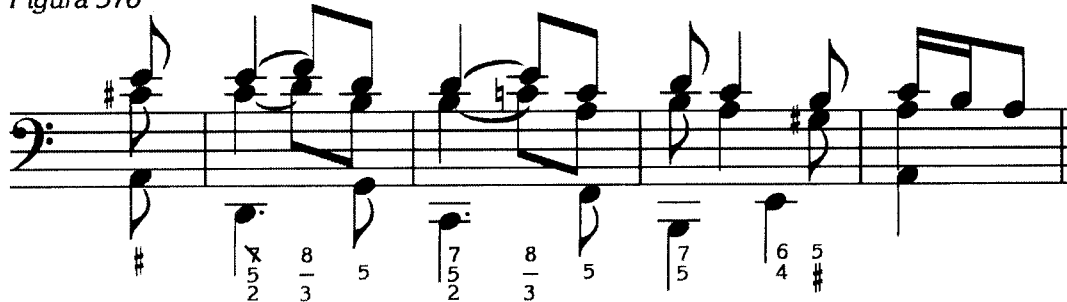
Figura 375



§ 4.

Figuru 376 je nejlepší doprovázet trojhlasně. Jestliže se ale má nebo musí přidat čtvrtý hlas, vezme se raději kvinta než kvarta. Přidáním kvart k opakovaným a již beztak nakupeným přírazům by se zvuk stal nepříjemný. Na druhé straně dodá kvinta přírazům notovaným v hlavním hlase smělejší obrys a způsobí, že následující trojzvuk je úplný. Úplnosti zde nelze dosáhnout pátým hlasem, protože tento postup nesnáší dobře ani čtyřhlasý, natož pětihlasý doprovod.

Figura 376



§ 5.

Domnělý sestup velké septimy ve figurě 377, příklad (a), je způsoben výpustkou.⁶⁹ Úplná věta je v (b). V příkladu (c) je zřetelně vidět rozdíl mezi rozvedením signatury $\frac{9}{7}$ a $\frac{7}{2}$. Ačkoli nebude v posledním taktu scházet v rozvedení žádná podrobnost, vezme-li se místo našeho akordu $\frac{9}{7}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{4}{3}$, nebude moci nikdo popírat, že je zde naznačený postup úmyslům skladatele nejbližší.

⁶⁹ Ellipsis.

Figura 377

Figure 377 consists of three parts of musical notation in bass clef, each with fingerings indicated below the notes.

- Part (a):** Shows two measures. The first measure has notes G3, F2, E2, D2 with fingerings 8/3, 7/2, 6/4. The second measure has notes C2, B1, A1, G1 with fingerings -/5, 3. The third measure has notes F1, E1, D1, C1 with fingerings 8/3, 7/2, b7/3. The fourth measure has notes B0, A0, G0, F0 with fingerings 7/4b, 8/3.
- Part (b):** Shows two measures. The first measure has notes G3, F2, E2, D2 with fingerings 8/3, 7/2, 6/4. The second measure has notes C2, B1, A1, G1 with fingerings -/5, 3. The third measure has notes F1, E1, D1, C1 with fingerings 8/3, 7/2, b7/3. The fourth measure has notes B0, A0, G0, F0 with fingerings 7/4b, 8/3.
- Part (c):** Shows two measures. The first measure has notes G3, F2, E2, D2 with fingerings 8/3, 7/2, 6/4. The second measure has notes C2, B1, A1, G1 with fingerings -/5, 3. The third measure has notes F1, E1, D1, C1 with fingerings 8/3, 7/2, b7/3. The fourth measure has notes B0, A0, G0, F0 with fingerings 7/4b, 8/3.

Oddíl 16.

O nónovém akordu. (XVII)

Odstavec první

§ 1.

Souzvuk se skládá z nóny, kvinty a tercie.⁷⁰

§ 2.

Rozvádí-li se nóna nad ležícím basem, má signaturu 9 8, když ale bas postupuje, stačí pouze 9. Na posuvky se zde nesmí zapomenout stejně jako u jiných signatur.

§ 3.

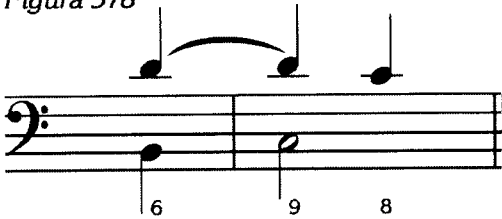
Tento akord se skládá z velké a malé nóny, zvětšené, čisté a zmenšené kvinty, velké a malé tercie.

⁷⁰ Tento akord se vzdor názvu nesmí zaměnit s dnešním nónovým akordem, který Bach probírá v 19. oddílu této kapitoly.

§ 4.

Nóna je disonance, která se musí vždy připravit a při rozvedení jde o stupeň dolů.

Figura 378



§ 5.

Nóna má na osnově stejnou polohu jako sekunda, velmi se však od ní liší v doprovodu, přípravě a rozvedení. V případě sekundy je disonance v basu, kde se připravuje a rozvádí. Naproti tomu u nóny leží disonance ve vrchním hlase⁷¹ a tam se musí připravit a rozvést. Rozdíl v doprovodu obou těchto disonancí jsme již zčásti zaznamenali a přesvědčíme se o tom ještě více v tomto a v následujících oddílech.

§ 6.

Vezme-li se k trojzvuku basového tónu místo oktávy nóna, je nónový akord v ruce. Kdo zná sekundterciový akord, zná také nónový akord.

§ 7.

Velká nóna se doprovází čistou nebo zvětšenou kvintou. U čisté kvinty může být tercie velká, figura 379, příklad (a), nebo malá (b): při zvětšené kvintě je ovšem tercie vždy velká. Poslední kvinta leží již v předcházejícím akordu a rozvádí se buď současně s nónou, nebo sama (c). Malá nóna se doprovází čistou nebo zmenšenou kvintou. U čisté kvinty bývá velká (d) nebo malá tercie (e). V posledním případě kvinta někdy při rozvedení nóny stoupá do sexty (e). Zmenšenou kvintu s malou nónou je sice možno udeřit volně (f), je však lepší, když leží již v předcházejícím akordu (g).

Figura 379

⁷¹ im obersten Termino.

§ 8.

Ve figure 380, střídající nónový akord a kvintsextakord, lze použít bez chyb jen jednu polohu, a to tu, kdy je nóna ve spodním hlase. Kvinty, které vzniknou v obou ostatních polohách, ať jsou obhajovány sebevíce, jsou a zůstanou ohavné. Není-li možno dosáhnout dobré polohy, je lepší vynechat u kvintsextakordu sextu a zdvojit místo ní tercii (a). Kromě toho je třeba si všimnout provedení v široké harmonii v (b) a příležitostně je v realizaci použít.

Figura 380

§ 9.

V trojhlasém zpracování odpadá kvinta. Protože se tím ztrácí jeden interval, je při použití tohoto druhu doprovodu třeba vyvinout stejnou opatnost, jaká byla nutná v ostatních podobných případech.

O nónovém akordu

Odstavec druhý

§ 1.

Nóna je a vždy zůstane nónou, i když se vezme v těsném sousedství basu. Tento vztah je většinou nezměnitelný. Skladatelé se s ním setkávají velmi často, když například píší obligátní party pro nějaký basový nástroj. V takovém případě dodá basu náležitou důstojnost nejlépe kontrabas.⁷² V ostatních případech je ovšem vždy lepší, může-li se nóna vzít nad basem na devátém stupni.

§ 2.

Mají-li se příklady (a) a (b) z figury 381 realizovat čtyřhlasně, vyžadují širokou harmonii. V prvním příkladu není nóna jako průchodný interval rozvedená (a), v druhém je její rozvedení pozdrženo (b). Není-li harmonie široká, realizuje se třetí akord pouze trojhlasně (c). V (d) je nejlepším druhem doprovodu sextakordu zdvojená tercie nebo sexta sextakordu, protože se tím vyloučí vzdálené skoky a v nónovém akordu se připraví zmenšené kvinty. V (e) je nejistější trojhlas. Má-li se použít čtvrtý hlas, musí ležet sexta nad první notou se signaturou $\frac{6}{5}$ nahoře (f). Zbývající dvě polohy způsobují kvinty.

Figura 381

The image displays six musical examples, labeled (a) through (f), illustrating different voicings and fingerings for a ninth chord in the bass clef. Each example consists of a single staff with a bass clef and a corresponding fingering diagram below it. Examples (a) and (b) show a ninth chord with a moving bass line, with fingerings 6-9-8-7-6 and 6-9-8-7-6-5-4-3 respectively. Examples (a) a. (b) and (c) show a static ninth chord with different voicings, with 'etc.' indicating further possibilities. Examples (d) and (d) show a ninth chord with a moving bass line and a suspended note, with fingerings 6-9-8 and 6-9-8. Examples (e) and (f) show a ninth chord with a moving bass line and a suspended note, with fingerings 6-5-9-7-5_b and 6-9-7-5_b respectively.

⁷² ein Contraviolon.

§ 3.

Nóna se nesmí nikdy připravit oktávou, která předchází basové notě. Příklad ve figure 382 je tedy špatný. Příčinou⁷³ tohoto pravidla je rozvedení nóny do oktávy. Jestliže se ale do oktávy nerozvádí, pak se pravidla nedbá. Staří hudebníci⁷⁴ psali bezstarostně jako v příkladu (b). Tato následná oktáva nezní lépe než z oktávy připravená a do oktávy rozvedená nóna. Důkazem, že toto pravidlo bylo zavedeno spíše kvůli rozvedení než kvůli přípravě, je skutečnost, že ostatní disonance se z oktávy připravit mohou (c). Nehledě na to, že příprava nóny oktávou není vůbec nikdy hezká a je nutno se jí vyhnout 1. ve vnějších hlasech, 2. při řídké harmonii a 3. nejsou-li pro to kontrapunktické důvody. Má-li se toto použití nóny povolit, musí se při rozvedení vždy změnit basová nota. Zdá se mi, že zjevné kvinty v příkladu (d), které chtějí někteří v notované poloze obhajovat prohlášením, že jsou zakryty, znějí hůře než následné oktávy v příkladu (a). Obojí je však špatné.⁷⁵

Figura 382

(a.) 5 6 9 8 (b.)

(c.) (d.)

6 5_b 3 4 3 9 6 5 9 6 5

⁷³ Doplněk paragrafu z edice z roku 1797.

⁷⁴ Tato kritická poznámka se vztahuje i na J. S. Bacha, viz např. jeho harmonizaci chorálu *Jesus meine Zuversicht* (BWV 145), takt 1, tenor a bas. Je to jeden z chorálů vydaných C. P. E. Bachem v letech 1765 - 1787. Nově vyšel jako číslo 338 ve sbírce *J. S. Bach, 371 vierstimmige Choralgesänge*, Lipsko, Ed. Breitkopf 10 1978.

⁷⁵ Příklady (b) (c) (d) jsou z edice z roku 1787.

Oddíl 17.

O sextnónovém akordu (XVIII)

§ 1.

Tento akord se skládá z nóny, sixty a tercie.

§ 2.

Jeho signatura s nutnými posuvkami je $\frac{9}{6}$. Rozvedení nóny vede do sextakordu, jehož bas je zdvojen oktávou. Kdo tedy dobře zná poslední akord, ten najde snadno i sextnónový akord.

§ 3.

Jak naznačuje figura 383, mohou být všechny tři intervaly, z nichž se akord skládá, velké i malé. Poloha, kdy je nóna nahoře, je vůbec nejlepší. Tři poslední příklady v (a) znějí v této nejlepší poloze spíše špatně. Za každým příkladem následuje opravený postup.

Figura 383

The figure consists of three staves of musical notation in bass clef, illustrating intervals and corrections for a sextnónový akord. Each staff shows a sequence of notes with interval numbers above them.

- Staff 1:** Shows intervals 9/6, 8, 6/5, 9/6, 8/5, 7/5, 6/5 \flat , 5, and (a.) 6, 9/5, 8/6.
- Staff 2:** Shows intervals 6, 9/5, 8/6, 6, 9/6 \flat , 8/5 \sharp , 7/5 \flat , 6/4, 5/5 \sharp , 6, 9/5, 8/6 \flat , 7/5 \flat . Below the staff, the word "lépe" is written under the first and last groups of notes.
- Staff 3:** Shows intervals 6/4, 5/5 \sharp , (a.) 7/5, 9/6 \sharp , 8/5 \sharp , 7/5, 7/5, 9/5, 8/5 \sharp . Below the staff, the word "etc." is written at the end, and "lépe" is written below the final group of notes.

Oddíl 18.

O kvartnónovém akordu. (XIX)

§ 1.

Tento akord se skládá z nóny, kvinty a kvarty.

§ 2.

Jeho signatura s nutnými posuvkami je $\frac{9}{4}$. Rozvádějí-li se obě disonance současně nad stejnou basovou notou, píše se vpravo od jeho signatury $\frac{8}{3}$.

§ 3.

Protože se musí připravit jak nóna, tak kvarta, je třeba určit pouze třetí hlas. Aby se tóny snáze určily, pamatujme si následující: Od spodní sekundy basového tónu se vezme kvintsextakord, protože obsahuje stejné tóny jako náš akord, a když bas stoupá, obvykle mu předchází. Známe-li sekundkvintkvartvový akord, známe i tento akord. Oba disonující intervaly našeho akordu klesají většinou současně (a), ale občas i po sobě (b).

Figura 384

Figura 384 illustrates the preparation of a quartan chord. Example (a) shows the notes descending together, with figured bass notation $\frac{6}{5}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{8}{3}$. Example (b) shows the notes descending sequentially, with figured bass notation $\frac{7}{5}$, $\frac{9}{4}$, 3 , 3 . A final example shows a chromatic descent with figured bass notation $\frac{6}{5}$, $\frac{9}{4}$, 8 , and a final chord with figured bass notation $\frac{8}{b7}$ over $\frac{3}{3}$.

§ 4.

Jak je vidět v následujících příkladech, může být v tomto akordu nóna velká i malá; kvinta zvětšená, čistá nebo zmenšená; ovšem kvarta musí být vždy čistá. I zde je lepší zmenšenou kvintu připravit než ji udeřit volně. Rovněž zvětšená kvinta musí být již obsažena v předcházejícím akordu.

Figura 385

Figura 385 shows chromatic alterations of the quartan chord. The figured bass notation above the staff is: $\frac{6}{5}$, $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{3}$, 7 5 , $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{\#}$, 6 5 , $\frac{9}{5}$ $\frac{8}{6}$ $\frac{3}{4}$, $5b$, $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{6}$ $\frac{3}{3}$, 6 5 , $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{3}$.

§ 5.

Má-li se vzít místo kvinty **sexta**, musí se to výslovně naznačit signaturou $\frac{9}{6}$. Sexta pak může být **velká** nebo **malá**. Tento akord získáme, vezmeme-li **sekundakord** od basového tónu. Při rozvedení nóny a kvarty jde někdy dolů do kvinty i sexta. Pak jsou použitelné jen dvě polohy, protože ve třetí by se udělaly kvinty. Poslední tři příklady figury 386 tento postup naznačují.

Figura 386

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains a sequence of notes and chords with fingerings: $\flat 7$ (5 \flat), $\frac{9}{6}$ (4), $\frac{8}{-}$ (5 \flat), 6, $\frac{9}{6}$ (5 \flat), $\frac{8}{4}$ (3), 6, $\frac{9}{6}$ (5), $\frac{8}{4}$ (3). The second staff continues with: $\frac{9}{6}$ (5), $\frac{8}{4}$ (3), 7 (5), $\frac{9}{6}$ (4), $\frac{8}{5}$ (3), $\flat 7$ (5 \flat), $\frac{9}{6}$ (4), $\frac{8}{5}$ (3), 7 (5), $\frac{9}{6}$ (4), $\frac{8}{5}$ (3). The word "poloha" is written below the first staff, and "nejlepší" is written above the second staff.

§ 6.

V galantním stylu se zahraje kvarta někdy s nónou bez přípravy, figura 387, příklad (a). Tato nepřipravená kvarta může být dokonce zvětšená (b). Takové kvarty vznikají uvedením přírazů, u nichž se předpokládá trojhlasý doprovod. První příklad je lepší než druhý.

Figura 387

The image shows two examples of a quartet with a note. Example (a) shows a sequence of notes and chords: 6, $\frac{9}{6}$ (4), $\frac{8}{4}$ (3). Example (b) shows a sequence of notes and chords: $\frac{6}{4}$ (5), $\frac{5}{3}$ (4), $\frac{9}{6}$ (4), $\frac{8}{4}$ (3), $\frac{6}{4}$ (5), $\frac{5}{3}$ (4).

§ 7.

Příklady z figury 388 se doprovázejí rovněž trojhlasně v druhém příkladu (a) se zdá, že není připravena ani nóna, ani kvarta. Jakmile se ovšem v (b) odstraní přírazy, je vidět, že pravdou je opak. Doprovod obou těchto příkladů je stejný jako provedení v (a).

Figura 388

(a.)

(a.)

(b.)

7 6 5 9 8 5 9 8 7 6 5
5 4 3 4 3 3 7 6 5 4 3

5 6 6 9 8 6 5
4 4 4 4 3 4 3

56 6 9 8 6 5
5 4 3 4 3

Oddíl 19.

O septnónovém akordu (XX)

§ 1.

Tento akord se skládá z nóny, septimy a tercie.⁷⁶

§ 2.

Jeho signatura s nutnými posuvkami je $\frac{9}{7}$. Rozvádějí-li se obě disonance nad stejnou basovou notou, následuje za originální signaturou současně $\frac{8}{6}$.

§ 3.

Jak nóna, tak septima musí být připravená. Obě disonance se rozvádějí stupňovitě dolů, většinou společně (a), ale občas také po sobě (b):

Figura 389

8 7 9 8 7
7 6 #

6 5 9 8 7
7 7

b7 9 - 8
5b 7 6 -

⁷⁶ Bachův septnónový akord odpovídá dnešnímu nónovému akordu. Poznamenejme, že tento akord se rozvádí vždy nad ležícím basem.

§ 4.

Jak naznačuje figura 390, mohou být všechny tři intervaly, z nichž se akord skládá, velké nebo malé.

Figura 390

Figura 390 consists of two staves of music in bass clef. The first staff shows a sequence of notes with intervals: a whole note (marked with a '6'), a half note (marked with '9 8 / 7 6'), a quarter note (marked with '6 5'), a quarter note (marked with '9 8 7 / 7 6 5'), and a half note (marked with '6'). The second staff shows: a quarter note (marked with '9 8 / 7 6'), a quarter note (marked with 'b7 5b'), a quarter note (marked with '6 5 / 4 #'), a quarter note (marked with '5'), a quarter note (marked with '9 8 7 / 7 6 5 / # 4 #'), a quarter note (marked with '6 5'), and a half note (marked with '9 8 / 7 6').

§ 5.

Kvůli přípravě septimy se musí tu a tam vzít jako pátý hlas oktáva předcházejícího akordu. V tom případě se zadrží kvinta našeho akordu, protože byla již v přípravném akordu, ať je zmenšená, čistá, nebo zvětšená:

Figura 391

Figura 391 shows a sequence of chords and intervals in bass clef. The first staff contains several chords with notes beamed together, some with slurs. The second staff shows intervals: a whole note (marked with '6 5'), a half note (marked with '9 7'), a quarter note (marked with '8 6'), a quarter note (marked with '6'), a quarter note (marked with '6 5'), a quarter note (marked with '9 7 / #'), a quarter note (marked with '8 6 / 4'), a quarter note (marked with '7 5 / #'), a quarter note (marked with 'b7 4 / 3'), a quarter note (marked with '9 7'), and a half note (marked with '8 6').

§ 6.

Jestliže se má vzít u tohoto akordu místo tercie kvarta, musí se to výslovně naznačit signaturou. Protože kvarta je rovněž připravena, je celá úloha v ruce, dokonce, i když se musí vzít jako pátý hlas kvinta, která může být čistá, zmenšená a zvětšená, a jak jsme slyšeli výše, je připravená. Poslední čtyři příklady ukazují, že k přípravě septimy se musí někdy vzít pátý hlas. V prvních dvou příkladech figury 392 je třeba uspořádat tóny prvního akordu tak, abychom se septimě ve vrchním hlase vyhnuli.

Figura 392

Figura 392 is a musical score for the bass clef. It consists of two staves. The first staff shows a sequence of notes with fingerings: $\flat 7$, $5 \flat$, 9 , 8 , 7 , 6 , 5 , 4 , 3 , 2 , 1 , \sharp , 9 , 8 , 7 , 6 , 5 . The second staff shows chords with fingerings: 6 , 5 , 9 , 7 , 8 , 6 , 5 , 4 , 3 , 2 , 1 , \sharp , 9 , 8 , 7 , 6 , 5 . The third staff shows chords with fingerings: 6 , 5 , 9 , 7 , 8 , 6 , 5 , 4 , 3 , 2 , 1 , \sharp , 9 , 8 , 7 , 6 , 5 .

§ 7.

Příklad (a) z figury 393, podobný příkladům, jaké jsme uvedli již častěji, se doprovází trojhlasně. Čtvrtého hlasu se opět chopíme u sekundakordu. Příklady (b) a (c), v nichž nóna a septima před rozvedením průchodně stoupají, se hrají rovněž tříhlasně. V (d) nastupuje septakord předčasně. Tuto anticipaci je vidět jasně v (e). Nerozvedený akord v (f) je výsledkem pohybu průchodného basu. S tímto druhem pasáží se setkáváme v rozmanitých figurách, v bohatě obsazených a hlučných skladbách, jako symfoniích atd. (g).

Figura 393

Figura 393 is a musical score for the bass clef, divided into seven examples (a) through (g). Example (a) shows a sequence of notes with fingerings: 10 , 8 , 9 , 7 , 8 , 6 , 7 , 6 , 5 , 4 , 2 , 6 . Example (b) shows a sequence of notes with fingerings: 9 , 7 , 10 , 8 , $-$. Example (c) shows a sequence of notes with fingerings: 8 , 6 , $\flat 7$, $5 \flat$, \sharp , 7 , 9 , 10 , 5 , 8 , 6 , 4 , 2 , 5 , 3 . Example (d) shows a sequence of notes with fingerings: 9 , 7 , 10 , 8 , 5 , 8 , 6 , 4 , 2 , 5 , 3 . Example (e) shows a sequence of notes with fingerings: 9 , 7 , 10 , 8 , 5 , 8 , 6 , 4 , 2 , 5 , 3 . Example (f) shows a sequence of notes with fingerings: 9 , 7 , 10 , 8 , 5 , 8 , 6 , 4 , 2 , 5 , 3 . Example (g) shows a sequence of notes with fingerings: 9 , 7 , 10 , 8 , 5 , 8 , 6 , 4 , 2 , 5 , 3 .

Oddíl 20.

O kvintkvartovém akordu (XXI)

§ 1.

Kvintkvartový akord se skládá z kvarty, kvinty a oktávy.

§ 2.

Když se kvarta rozvádí nad společnou basovou notou do tercie, je signatura akordu $4\ 3$ nebo $\frac{5}{4}\ 3$. Rozvádí-li se ale nad pohybujícím se basem, stačí 4 nebo $\frac{5}{4}$. V první signatuře nahrazuje číslici 3 často posuvka určující velikost tercie. Tato posuvka se nesmí napsat příliš blízko předcházející číslice 4, aby se jasně naznačilo, že nepatří k ní, ale znamená tercii.

§ 3.

Intervaly vyskytující se v našem akordu jsou čistá, zmenšená kvinta, čistá kvarta a oktáva.

§ 4.

Kvarta je vždy připravená a rozvádí se stupňovitě dolů. Kvinta, která tuto disonanci omezuje, není pokaždé připravená, i když je zmenšená, ale může tu a tam nastoupit volně.

Figura 394

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains several chords and melodic lines with fingerings (4, b, 5, 4, 3, #, 6, 5) and accidentals (b, #). The second staff continues the piece with more chords and fingerings (6, 5, 4, #, 6, 5, 4, 3, 6, 5, 4, 3, 6, 5, #, 6, 5).

§ 5.

Vezme-li se k basové notě trojzvuku místo tercie kvarta, je náš akord určen. Tak je snadné naučit se poloze tónů a rozvedení kvarty.

§ 6.

Chceme-li se vyhnout v příkladu (a) z figury 395 kvintám, musí se vynechat v kvartkvintovém akordu oktáva a místo ní zdvojit kvinta. Tak se neztratí žádný interval. Tento postup není nutný u dvou zbývajících poloh předcházejícího septakordu. V (b) se musí před kvintkvartovým akordem zdvojit tercie. Není-li to však možné, pak je nutno volit širokou harmonii (bb).

Figura 395

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff is divided into three parts: (a) with chords and fingerings (7, 5b, 4, 3); (b) with chords and fingerings (4, 3); and another (b) with chords and fingerings (4, 3). The second staff is divided into two parts: (bb) with chords and fingerings (6, 9, 3, 4, 3) and another (bb) with chords and fingerings (5, 4, 3, 4, 3).

§ 7.

V galantním stylu nastoupí občas nepřipravená čistá nebo zvětšená kvarta spolu s kvintou formou přírazu, který se nedá v doprovodu vynechat, leda by ho nahradila pomlka.⁷⁷ V příkladu (a) z figury 396 může nastoupit čistá kvarta stupňovitě nebo skokem. Naproti tomu příklad (b) jde pouze do zvětšené kvarty, a nad bas se tedy musí napsat $\frac{5}{4}$. Předepsaná poloha tohoto příkladu je nejpříjemnější. V ostatních případech je možno tento příraz v pravé ruce z doprovodu docela dobře vypustit a nahradit ho čtvrtovou pomlkou (c). V (d) lze použít v pravé ruce první notou všechny úpravy sextakordu a do následující čisté kvarty vstoupit krokem nebo skokem. Pouze je třeba se vyvarovat provedení v (dd).

Figura 396

§ 8.

Je-li k trojhlasému doprovodu dostatečný důvod, dá se docela dobře vynechat oktáva.

⁷⁷ Rozsáhlé pojednání o doprovodu přírazů viz kap. VI., oddíl 4.



Kapitola šestá

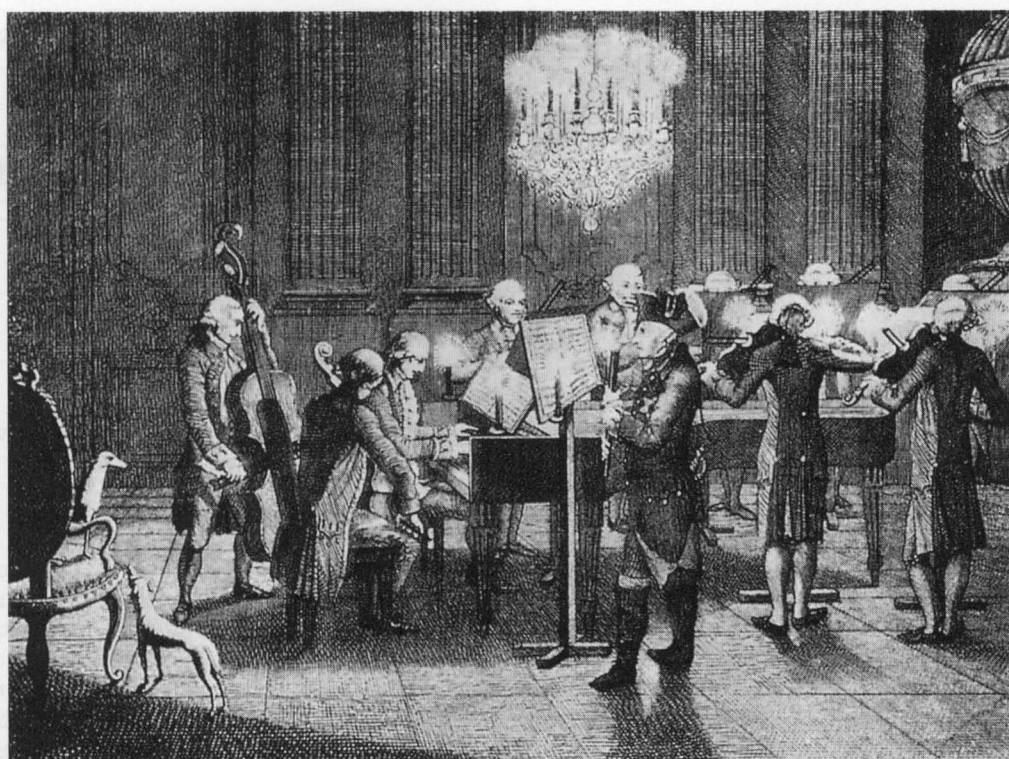
DOPROVOD

Oddíl I.

○ unisonu (XXII)

51

Unisonem se zde rozumí oktáva. Jdou-li tedy hlasy ve skladbě hud' skloňují rovněž, nebo v odlišném tónu, se pohybují v unisonu (all unisono), když se přitom figury jedného partu od druhého liší.



P. Haas: Bedřich Veliký hraje koncert na flétnu



Kapitola šestá

DOPROVOD

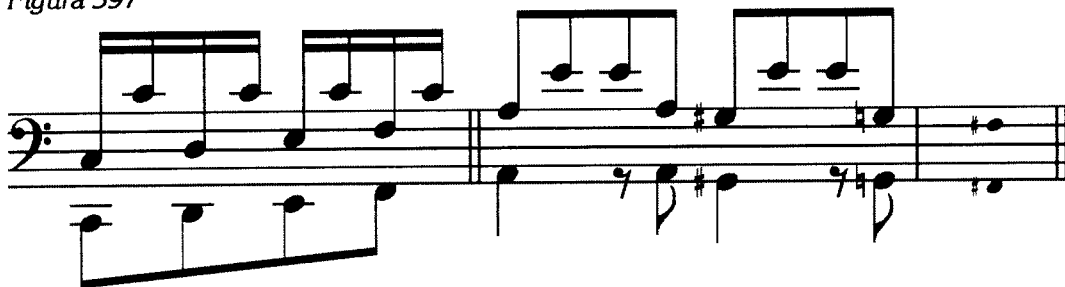
Oddíl 1.

O unisonu (XXII)

§ 1.

Unisonem se zde rozumí i oktáva. Jdou-li tedy hlasy ve skladbě buď skutečně souhlasně, nebo v oktávách, říká se, že postupují v unisonu (*all'unisono*), i když se přitom figury jednoho partu od druhého liší.

Figura 397



§ 2.

Potřebu této techniky, která dociluje své krásy vynecháním harmonie, není třeba doporučovat. Spolehlivými svědky jsou četné příklady v dílech dobrých mistrů.

§ 3.

Je ovšem překvapující, že někteří skladatelé při zápisu basu doprovod v unisonu vždycky neoznačují. Příležitostně nacházíme nad basem číslice, které se nemají realizovat. Následek toho může být jen nepříznivý. Představme si tuto situaci: Skladatel vypracuje s velikou péčí skladbu, vyplývá při tom téměř všechno melodické a harmonické umění, které co nejpůsobivěji spojí dohromady. V jistém okamžiku cítí, že je na čase povzbudit pozornost posluchačů něčím novým. Vymyslí proto s určitým zanícením pasáž jejíž nádhera a vznešenost má být výrazná a překvapivá. Vzdá se tedy na nějaký čas krásy harmonie. Pasáž má zůstat jednohlasá a jejím úkolem je zaměstnat myšlenky a jednání všech doprovazečů. Později se harmonie zase obnoví atd. Skladba je hotova a bude provedena. Uprostřed nejpříjemnějšího očekávání zamýšlené výjimečnosti pasáže ruší skladatelé doprovod hráče klávesového nástroje, který připravuje a rozvádí předepsané intervaly tak poctivě a pravidelně, jak je to jen možné. Jindy by tím byl neobyčejně nadšen, jen nyní je to k zlosti. Naštěstí pro doprovazeče si skladatel uvědomí, že se při zápisu basového partu sám poněkud zmýlil, a je velice rád, když doprovazeč znechucen nevhodným doprovodem upustí od realizace číslic a pomáhá tuto pasáž, jak je třeba, zesílit unisonem, ve shodě s prvním základním pravidlem doprovodu, uvedeným v paragrafu 19 Úvodu: Doprovazeč se musí přizpůsobit skladbě, kterou doprovází, správným přednesem její harmonie v přiměřené síle.

§ 4.

K objasnění tohoto pravidla si všimneme **dvou případů**, zavazujících doprovazeče k použití doprovodu v unisonu. **Doprovod v unisonu nastává**, když se basové noty hrají oběma rukama v oktávách.¹

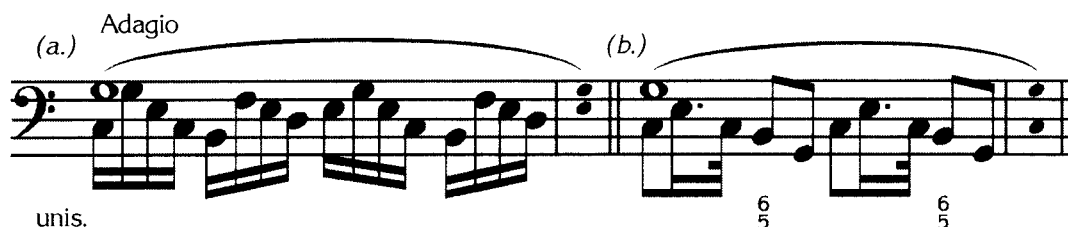
§ 5.

První případ se týká určitých pasáží napsaných jednohlasně. Hrají-li tedy všichni v unisonu, pak není nic přirozenějšího, než aby se tím řídil také doprovazeč a harmonii vynechal. Takové pasáže bývají obvykle označeny slovy *unisoni* nebo *all'unisono*.

§ 6.

Povšimneme si přitom několika zvláštních případů, které se od předcházejícího poněkud odchyľují. Stává se to, když jdou v unisonu s basem pouze ripienové hlasy, zatímco hlavní hlas má k tomuto jednohlasému doprovodu buď vydržovanou notu, nebo zvláštní melodii. Tehdy musí ripienista pozorně sledovat svůj hlas, aby zjistil, zda se jeho rozložené akordy dotýkají nejdůležitějších intervalů základní harmonie, a zejména disonancí a jejich rozvedení.² Je-li tomu tak, hraje doprovazeč v unisonu, figura 398, příklad (a). Když je však doprovod hlavního hlasu prostý a harmonii nejen sám snáší, ale dokonce tím snad získává zvláštní lesk, pak se volí akordický doprovod (b). Protože je k této volbě zapotřebí mít schopnost rozhodnout, zda a kdy akordický doprovod hlavnímu hlasu pomáhá nebo škodí, a protože případ (b) snáší podle okolností oba druhy doprovodu, je v takovém místě přesné naznačení požadovaného doprovodu zvlášť nutné.

Figura 398



§ 7.

Někdy napíše skladatel z určitých důvodů melodii do basu a doprovází ji ostatními hlasy unisonem v **pravém** slova smyslu, tedy bez oktávového zdvojení nahore nebo dole. Protože se bas má hrát pouze v předepsané a žádné jiné poloze, doprovazeč, jehož pravá ruka mlčí, hraje takové zavádějící unisono pouze jednohlasně levou rukou. Stejně se hrají melodie, které sice nejsou vždy brilantní, ale jsou přece jen mimořádně výrazné a vyskytují se příležitostně **samotné pouze v nejhlubším hlase**. Takové melodie nesmíme ani zakrýt harmonickým doprovodem, ani podpořit oktávovým zdvojením. Skladatel, který vymýšlí tak učené plány, musí je velmi přesně naznačit, jinak se vystavuje nebezpečí, že jeho záměry přijdou při provedení zkrátka.

§ 8.

Druhý případ, kdy doprovod v unisonu působí dobře, se týká všech brilantních pasáží v basu, při nichž měl autor na mysli zvláštní záměr, ať je tvoří skoky, běhy, rozložené harmonie, trylkové řetězce a kdovíjaké ještě další figury. Naší snahou přitom je, aby tato místa zřetelně vynikala, a toho se akordickým doprovodem nedosáhne tak dobře jako unisonem. Značení těchto případů slovy *unisoni* nebo *all'unisono* není ještě všeobecně zavedeno, a přenechává se tedy taktosti rozumného doprovazeče. O dobrém účinku doprovodu takových pasáží unisonem mě dostatečně přesvědčila zkušenost.

¹ tj. jedna nota pro každou ruku.

² Jak zacházet s disonancemi v unisonovém doprovodu viz kap. VI, oddíl 11, § 3, kde má Bach na nutnost rozvedení volnější názor.

§ 9.

Tyto brilantní basy se doprovázejí akordicky zpravidla pouze v dvouhlasých skladbách, jako je sólo nebo sólová árie.

§ 10.

Ukončení doprovodu v unisonu se naznačuje číslicemi nad basem tam, kde má znovu začít akordický doprovod. Má-li být nad první notou trojzvuk, který se tak hraje i bez signatury, musí se nad ní naznačit alespoň jeden jeho interval.

Oddíl 2.

O jednohlasém doprovodu levou rukou (XXIII)

§ 1.

Doprovod naznačovaný *t. s.*, *tasto* nebo *tasto solo*, kdy levá ruka hraje bas bez oktávového zdvojení, je v určitých pasážích skladby stejně nutný jako doprovod v unisonu, probraný v předcházejícím oddílu. Nesprávné označení poškozuje provedení v obou případech stejně.

§ 2.

Italové nepoužívají žádný z těchto doprovodů. Pravděpodobně se domnívají, že se na našem nástroji dají hrát při doprovodu jenom akordy, a pokládají ho tedy za příliš nevhodný k doprovodu nejkrásnějších a nejvášnivějších pasáží, v nichž je jednohlasý doprovod velmi častý. Tím méně proto touží mít u takového doprovodu bříkání jejich klavíristů, neboť o nich vědí, že nedokážou zahrát téměř žádný akord, aniž by ho rozložili. V italských skladbách proto nalézáme v jemných pasážích nad basem jako varování obvykle pokyn *senza cembalo*. Tak jsou často označeny celé árie a zpěvákům této země dokonce připadá směšné, když se jim v jejich hudebních ukázkách předpis.

§ 3.

My používáme *tasto solo* ve vhodných pasážích s velkým prospěchem. Postupuje-li například bas s hlavním hlasem v četných terciích nebo sextách, aniž se k tomu přidá nějaký střední hlas, pak je na místě náš doprovod. Skladba může být dvouhlasá nebo vícehlasá. Když je v basu předepsáno *piano* a tercie a sexty leží zcela blízko u sebe, takže vylučují oktávové zdvojení, není žádný jiný doprovod tak přirozený jako náš. Kontrabas³ v tom případě mlčí, zatímco ostatní basové nástroje hrají tyto noty v unisonu spolu s klávesovým nástrojem. Příklady ve figure 399 jsou tohoto druhu.

³ der Contraviolon

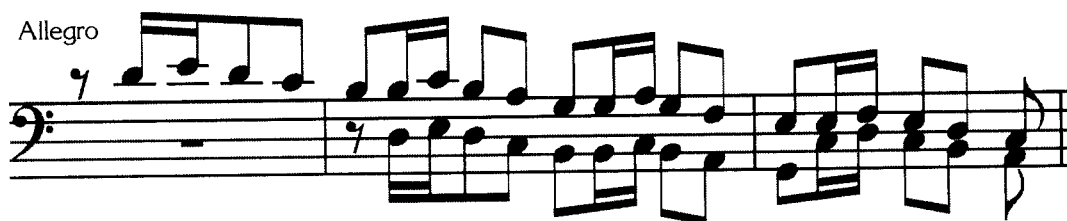
Figura 399



§ 4.

Mají-li se však takové pasáže přednět silně a tercie a sexty nejsou příliš blízko u sebe, dá se použít doprovod v unisonu⁴ a zdvojit bas. Pokud tyto hlasy neklesají příliš hluboko,⁵ udělá se zdvojení spíše v hlubší než ve vrchní oktávě. Tento případ nacházíme občas v sinfoniích a koncertech, kde hrají oboje housle dohromady a viola a bas jdou také v unisonu.

Figura 400



§ 5.

Jak jsme viděli v prvním dílu této Úvahy,⁶ udeří se na cembale v celých a polovičních kadicích, jejichž hlavní hlas má příraz s odtahem předneseným v pianu, jen basová nota. Na klavichordu a fortepianu se naopak může hrát pravou rukou jak příraz, tak odtah. Provedení je ovšem třeba přizpůsobit síle a délce ozdoby hlavního hlasu, aby se mu poskytla všechna volnost vydržet příraz tak silně a dlouze, jak to afekt vyžaduje. Jinak je také možno na právě jmenovaných nástrojích uhodit s přírazem pouze bas tak silně, jak je třeba a odtah pak zahrát zcela slabě pravou rukou.

§ 6.

Tasto solo se dále používá nad basem, jehož melodie je napsána v hluboké poloze, aniž by nad tím byl nějaký doprovod. Jestliže se tato hluboká melodie doprovází harmonicky v hluboké poloze větším počtem nástrojů, je sice možno napsat nad bas číslice, které nebude rozumný doprovodceč, vědomý si úpravy skladby, hrát jinak než v této hluboké poloze. Protože se ale na pozornost hráčů generálbasu, kteří jsou velmi často amatéry,⁷ nelze vždy spolehnout, je jistější a lepší napsat i v tomto případě nad bas *tasto solo* a na klávesovém nástroji se vzdát harmonie než zažít doprovod, který vysokou polohou všechno ostatní přehluší a celý dojem pokazí. Takové hluboké melodie s hlubokou harmonií bývají v koncertech pro basové nástroje, v áriích pro hluboké hlasy atd.

⁴ mit dem Einklange oder Unisono.

⁵ wenn die letzten nicht zu tief modulieren.

⁶ Viz kap. II., oddíl 2., § 7.

⁷ Dilletanti.

§ 7.

Tohoto druhu doprovodu si všimneme na příkladech figury 401 (a), jejichž hlavní hlas začíná skutečným unisonem a kde je třeba zahrát první notu *tasto solo*. V (b) mlčí pravá ruka u not označených *tasto solo*, i kdyby nad nimi byly číslice. V pomalém tempu by přednes velmi utrpěl, pokud by tam doprovodce chtěl anticipovat změnu harmonie hlavního hlasu.

Figura 401

The image displays four systems of musical notation for a bass clef instrument. Each system consists of a staff with notes and rests, and a line of numbers below it representing fingering. The notation includes various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte), as well as articulation marks like accents and slurs. The first system is labeled (a.) and the subsequent three are labeled (b.). The numbers below the notes indicate specific fingerings, including some with a plus sign (e.g., 4+) and a sharp sign (e.g., 4#). The text 't.s.' appears below several notes, likely indicating a specific technique or articulation.

§ 8.

Při doprovodu *tasto solo* se bas v levé ruce nikdy nezdvouje, leda by se pasáž měla přednést tak silně a nástroj byl tak mimořádně slabý, že bychom byli nuceni dosáhnout správné rovnováhy jen touto cestou. Vždy je však lepší a povaze hry *tasto solo* přiměřenější, když se tato pomůcka nepoužívá. Podstatný rozdíl mezi hrou *tasto solo* a *unisono* spočívá totiž v tom, že v *unisonu* zdvojení je, zatímco *tasto solo* je bez něho.

§ 9.

Obnovení akordického doprovodu po hře *tasto solo* se musí stejně jako v případě *unisona* naznačit číslicemi.

Oddíl 3.

O prodlevě (XXIV)

§ 1.

Prodlevu⁸ nebo *point d'orgue* vytvářejí rozmanité harmonické změny vznikající často ligaturami nad vydržovanými nebo opakovanými basovými notami.

§ 2.

Prodleva se používá zpravidla v učených kusech, zejména fugách, na konci skladby nad dominantou nebo nad závěrečnou notou. Občas bývá prodleva nad dominantou nebo primou dočasné tóniny⁹ také uprostřed kusu. V prvním případě nad ní skladatelé uvádějí s oblibou po sobě téměř všechny možné kontrapunktické umělůstky.

§ 3.

Prodlevy mohou být trojhlasné nebo vícehlasné. Harmonie je nad nimi obvykle úplná i bez ležícího basu, který jim však teprve dodává náležitou důstojnost. Chceme-li tedy skutečně zřetelně vidět nebo vysvětlit probíhající harmonické změny a zvláštní kombinace intervalů, je třeba nebrat na vědomí bas. Stane-li se tak, změní se podivné signatury v obyčejné postupy generálbasu.

§ 4.

Prodlevy není snadné číslovat, takže se obvykle odbavují *tasto solo*. Ten, kdo je čísluje, musí si dát líbit, že se budou stejně hrát *tasto solo*. Příčinou toho je nejen oprávněné zjednodušení doprovodu, ale i skutečnost, že je často nemožné číslice realizovat. Kdybychom i připustili, že by pravá ruka mohla doprovázet všechny prodlevy, vděčnost by asi sotva vyvážila vynaloženou námahu a strach, které to mnohého doprovazeče stojí.

§ 5.

Pokud se prodlevy hrají *tasto solo*, není zapotřebí přehlížet na sebe navršené číslice a neobvyklé signatury. Vedení hlasů bývá často takové, že jeden hlas překračuje druhý. Doprovazeče by to mohlo nutit, aby hlasy křížil. V generálbasu to ale není dovoleno, protože by se tím daly obhájit četné chyby, aniž by se ucho uspokojilo. Pokud by se pravá ruka neměla dostat příliš hluboko, musela by se kvůli správné přípravě a rozvedení hrát v tomto případě celá prodleva v široké harmonii a to je přehnaný požadavek. Změny harmonie bývají mnohdy tak náhlé, že kdyby se měly vyhrát, doprovazeč by je stěží realizoval.

§ 6.

Příklady ve figuře 402, za nimiž bezprostředně následuje provedení bez basu, postačí k získání správné představy vedení hlasů a k objasnění toho, co bylo řečeno v § 5.

⁸ der Orgelpunkt oder point d'orgue. Oba výrazy znamenají prodlevu.

⁹ worinnen sich die Modulation aufhält.

Figura 402

The musical score for Figura 402 consists of five systems of bass clef notation. Each system includes a melodic line with fingerings and a bass line with chord symbols. The fingerings are indicated by numbers 1-5, and chord symbols include natural notes, flats, and accidentals.

System 1:
 Melody: 6 5 9 8 4 2 7 5 6 5 4 4 3
 Bass: 6 5 9 8 4 2 7 5 6 5 4 4 3

System 2:
 Melody: 7 6 7 6
 Bass: 6 4 4 3 8 4 2 7 6 4 4 3

System 3:
 Melody: 8 b7 6 5 4 7 5 4 b7 6 4 4 8 3
 Bass: 8 b7 6 5 4 7 5 4 b7 6 4 4 8 3

System 4:
 Melody: 2 6 7 2 6 b5 5 4 6 5 2 5 6 5
 Bass: 6 4 6 4 2 b7 5 3 2 b 6 5 3 4 2

System 5:
 Melody: 5 4 b9 b7 5 3 8 b7 5 6 5 3 7 6 5 4 2 b7 5 8 3 6 4 3 8 7 6 4 2 8 3
 Bass: 5 4 b9 b7 5 3 8 b7 5 6 5 3 7 6 5 4 2 b7 5 8 3 6 4 3 8 7 6 4 2 8 3

7 4 7 6 6 2 6 2
5 ♭ 7 4 4 ♯ 8 ♭ 7 5 5 5 2 5 2

6 9 8 6 7 5 7 6 9 4 8 7 6 5
4 4 ♯ 5 4 2 8 4 4 5 4 7 4 5 ♯

6 2 6 7 6 4 7 6 6 4 6 4 6
♯ 4 2 5 4 6 4 6 6

6 4 5 6 4 5 8 7 6 5 9 8 7 6 5
8 4 ♯ 8 6 5 4 6 5 4 4 6 5 4 5

Allegro

Oddíl 4.

O přírazech (XXV)

§ 1.

Opakovat zde vše, co bylo uvedeno o přírazech již v prvním dílu této Úvahy, by bylo zbytečné. Předpokládám, že si čtenáři látku, která o tom pojednává, pozorně přečetli, protože je od těchto poznámek neoddělitelná.

§ 2.

Přírazy se dají při doprovodu pominout je vzácně, protože jsou většinou jeho nedílnou součástí. Nejčastěji se objevují ve skladbách, v nichž převládá styl, neboť jsou jednou z jeho nejvybranějších okras. Tyto skladby vyžadují jemný doprovod, který hledí jejich krásu spíše všim možným způsobem podpořit, než aby ji zatemnil, nebo dokonce zničil.

§ 3.

Přirázy zadržují harmonii, která **vlastně** náleží k basu. Je všeobecně známo, že podle pravidel dobrého přednesu se přiraz hraje silně a odtah slabě. Číslující se tedy mylí dvojnásobně, když je při označení pomínou, protože doprovod pak nemůže většinou dopadnout jinak než špatně. Přirázy pozdržená harmonie dostane přesným naznačením většinou zcela jiné vzezření. Znalost dosavadních signatur tedy nestačí a doprovod se musí naučit rozeznávat ještě některé další zvláštní kombinace číslic, na něž si ale zcela snadno zvykne. Tyto signatury jsou nezbytné ve skladbách, jejichž hlavní hlas není napsán nad basem, takže tam přítomnost přirazů nelze vytušit. A i když je hlavní hlas se všemi jeho přirázy nad basem, jak lze potom upravit okamžitě během hry číslování, není-li na přirázy zaměřeno, a jaké k nim vzít střední hlasy, jestliže číslování vyžadují?

§ 4.

Pokud se týká přirazů, bylo mnoho probráno již v kapitole páté. To zde nebudeme opakovat a naše pozorování začneme u **douhých** a **proměnlivých** přirazů. Nejkratší mezi nimi nesmí být rychlejší než osmina v allegrettu.

§ 5.

Je-li basová nota číslována bez ohledu na doprovázený přiraz a intervaly tohoto přirazů a následujícího odtahu se buď s předepsaným akordem snášejí, nebo se s nimi dokonce shodují, doprovod se nemění, a je-li třeba, může být i čtyřhlasný. Tak jsou vytvořeny příklady ve **figuře 403**.

Figura 403

The figure displays three staves of musical notation in bass clef. Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5 below them. The first staff includes accents (two wavy lines) above the notes. The second staff also features accents. The third staff includes a sharp sign (#) above one of the notes. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together.

§ 6.

Nesnází-li se ale příraz se všemi intervaly předepsaného akordu, protože ten je zaměřen na harmonii následujícího odtahu, pak hraje doprovazec i ozdobu a z naznačené signatury k tomu vezme ještě tolik intervalů, kolik dovoluje síla přednesu a naznačená harmonie přírazu. Má-li se příraz zahrát s velkým afektem a slabě, přičemž jeho délka závisí pouze na libovůli hlavního hlasu, doprovazec ho musí vynechat a hraje nejvýše jeden nebo dva vedlejší hlasy. Tak je tomu často také u přírazů chromaticky zvýšených o půl tónu.¹⁰ Dvouhlasé přírazy se hrají vesměs s trojhlasým doprovodem. Některé přírazy nesnášejí dokonce žádný doprovod. Na základě toho všeho je třeba poznamenat, že čím větší je afekt skladby, tím jemnější musí být doprovod. Tato jemnost se týká volby, nástupu, uspořádání a často vynechání harmonie. Můj názor objasní ještě více rozmanité příklady.

§ 7.¹¹

Ve figurě 404 působí připojený slabý doprovod lépe než úplný nónový akord.¹²

Figura 404¹²

¹⁰ welche wider die Modulation um einen halben Ton zu hoch sind.

¹¹ Nový paragraf z edice z roku 1797.

¹² Příklad je z edice z roku 1797.

§ 8.¹³

Ve figuře 405 jsou jako přírazy zdola použity všechny tři druhy sekund.¹⁴ I když je doprovod vždy nehraje, je nutno je v číslování přece naznačit. Nemají-li se tyto sekundy považovat za nóny, je jejich signatura většinou 2 3. Nesmí se zapomenout na nutné posuvky a ostatní k tomu náležející číslice se napíše nad to. Je-li nad 2 ještě jedna číslice, znamená to trojhlasý doprovod. Jak v těchto, tak v ostatních příkladech je v tomto oddílu první příklad očíslován bez ohledu na příraz, zatímco v druhém, který je doprovodem prvního, jsou správné signatury. V (a) lze vzít v druhém taktu $\frac{5}{3}$, ve čtvrtém taktu ovšem nahradí zvětšenou sekundu na okamžik osminová pomlka, po níž se vezme pouze kvinta. V (b) se vezme pouze septima a v (bb), kde je příraz dvouhlasy, se vezme jak septima, tak sekunda. Je-li to nutné, je možno vzít v (c) rovněž jen septimu nebo k ní přibrat sekundu, protože oba intervaly jsou již v předcházejícím akordu. V (d) je stejná situace a vezme se buď $\frac{6}{2}$, nebo jen 6. V (e) se zachází se sekundou jako s nónou.¹⁵ V pomalém tempu se může hrát v (f) samozřejmě i příraz. Jinak se nahradí čtvrtovou pomlkou a zahraje se pouze septima. V (g) se hrají přírazy i jejich odtahy. Nad $\frac{4}{2}$ se musí napsat oblouček, naznačující vynechání sexty. Kdyby chtěl doprovod příraz vynechat, byla by v (h) osminová pomlka příliš krátká. Příraz je tedy lépe zahrát také proto, že je obsažen již v předcházejícím akordu. S ohledem na následující *fis* v basu se nedá v (i) zacházet se sekundou jako s nónou. Lze ji ale vynechat a vzít pouze $\frac{5}{3}$. K prvnímu *fis* se ještě nesmí vzít sexta, protože by vznikly kvinty. V tomto příkladu se hlavní hlas někdy v pomalém tempu z afektu u tónu *a* pozdrží a nechá se přenést do následujícího taktu. Doprovazec si toho nevšimá, nýbrž hraje přesně v tempu. Je-li tempo pomalé, může se v (k) zacházet se sekundou jako s nónou, jinak se ale tyto intervaly přejdou a ke každé basové notě se přímo udeří trojzvuk. Kde je tolik chromatických přírazů¹⁶ jako v (l) a (ll), musí se harmonie upravit zcela řídkce a střídat s pomlkami, aby přírazy vynikly a nevznikaly nepříjemné souzvuky. V (m) se zahraje i příraz, protože byl již v předcházejícím akordu, a přidá se k němu jen kvinta. V (n) je sice možno zahrát i tyto sekundy. Doprovod je podle tohoto příkladu při slabším přednesu ale lepší a kromě toho pomohou pomlky osvětlit přírazy v hlavním hlase a nedopustí, aby se jejich obrys zastřel. V (o), kde se s nástupem zvýšeného basu zvýší o půl tónu i příraz, se vezme jen sexta. V (p) se dá použít jeden ze tří doprovodů: 1. pouze kvinta; 2. kvinta se zvětšenou sekundou; 3. oba tyto intervaly s oktávou. Volí se podle toho, má-li být doprovod slabý nebo silný. V (q) se zachází s první sekundou jako s nónou, zatímco druhá se doprovází pouze sextou, po níž následuje tercie. K basové notě *c* se vezme pouze kvinta s nónou a nad následujícím *fis* zmenšená kvinta a tercie. Kvarta nad tónem *c* a její rozvedení se v druhém taktu vynechá, aby hlavní hlas mohl udělat toto rozvedení se vsí volností. Tento detail

¹³ Odtud je číslování paragrafů proti originálu o jednu vyšší.

¹⁴ Měřeno od basu je to velká, malá a zvětšená sekunda.

¹⁵ Jde tedy do oktávy.

¹⁶ wo so viele Vorschläge wieder die Modulation vorkommen.

je jednou z jemností vyhrazených hlavnímu hlasu. Při této příležitosti poznamenejme, že všechny doprovody se mají upravit tak, aby provedením osvětlily nebo alespoň nezastřely všechny krásy melodií tvořených chromatickými intervaly, zpožděným nebo anticipovaným rozvedením, případně synkopami, a to především v pomalých skladbách, kde je mnoho afektu. Zřetelnosti se docílí nejpohodlněji pomlčkami a nejasnosti se vyhneme omezením harmonie. Kdyby se na klávesovém nástroji realizovaly všechny jemnosti, posluchači by již nevěděli, zda to, co se hraje, je pouze doprovod, nebo sólová skladba. V (r) se pozdrží akordem velké septimy, představujícím klesající sekundový příraz nad basem, trojzvuk. Takových příkladů zde bylo již několik. Toto pozdržení je dobré jen zřídka, špatný vkus ho však dovoluje používat neustále.

Figura 405

The image shows five examples of musical notation in bass clef, labeled (a.) through (e.). Each example consists of a staff with notes and fingerings indicated below. Example (a.) shows a chromatic line with fingerings 6, 6, 6, 5-2/3, 6, 5-3. Example (b.) shows a chromatic line with fingerings 2, 7 6, 7 2, 6 3, 4 6, and a final chord with a flat. Example (c.) shows a chromatic line with fingerings 4 6, 7 2, 3, 7 6 6 5, 7 2, 6 3 5. Example (d.) shows a chromatic line with fingerings 6, 6, 6, 6. Example (e.) shows a chromatic line with fingerings 6, 6.

5 6 5 6 6 9 8 6 5 4 3 6 7 6 5 \flat

(f.)

9 8 7 6 5 \flat 9 8 6 5

(g.)

4 5 \flat 6 5 \flat 6 4 3 6 5 \flat 4 3 6 5 \flat

Andante (h.)

4 3 6 6 4 3 5 6 5

(i.)

4 3 6 6

(k.) (k.)

6 9 8 9 8 9 8 6 7 5 \flat 7

(l.)

Adagio
(ll.)

(m.)

(n.)

(o.)

(p.)

Adagio
(q.)

p *f* *p*

The image shows a musical score for a bass clef instrument, likely a double bass or electric bass. The score is divided into several systems, each with a specific marking or dynamic. The first system is marked 'Adagio (ll.)' and includes fingering numbers 6, 5, 3, 7, 3, 7, 7. The second system is marked '(m.)' and includes fingering numbers 6, 4, 5, 7, 6, 4, 5, 7, 5, 3. The third system is marked '(n.)' and includes fingering numbers 6, 5b, 6, 5b, 4, 5, 3, 6, 6, 3. The fourth system is marked '(o.)' and includes fingering numbers 6, 6, 6, 3, 5, 3. The fifth system is marked '(p.)' and includes fingering numbers 6, 6, 3, 6, 5, 6. The sixth system is marked 'Adagio (q.)' and includes dynamic markings *p*, *f*, *p* and fingering numbers 6, 4, 5, 3, 6, 6, 3, 6, 6, 4, 3, 7, 5, 6.

§ 9.

Kromě sekundových přírazů si zaslouží pozornost i řada případů. V příkladech figury 406 je zadržen příraz septakord. Jak naznačuje číslování basových not nad osnovou, může se v (a) zahrnout příraz do doprovodu nebo se použije provedení následující pod tím. V tomto doprovodu dodává zmenšená kvinta a tercie, ležící celý takt, hlavnímu hlasu volnost, aby přednesl příraz s náležitým afektem. Stejná poznámka platí o příkladu (aa). V (b) se vezme k první basové notě signatura $\frac{6}{4}$ a ke druhé $\frac{7}{3}$ nebo se příraz a odtah v doprovodu vynechá, a je-li to nutné, zahraje se pouze kvarta a po ní tercie. Dvouhlasý příraz v (c) se doprovází, jak ukazuje příklad. Má-li být doprovod slabý, nahradí příraz čtvrtová pomlka a po ní se zahraje $\frac{7}{5b}$. Příklady (d) a (dd) jsou shodné a liší se pouze tím, že v prvním je příraz jednohlasý a ve druhém dvouhlasý. Doprovod obou příkladů je téměř stejný. V doprovodu příkladu (dd) není použita pomlka, protože původní noty jsou pomalé a vázané; v mnohem rychlejším doprovodu v (d) je pomlka naopak působivá. Doprovod v (e) je stejný jako příklad.

Figura 406

(c.)

6/4 7/3 7/5^b 6/4 7/5^b

Allegretto

(d.)

^b7/5^b 6/4 5/# # 6/4+ ^b7/5^b

(dd.)

6/4 5/# # ^b7/5^b 6/4 5/# # 6/4+ ^b7/5^b 6/4 5/#

(e.)

8/6 7/5 6/4+ 7/5 8/6 7/5 6/4+ - 7/5

§ 10.

V příkladech figury 407 je zadržén pŕírazy sekundakord. V (a) se zahraje k osminové pomlce terckvartakord a pak se vezme k tónu *e* durový trojzvuk. V (b) se uhodí ke druhému $f \frac{6}{2}$. Kvinta jde hned nato do zvětšené kvarty, zatímco sexta a sekunda zůstávají ležet. V (c) se vezme terckvartakord a mezitím, co ostatní tóny leží, jde tercie do sekundy. V (d) se zahraje souzvuk $\frac{7}{4}$, po němž následuje nad ležící kvartou a sekundou sexta. Septima musí být ve vrchním hlase, jinak je lepší pŕíraz nahradit čtvrtovou pomlkou. V (e) se vezme pouze septima a kvinta a vedou se pak do sekundakordu. Aby se naznačilo vypuštění tercie, lze napsat nad $\frac{7}{5}$ oblouček. V (f) se pozdrží předcházející kvintsextakord a po něm následuje sekundakord. V (g) se kvůli předcházející malé sextě vynechá nad druhým d velká sexta a vezme se pouze kvinta a sekunda ($\frac{5}{2}$). Kvinta jde potom do zvětšené kvarty. V (h) je nejlepší zdvojit u prvního akordu tercii a tu hlubší vést

potom do kvarty následujícího terckvartakordu. V (i) se zahraje dokonalý nebo trojhlasný trojzvuk, protože předcházející akordy jsou také jen trojhlasné. Příklad (k) by se sice doprovázel docela dobře čtyřhlasým terckvartakordem tak, že by se zahrál i příraz, v jemném doprovodu ale nesmí fermata omezovat hlavní hlas, aby rozvedl příraz volně a shodně s afektem. Doprovazeč se kromě toho vystavuje hraním přírazu nebezpečí, že ho nerozvede současně s hlavním hlasem. V prvním dílu této Úvahy jsme viděli, že afekt dovoluje u těchto fermat velkou volnost provedení a že přírazy se přitom v melodii kvůli rozsáhlým manýrám a výzdobám někdy zkracují, někdy ale také bez další okrasy vydrží a prodlužují. V obou případech se z opatrnosti použije buď připojený trojhlasý doprovod, nebo se k přírazu zahraje pouze basová nota a po ní se vezme sekundakord. V (l), kde je tentýž příklad s dvouhlasými přírazy, se zahraje pouze bas a po něm se pomalu rozloží odspodu nahoru sekundakord. V (m) se doprovod rovná příkladu nebo se může vzít jako doprovod přírazu kvintsextakord.

Figura 407

Figura 407 consists of five examples (a) through (e) of bass line accompaniment for fermatas, shown in bass clef. Each example includes a staff with notes and a line of figured bass notation below it.

- (a)**: Shows a fermata on a single note. The figured bass notation below is: ♯ 6 4 3 ♯ 6 6.
- (b)**: Shows a fermata on a single note. The figured bass notation below is: 2 6 6 6 4 6 6 2 6 6 5 6 6 6 6 6.
- (c)**: Shows a fermata on a single note. The figured bass notation below is: 6 4 2 6 2 6 6 2 6 6 2 6.
- (d)**: Shows a fermata on a single note. The figured bass notation below is: 6 7 4 2 6 6 6 6 6 6 6 6.
- (e)**: Shows a fermata on a single note. The figured bass notation below is: 6 6 2 6 6.

The image displays six examples of bass guitar accompaniment, labeled (f) through (m). Each example consists of a musical staff with a bass clef and a corresponding line of guitar fingering numbers below it. Examples (f) and (g) are in the key of D major. Examples (h) and (i) are in the key of D major with a sharp sign on the second line. Examples (k) and (l) are in the key of D major with a sharp sign on the second line. Example (m) is in the key of D major with a sharp sign on the second line. The fingering numbers are: (f) 7/5, 6/4/2, 6, 6/5, 2, 6, 6/5, 4, 2, 6, 6b; (g) 4+, 6, 6b, 5/2, 4+, 6, 2, 6, 4/3, 2; (h) 6, 7/5, 6/4, 6, 8/6, 7/5, 6/4; (i) 6, 6/5, 4+, 6, 6/5, 4+, 6, 6/5, 6/4, 5; (k) 4+, 6/5, t. s., 4+, 5/3, 6/4, 5/3, 4/2, 5/3, 6/4, 5/3, 5/3, 4/2; (l) 4+, 6/5, 6/5, 6/4, 6/5; (m) 4+, 6/5, t. s., 4+, 5/3, 6/4, 5/3, 4/2, 5/3, 6/4, 5/3, 5/3, 4/2.

§ 11.

V příkladech figury 408 je pozdržen přírazy sextakord. V (a) se ve čtyřhlasém doprovodu zdvojí v trojzvuku nad tónem e buď bas, nebo ještě lépe tercie. V trojhlasém doprovodu se vezme jen kvinta a tercie, a pokud smí pravá ruka hrát jen jeden hlas, je jím tercie, která zůstane ležet. V (aa) s označením *allegretto* a *piano* se dá zvolit jeden z připojených doprovodů. Má-li se pasáž hrát silně, dají se zahrnout do prvního doprovodu i přírazy s jejich odtahy. V (b) se hraje nejvýše trojhlasně, protože neozdobené akordy více hlasů nevyžadují. Má-li být doprovod ještě slabší, dopro-

vází se bas nahoru i dolů jen terciemi. Pouze je třeba opatrnosti vůči poloze vrchního hlasu, aby se tam místo kvart neobjevily kvinty. Jak ukazuje příklad a připojený doprovod, dají se použít v (c) podle libosti tři nebo čtyři hlasy, ale ne méně. Příklad (d) se doprovází trojhlasně. Má-li však být, z důvodů podobných jako ve figuře 407, příklad (k), doprovod jemný, vezme se k tónu *gis* pouze tercie a nechá se ležet. Doprovod příkladů (e) a (f) je stejný jako příklady. Kdyby se měl ještě přibrat čtvrtý hlas, musel by být přednes velmi silný. Nechce-li vzít doprovazeč podle § 5. terc-kvartakord, může zvolit doprovod uvedený v příkladu (g).

Figura 408

Allegretto

The musical score consists of five systems of bass clef notation. The first system includes a double bar line and a dynamic marking *p*. The second system includes a double bar line and a dynamic marking *p*. The third system includes a double bar line. The fourth system includes a double bar line. The fifth system includes a double bar line. The score is annotated with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 4+ below the notes. The systems are labeled (a.), (aa.), (b.), (c.), and (d.), with (e.) appearing at the end of the fifth system.

§ 12.

V příkladech figury 409 je zadržén pŕírazy trojzvuk. V (a) se vezme nad tónem c akord $\frac{7}{4}$, po němž následuje trojzvuk. Naproti tomu v (b) se udeŕí pouze $\frac{7}{2}$ a nato $\frac{8}{3}$. V (c) můžeme volit mezi dvěma pŕipojenými doprovody. Oba jsme s jejich signaturami probrali již v kapitole páté.¹⁷ V (d) je pět druhů doprovodů, z nichž oba poslední jsou nejjemnější. Uvádím je zde záměrně pohromadě, i když tu rovněž již jednotlivě byly. V (e) se k chromatickému pŕírazu¹⁸ nevezme nic. Nechá se tedy v pravé ruce projít a nahradí se čtvrtovou pomílkou.

Figura 409

¹⁷ Viz kap. V., oddíl 18. a 20 o akordech $\frac{9}{4}$ a $\frac{5}{4}$.

¹⁸ zu dem Vorschlage wieder die Modulation.

§ 13.

V příkladech figury 410 je zadržén pŕírazy kvintsextakord. V (a) lze zahrát bud' pŕíraz, nebo podle okolností jen samotnou sextu. V (b) je nejlepší nahradit pŕíraz pomlkou. V (c) se doprovod řídí silným nebo slabým zhudebněním. Pro silný doprovod je nejlepší notovaná poloha. Doprovod v (d) je totožný s příkladem.

Figura 410

§ 14.

V příkladech figury 411 je zadržen příraz akord velké septimy. Příčinou znovuoobjevení některých příkladů je touha po pořádku. V (a) se zahraje souzvuk $\frac{8}{4}$ následovaný septimou, zatímco kvarta a sekunda zůstane ležet. Pokud neshledáme vhodným hrát i příraz, protože tvoří prázdnou oktávu, musí se vzít alespoň $\frac{4}{2}$. V (b) se vezme a nechá ležet buď pouze $\frac{7}{4}$, nebo se k tomu přidá i příraz. V tom případě musí být ovšem tercie nahoře. V (c) můžeme zvolit trojhlasný nebo čtyřhlasný doprovod. Pro poslední volbu je nejlepší předepsaná poloha. V (d) je doprovod roven příkladu.

Figura 411

Figura 411 shows four examples of chord voicings and accompaniment for a large seventh chord (G7) in bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

- (a.) Shows a sequence of chords: G7 (7 4 2), G7 (8 4 2), G7 (7 —), G7 (7 4 2), G7 (7 4 3), and G7 (— 2).
- (b.) Shows a sequence of chords: G7 (7 4 2), G7 (8 4 2), G7 (7 —), G7 (7 4 2), G7 (7 4 3), and G7 (— 2).
- (c.) Shows a sequence of chords: G7 (7 4 2), G7 (8 3 2), G7 (7 2), G7 (8 4 3), and G7 (7 2).
- (d.) Shows a sequence of chords: G7 (7 4 2), G7 (8 5 3), G7 (7 4 2), G7 (8 5 3), G7 (7 4 2), and G7 (8 5 3).

§ 15.

V příkladech figury 412 je zadržén pŕírazy kvartsextakord. V (a) si může doprovazec vybrat, zda hrát pŕíraz současně s kvartou nebo vyjít s kvintou ze sexty a vést ji potom dolů. Vezme-li se kvinta s kvartou, musí být kvinta nahoře. Pŕi slabém doprovodu se vezme nahoře pouze kvarta. Pŕi slabém doprovodu se vezme pouze kvarta. V (b) je doprovod stejný jako pŕíklad. Hraje-li se v (c) chromatický pŕíraz, snáší kvartu docela dobře. Pŕíklad (d) a jeho doprovod jsou stejné. V (e) doprovází pŕíraz trojzvuk, po němž následuje kvartsextakord. Stejný doprovod se použije u dvouhlasých pŕírazů v (ee). Podle toho, zda pŕednes a afekt snáší mnoho nebo málo harmonie, je v (f) možno vzít k pŕírazu celý septakord nebo jen septimu s tercií, a dokonce i jen samotnou septimu. Vyskytne-li se tento pŕíklad s dvouhlasými pŕírazy (*ff*), rovná se doprovod buď pŕíkladu, nebo pŕipojenému vzoru. Pŕíklady (g) a (h) jsou podobné pŕíkladům (f) a (*ff*).

Figura 412

Figura 412 consists of eight musical examples, labeled (a) through (ee), arranged in four rows. Each example is written on a bass clef staff with fingerings indicated by numbers 3, 4, 5, 6 below the notes. Example (a) shows two variations of a chordal figure with fingerings 6/4 and 5/3, and 5/4 and 6/3. Example (b) shows a similar figure with fingerings 6/5, 4, and 5/3. Example (c) shows a chromatic figure with fingerings 6/4, 5/3, 5/3, 6/4, 5/3, and 6/4. Example (d) shows a figure with fingerings 4 and 6, and 6/4. Example (e) shows a figure with fingerings 3 and 6/4. Example (ee) shows a figure with fingerings 6/4, 5/3, 6/4, and 6/4.

The image shows five systems of musical notation for a bass clef instrument. Each system consists of a melodic line and a chordal accompaniment line. The accompaniment lines include fingering numbers (1-7) and chord symbols. Dynamics are indicated by *(f.)*, *(ff.)*, *(g.)*, and *pp*.

- System 1:** Melody: quarter notes, eighth notes, quarter notes. Dynamics: *(f.)*, *(ff.)*. Chords: 6/4, 7, 6^b/4, b7/5^b, 7, b7/5^b, 7.
- System 2:** Melody: quarter notes, eighth notes, quarter notes. Dynamics: *(g.)*. Chords: 6^b/4, b7/5^b, 7, b7/5^b, 6/4, 5/3.
- System 3:** Melody: quarter notes, eighth notes, quarter notes. Dynamics: *pp*. Chords: 7/5, 6/4, 7/5, 6/4, 7/5, 6/4.
- System 4:** Melody: quarter notes, eighth notes, quarter notes. Dynamics: *(h.)*. Chords: 7/5, 6/4, 5/3, 6/4, 5/3.
- System 5:** Melody: quarter notes, eighth notes, quarter notes. Chords: 7/5, 6/4, 5/3, 7/5, 6/4, 5/3.

§ 16.

S výjimkou posledního je v příkladech z figury 413 zadrženy přírazy terckvartakord. V (a) lze volit trojhlasný nebo čtyřhlasný doprovod. V prvním označení doprovodu je nejlepší předepsaná poloha. V (b) se zadrží kvintsextakord a po něm jde kvinta do kvarty. Jak ukazuje poněkud pozměněný příklad (bb), může se příraz v doprovodu vynechat. V (c) se vezme septakord a tercie se nechá ležet, zatímco septima a kvinta klesají dolů do sexty a zvětšené kvarty. V (d) je možno volit požadovanou realizaci mezi čtyřhlasým, trojhlasným a dvouhlasným doprovodem. V (e) je zadržena přírazem kvartnónový akord. Protože ozdoba s jejím číslováním zcela nesouhlasí, nahradí se pomlčkou.

Figura 413

(a.)

(b.)

(bb.)

(c.)

(d.)

(e.)

p

t. s.

4/3, 7/3, 6, 6/5, 4/3, 6, 4/3, 6, 6, 4/3, 6, 6, 6, 6, 4/3, 6, 6, 6, 4/3, 6, 6, 4/2, 3, 6, 9/4, 8/3, 6/5, t. s., 9/4, 8/3

§ 17.

Jsou-li v hlavním hlase sóla nebo jiného kusu, vyžadujícího v pomalém tempu jemný doprovod, četné přírazy, nehrají se všechny pravou rukou, aby se nezastrěl přednes hlavního hlasu. Přírazy, které nelze snadno vynechat, je třeba upravit alespoň pomlkami, odlišujícími doprovod od sóla. Krátké odmlčení poskytuje sólistovi možnost, aby přednesl ozdoby sám bez doprovodu, který se udeří dodatečně. Změna, kterou tyto pomlky způsobí, je tím příjemnější, čím déle již jednotvárný pohyb basu trval a čím déle ještě potom potrvá. Krása a půvab přírazů je při tomto provedení mnohem zřetelnější. Dobrý účinek takového provedení skladatelé velmi dobře znají, a píší proto často u nástupu přírazů v basu pomlky. Nejsou-li pomlky v basu, dají se uplatnit alespoň v doprovodu. V následujících příkladech působí pomlky dobře.

Figura 414

The figure displays four systems of musical notation in bass clef, illustrating various rhythmic patterns and fingerings. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Some notes have a '7' above them, likely indicating a specific fingering or a specific note.

System 1:
 - Measure 1: 7 (above note), 7 (below note)
 - Measure 2: 7 (above note), 4 (below note), 3 (below note)
 - Measure 3: 7 (above note), 4 (below note), 3 (below note), 6 (above note)
 - Measure 4: 7 (above note), 4 (below note), 3 (below note), 6 (above note)

System 2:
 - Measure 1: 7 (above note), 4 (below note), 7 (above note), 3 (below note)
 - Measure 2: 7 (above note), 6 (below note), 5 (below note)
 - Measure 3: 6 (above note), 4 (below note), 3 (below note), 7 (above note), 6 (above note)
 - Measure 4: 7 (above note), 6 (above note), 5 (below note)

System 3:
 - Measure 1: 4 (below note), 3 (below note), 7 (above note), 6 (below note), 5 (below note)
 - Measure 2: 7 (above note), 6 (below note), 5 (below note)
 - Measure 3: 7 (above note), 6 (below note), 5 (below note)
 - Measure 4: 7 (above note), 6 (below note), 5 (below note)

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains a sequence of notes with various ornaments (accents, slurs, and grace notes) above them. Below the notes are fingerings: 4 3, 7 4, 6 4, and 4b 3. The second staff shows the same sequence of notes with ornaments below them, illustrating a different performance approach.

§ 18.

V příkladech (a) z figury 415, s nimiž se občas setkáváme, by měla být v basu za každou první ze dvou osmin tečka, jak to ukazuje znázornění následující za každou pasáží. Doslovné provedení přírazů by ukázalo, že tyto příklady jsou špatné a že je tím vinna roztržitost nebo nevědomost skladatele. Kdyby se přírazy psaly ve správné hodnotě, pak by takové chyby nevznikaly. Předneseny, jak jsou notovány, kolidují tyto ozdoby nesnesitelně s basem, a tak ztrácejí půvab. Často si zde nelze během rozvedení přírazu a odtahu pomoci ani pomlčkami, po nichž pravá ruka do tohoto rozvedení nastoupí, takže jak příraz, tak odtah, všechno při postupu basu disonuje. Z těchto příkladů neplynou buď vůbec žádné, nebo alespoň přirozené, a tedy dobré střední hlasy. Je to neomylná známka špatné nebo špatně promyšlené skladby. Kdo chce myslet při kompozici správně, musí věnovat stejnou pozornost melodii i harmonii. Není lehké najít příklad, v němž lze udělat tak snadno a tak četné kvinty jako zde. Když ale dostane bas tečky, je číslování a doprovod přirozený a snadný. V příkladech, kde je možný jen jeden přijatelný doprovod, je připojen. Nikdy ale nesmí ležet výše než hlavní hlas. Doprovazec se občas dostane do situace neumožňující žádnou změnu. Jakmile shledáme, že není možný žádný druh doprovodu, musíme se uchýlit ke hře *tasto solo*. Kdyby se doprovod v (b) realizoval podle číslování pod příkladem, které je bohužel tak časté, dopadl by velmi nepříznivě. Správné číslování má připojený doprovod tohoto příkladu. V (c) je možno v basu nahradit na začátku každého taktu jednoduše první osminovou notu pomlčkou, jako prostředkem k odstranění ošklivých přízvukných kvint.¹⁹ Takové pasáže nacházíme občas mezi dnešními slabými pracemi Italů. Zkušený doprovazec, který to umí a odváží se udělat spatra ve skladbě určité úpravy, by měl být za tento skutek ctěn. Odpovědnost skladatele za takové chyby by se tím ovšem neměla zmenšit. I v našem příkladu je tedy radno nahradit přírazy v obou rukou pomlčkami. V (d) je doprovod stejný jako příklad. Disonance jsou zde průchodné a pravá ruka sleduje přesně pohyb hlavního hlasu. Z přísného rozvádění disonancí nebo z nepatrné změny počtu nebo postupu hlasů by byl skladatel pouze nešťastný. Poslední dvě basové noty tohoto příkladu snášejí čtyřhlasý doprovod. V (e) je třeba hrát buď předlohu, nebo přidělit pravé ruce pomlky. Doprovod v (f) a (ff) nesmí vystoupit nad hlavní hlas.

¹⁹ Bachovy podobné kvinty jsou tiskové chyby! Viz Preussische Sonaten (Wq 48) č. 1, poslední věta, takty 25 - 28 a 73 - 76.

Figura 415

(a.)

6 6 6 6 6

6 7 6 6 7 6 6 7 6 (a.)

7 6 6

(a.)

6 6 4 3 7 6 6 9 8 6 6 6 4 3 6 6 6

7 6 6 6 6 6

(a.)

9 8 7 6 5 6

6 6 6 6 9 8 6 5 6 6

(a.)

4
2

6 6 6 6 6 5 \flat

(b.)

7 6 6 7 6 6 7 6 6 7 6 5 \flat

6 4 5 6 5 6 3 4 3 4

(c.)

6 5 6 6

4 3 4

6 6

(d.)

6 6 7 8 6

4 5 6 4 3

7 8 9 10 6 5

5 6 7 5 4 3 2

(e.)

5 6 7 8 6 7 8 9 10 6 5

3 4 5 6 4 5 6 7 5 4 3 2

§ 19.

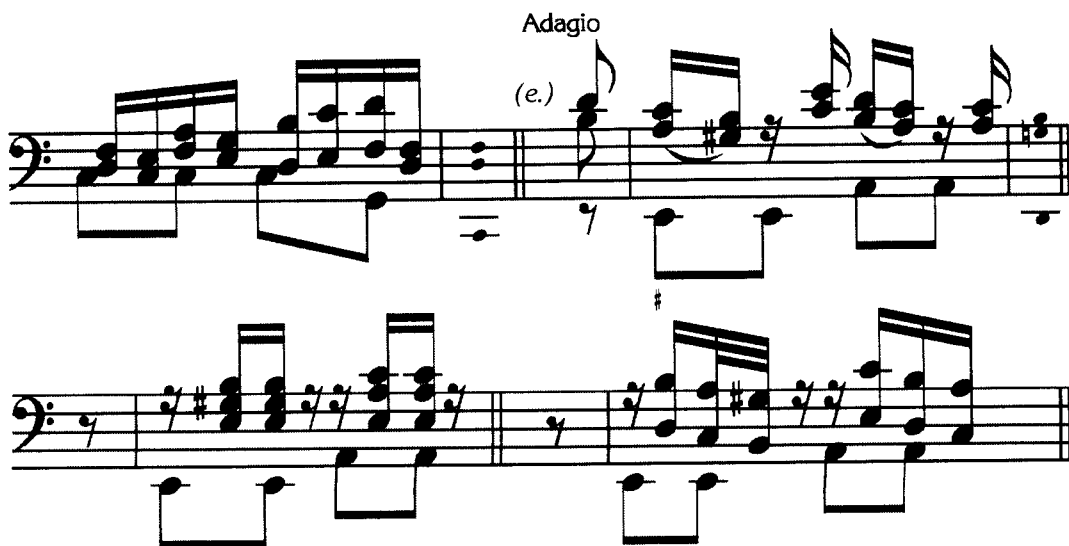
Krátké a neproměnlivé přírazy se nehrají. Nevyvolávají v doprovodu sice vůbec žádnou změnu, ve figurě 416 uvedeme ale přece jen nějaké příklady vyžadující v pomalém tempu určitou opatrnost.²⁰ V (a) se nesmí vzít k druhému *gis* ani $\text{b}^7_{5\text{b}}$, ani sextakord, nýbrž pouze změněná kvinta a tercie. V (b) a (c) působí pomlky dobře; v (b) to vyvolá změnu pohybu a přírazy se stanou jasnější; v (c) jsou pomlky nutné, protože tercie hrané nad basem vytvářejí ošklivé přízvukné kvinty. V (d), s mnoha po sobě následujícími přírazy, se drsnost souzvuků zmírní rovněž pomlkami. V (dd), s dvouhlasými přírazy, se pravou rukou nehraje dokonce vůbec, protože než hrát nepříjemné harmonie je lepší akordy vynechat. Příklad (e) s dvouhlasnými přírazy vyžaduje z důvodů uvedených v (b) rovněž pomlky.

²⁰ Je zajímavé, že žádný z těchto přírazů není zapsán malými notami.

Figura 416

The image displays a musical score for Figure 416, consisting of six systems of music written in bass clef. Each system includes a melodic line and a bass line with fingerings. The systems are labeled as follows:

- (a.)**: The first system shows a melodic line with eighth notes and a bass line with fingerings 6, 7, 5, 6, and 5b.
- (b.)**: The second system continues the melodic line and includes a double bar line. The bass line has fingerings 6, 5b, and 4.
- (c.)**: The third system features a melodic line with eighth notes and a bass line with fingerings 6, 6, 6, 6, and #.
- (d.)**: The fourth system has a melodic line with eighth notes and a bass line with fingerings b7, 7, 6, 7, and 6.
- (d.)**: The fifth system continues the melodic line and includes a double bar line. The bass line has fingerings 2 and 6.
- (dd.)**: The sixth system shows a melodic line with eighth notes and a bass line with fingerings 6 and 5b.



§ 20.

Je-li před basovou notou příraz, zahraje se akord, který k ní patří, současně s přírazem. Pokud by ale měl tento příraz nějaký zvláštní úkol, musí se to nad ním napsat.

Oddíl 5.

O synkopických notách²¹ (XXVI)

§ 1.

Synkopami se akordické tóny **anticipují** nebo **pozdržují**.

§ 2.

Pomalé synkopy **anticipující** akordické tóny nevyžadují v doprovodu žádnou změnu. Doprovazeč hraje naznačené akordy současně s jejich basem, figura 417, příklad (a). Když ale **synkopa akordický tón pozdrží**, tvoří se doprovod způsobem probraným v souvislosti s přírazy. Zadržovaný interval se v doprovodu buď hraje, nebo vynechává, harmonie se omezuje na vedlejší číslice shodné se synkopou a synkopickými tóny (b), vkládají se pomlky (c), případně se hrají i všechny synkopické noty (d). Jakmile nastoupí v hlavním hlase tón *dis*, musí v příkladu (c) pravá ruka okamžitě opustit klávesy. Když je příklad (d) pomalý a je podpořen terciemi (*dd*), bývá doprovod trojhlasný a stejný jako (*dd*). V jiném než pomalém nebo alespoň mírném tempu se však doprovází *tasto solo*. Příklad (d) bez tercií a v rychlém tempu má doprovod a číslování jako (e).

²¹ Von den rückenden Noten.

Figura 417

Figura 417 consists of five systems of musical notation in bass clef, each with fingerings and articulations indicated below the notes.

- (a.)** First system: Notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingerings: 6, 6, 5, 6, 6. Articulations: accents on G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.
- (b.)** Second system: Notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 6, 9 8, 6, 6, 6. Articulations: accents on G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.
- (b.)** Third system: Notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Fingerings: 6, 5, 4, 6, 4, 2, 6. Articulations: accents on G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.
- (c.)** Fourth system: Notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingerings: 6, 9 8, 4 4, 7, 6, 4, 6. Articulations: accents on G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
- (d.)** Fifth system: Notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingerings: 6, 9 8, 4 4, 7, 6, 4, 6. Articulations: accents on G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
- (dd.)** Sixth system: Notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingerings: 9 8, 7 6, 5 4, 3. Articulations: accents on G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
- (e.)** Seventh system: Notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingerings: 6, 6, 5, 4, 3. Articulations: accents on G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

§ 3.

Rychlé synkopy doprovazec nehraje nikdy, nýbrž doprovázejí se podle povahy anticipovanými nebo zadržovanými akordy. Ať jsou synkopy v hlavním hlase, nebo v basu, hraje doprovazec ve stejném rytmu jako například ve figuře 418, kde má každý akord doprovodu hodnotu čtvrtové noty. Jsou-li tedy synkopy v basu, zachovává tím pravá ruka rovnováhu taktu (a).

Oddíl 6.

O tečkovaném dvojitém přírazu. (XXVII)

§ 1.

Tento oddíl nelze číst s náležitým užitkem, jestliže jsme se předem neseznámili s tím, o čem se jednalo v prvním dílu této Úvahy.²² Nestalo-li se tak, neporozumíme mnohému vůbec a většinou nesprávně. Jakmile ale tuto ozdobu poznáme, zjistíme zcela snadno, že má důležitý vztah k harmonii.

§ 2.

Tečkovaný dvojitý příraz se vyskytuje pouze v kusech závislých na stylu a afektu, které proto mají mít zvlášť jemný doprovod. Vlastní akord basové noty se touto manýrou pozdrží ještě déle než přírazem, protože při provedení nesmí nastoupit hlavní nota hlavního hlasu, dokud se nezahrála poslední malá notička ozdoby. Pokud se týká dynamiky,²³ je přednes této manýry stejný jako přednes obyčejného přírazu: zadržovaný tón se zahraje slabě a zpožděná hlavní nota silně. To vše by bylo mělo nabádat k přesnému číslování již od zavedení této originální ozdoby melodie. Bohužel si musíme postěžovat i zde na totéž, co bylo příčinou stížnosti již u přírazů. Číslující do dnes neuznali tuto ozdobu za hodnou pozornosti.

§ 3.

Při doprovodu basové noty, nad níž je tečkovaný dvojitý příraz, jsou nutné stejné prostředky, které byly vysvětleny již v souvislosti s přírazy. Naznačená harmonie se musí měnit, omezit a občas také zcela vynechat. Vyskytne-li se dvojitý příraz často po sobě a snáší jen poněkud harmonii, nejsou pomlky s výjimkou nejpomalejšího tempa vždy dobré, protože četné nepřizvučné akordy v pravé ruce mohou legatovou melodii snadno narušit.

§ 4.

Akordy hrané na lehkých dobách nastupují většinou na druhou polovinu basové noty. Je-li tato nota velmi dlouhá, rozdělí se její druhá polovina ještě jednou rovným dílem a nepřizvučná harmonie se zahraje teprve v poslední čtvrtině její délky.

§ 5.

Ve figure 420 je naší manýrou pozdržena nad basem sekunda. Také v příkladech tohoto oddílu je obvyklé číslování připsáno bez vztahu k dvojitému přírazu a správné signatury jsou ve vysvětlení doprovodu. V (a) se udělá u první čtvrtky basové noty *h* pomlka a kvintsextakord se

²² Viz kap. II., oddíl 6., § 7 a dále.

²³ die Stärke und Schwäche.

zahraje dodatečně. Správné rozdělení ornamentu je v (a) a jeho obvyklá notace je v (x). Příklad (b) má stejný doprovod. V (c) se vezme k tónu *h* pouze septima a tercie se udeří po ní. V (d) se vezme septima se zmenšenou kvintou a po nich kvintsextakord. Má-li být doprovod v (e) slabý, zahraje se nejprve pouze septima a po ní se uhodí tercie. Vyžaduje-li ale přednes plnější akord, může se zahrát sekunda se septimou současně. Tato poznámka platí pro všechny podobné případy. V (f) se zahraje jen zmenšená kvinta nebo podle potřeby se přidá sekunda; sexta odpadá. V (g) má pravá ruka pomlku a po ní se udeří sextakord. V (h) se vezme sexta, a je-li třeba, i sekunda. V (i) se udeří nónový a v (ii) kvartnónový akord a nato následuje obvyklé rozvedení. Při slabém doprovodu se mohou v obou případech tyto akordy vynechat a po čtvrtové pomlce se vezme trojzvuk. V (k) a (l) se vezme kvinta samotná nebo společně se sekundou. V (l) se navíc může vzít po prvním septakordu průchodný sekundakord, za nímž následuje trojzvuk, a doprovod lze upravit trojhlasně nebo čtyřhlasně, jak se to hodí (x). V (n) nastoupí po osminové pomlce pouze kvinta následovaná tercií. V (o) se zahraje buď jen septima a po ní se udeří zvětšená sexta s tercií, nebo se zahraje se septimou hned sekunda, popřípadě se osminu mlčí a nato se udeří $\frac{6}{3}$. Všechny tři druhy doprovodu jsou dobré, podle toho, zda má být přednes a afekt silný, nebo slabý. V (o) je nejlepší udělat pomlku a pak zahrát $\frac{6}{3}$. V (p) se vezme jen sexta se zvětšenou kvartou a vynechá se tercie. V (p) pomlky způsobí, že dvojitý příraz je ve vrchním hlase srozumitelný. Septima může nastoupit hned. V (q) se udeří podle potřeby po osminové pomlce a je-li třeba, pouze kvinta nebo s ní tercie. V (s) se zahraje septima a kvarta a obě disonance se dále rozvedou.

Figura 420

The image displays musical notation for Figure 420, illustrating various ornamentation patterns in bass clef. The notation is organized into two staves. The first staff contains three examples: (a.) shows a complex ornament with notes and rests, with figured bass '6/5' and 't. s. 6/5'. (x) shows a simple ornament with notes and rests. (b.) shows an ornament with a sharp sign. The second staff contains two examples: (c.) shows an ornament with notes and rests, with figured bass '6/5' and '7 6'.

(d.) 7 6 6 7 6 6 7 6 7 6

(e.) 7 6 6 7 6 6 7 6 7 6

(f.) 7 3 6 6 6 7 5 3 7 6

(g.) 5 3 7 6

(h.) 6 6 t. s. 6 6 6 6 6 6 6 3 2

(i.) 6 5 6 6 4 5 3 6 9 8 6 6 4 3

(ii.) 6 5 6 6 9 8 6 8 5 6 6

(k.) 5 6 6 9 8 6 8 5 6 6

(l.) 5 3 6 7 5 6 7 5 3 6 7 6 5 3 6

(m.) 6 5 6 6 4 5 3 6 5 3 6

(n.)

(o.)

(p.)

(q.)

(r.)

(s.)

t. s.

The image shows a musical score for a bass clef instrument, consisting of six systems of notation. Each system includes a staff with musical notation and a line of fingerings below it. The systems are labeled with letters (n.) through (s.) and some have dynamic markings like (p.) and (q.).

- System 1 (n.):** Fingerings: #, 6, #, #, 7/2, 6/3, #, 6, 6, 6.
- System 2 (p.):** Fingerings: t. s., 6, 6, 4/b, 6, 6, 6/4+, 6.
- System 3:** Fingerings: 7, 6, 7, 6, 6, 7/2, 3, 6.
- System 4 (r.):** Fingerings: 7/2, 3, 6, 6, 6, 6.
- System 5:** Fingerings: 7#, 4, 3, 6, 6, 6.
- System 6 (s.):** Fingerings: 7#, 7/4, 8/3, 6, 7, 6, 7/4, 6/3.

§ 6.

Kromě těchto sekundových zadržení je třeba si ještě všimnout několika případů. V příkladech figury 421 je zadržen naší manýrou septakord. V (a) je možno volit jeden z obou doprovodů. První z nich (aa) se může doprovázet čtyřhlasně, protože se skládá z rychlých not a nezobrazuje žádný afekt. V (b) zvětšuje první nota dvojitého přírazu drsnost přízvučné zmenšené septimy. Nejlepší tedy je udělat osminovou pomlku a po ní zahrát trojhlasně $\flat 7/5_b$. V (c) můžeme vzít připojený doprovod nebo místo $6/4$ zvolit osminovou pomlku a po ní zahrát $7/5_b$ bez tercie. Oba poslední příklady v (d) znějí nepříjemně, ačkoli se zdají být stejné. Se záměrem přívětivosti a lichotnosti se zde naše manýra mívá. Pasáž zní bez nich mnohem lépe, a má-li se zde již použít nějaká ozdoba, je jí rychlý dvojitý příraz s terciovým skokem. Nejlepší je doprovázet část naší ozdoby osminovou pomlku, po níž následuje trojhlasně $\flat 7/5_b$. Naproti tomu v prvním příkladu (d) se může vzít trojhlasně také akord $5/3$. Příklad (e) není dobrý, protože naší manýrou se pasáž podobá všednímu chodu septakordů, která je okrasou této věty, již je sotva slyšet. Při nástupu ozdoby se zahraje pouze tercie a na poslední čtvrtku se vezme sexta a tercie. Příklad (f) s připravenou zmenšenou kvintou je lepší. Na první čtvrtku se zahraje trojhlasně $5/3$ a s poslední čtvrtkou se vezme kvintseptakord. V (g) lze zvolit jeden z obou doprovodů nebo udělat při nástupu manýry osminovou pomlku a na druhou dobu zahrát buď $7/5$, nebo $7/3$, obojí trojhlasně. Důvodem vypuštění jednoho intervalu z tohoto septakordu je slabý přednes poslední notičky ozdoby a hlavní noty.

Figura 421

Figura 421 consists of seven musical examples (a, aa, b, c, d) illustrating different accompaniment techniques for a septakord. The notation is in bass clef and includes melodic lines and chordal accompaniment with figured bass notation below it.

- (a.) Shows a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note, followed by a quarter note. The accompaniment consists of a dotted quarter note and an eighth note. Figured bass: $7/5_b$, $6/5_b$ 7 - , $(5_b/3)$.
- (aa.) Shows a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note, followed by a quarter note. The accompaniment consists of a dotted quarter note and an eighth note. Figured bass: $7/5_b$, $6/5_b$, $6/5_b$ 7 - , $6/5_b$, $\flat 7/5_b$.
- (b.) Shows a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note, followed by a quarter note. The accompaniment consists of a dotted quarter note and an eighth note. Figured bass: $6/5_b$ 7 - , $6/5_b$, $\flat 7/5_b$.
- (c.) Shows a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note, followed by a quarter note. The accompaniment consists of a dotted quarter note and an eighth note. Figured bass: $\flat 7/5_b$, $\flat 7/5_b$, $\hat{6} 7/4 5_b$, $\flat 7/5_b$.
- (d.) Shows a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note, followed by a quarter note. The accompaniment consists of a dotted quarter note and an eighth note. Figured bass: $\flat 7/5_b$, $\hat{6} 7/4 5_b$, $\flat 7/5_b$.

§ 7.

Ve figuře 422 (a) je **zadrž**en dvojitým přírazem **sekundakord**, jehož délka způsobuje, že příklad je poněkud nepříjemný. Lépe se sem hodí krátký dvojitý příraz. K tónu *f* se vezme trojzvuk a po něm se udeří sekundakord. Nejlepší je zde trojhlasný doprovod. V příkladech (b), (c) a (d) je **zadrž**en sextakord. V (b) se zahraje trojzvuk a po něm sextakord. K tónu *f* je také možno vzít pouze tercii a po ní sextu. Nechceme-li použít osminovou pomlku, zahraje se v (c) jeden z připojených doprovodů. Doprovod v (d) je stejný jako doprovod v (b). Příklady (dd), v nichž je **zadrž**en trojhlasný akord $\frac{8}{6}$, se doprovázejí podle připojeného vzoru. Ve zbývajících příkladech je **zadrž**en trojzvuk. V (e) se hraje trojhlasně $\frac{7}{2}$ $\frac{8}{3}$ nebo se udělá osminová pomlka, za níž následuje trojzvuk. V (f) se vezme trojhlasně $\frac{7}{4}$ $\frac{8}{3}$ nebo se osminu mlčí a trojzvuk se uhodí až potom. V (g) se zahraje nónový akord a jeho rozvedení. V (h) je kvartnónový akord, za nímž následuje rozvedení. V (i) se vezme $\frac{7}{5}$ a nato $\frac{5}{3}$.

Figura 422

(a.) 6 6 4 2 6 6 5 4 2 6 6 6 6 5 6 6

(b.) 6 6 6 6 5 6 6 6 6 6 5 6 6

(c.) 6 6 6 5 6 5 6 6 4 2 6

(d.) 6 5 6 5 6 6 4 2 6

(dd.) 4 2 5 6 8 6 = 7 5 8 6 = 7 5

(dd.) 8 6 = 7 5 8 6 t. s. 8 6 7 5

(e.) 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

(f.) 7 2 8 3

(g.) 7 4 8 3 6 # 6 9 8 # 6 5 #

(h.) # 6 9 8 3 # 7 5 7 5 5 3

(i.) # 6 9 8 3 # 7 5 7 5 5 3

§ 8.

Příklady (a) a (b) ve figure 423 je **zadrž**en našim ornamentem kvintsextakord. Použit se dá kterýkoli ze tří doprovodů v (a) nebo v (b). V ostatních příkladech je **zadrž**en akord velké septimy. V (c) je lepší krátký dvojité příráz než tečkový, neboť ten zní vlivem dlouhého oktávového průtahu prázdně a to se musí zase napravovat doprovodem, jehož oba příklady jsou dobré. Doprovod v (d) a (e) je stejný a může být trojhlasný nebo čtyřhlasný. V (f) se vezme hned při nástupu manýry čtyřhlasný akord velké septimy. Aby se sexta od septimy vzdálila, musí ležet doprovod v tomto příkladu nad hlavním hlasem. V (g) a (h) je rychlý dvojité příráz lepší než tečkový.

V (g) vyžaduje ucho akord bez pomlky hned při nástupu ozdoby; v (h) je čtvrtěová pomlka pravidlem.

Figura 423

(a.)

(b.)

(c.)

(d.)

(e.)

t. s.

(f.) (g.)

(h.)

§ 9.

V příkladech figury 424 je zadržén dvojitým přírazem kvartsextakord. V (a) může doprovod zvolit jeden ze tří doprovodů. Oba první mohou být trojhlasné nebo čtyřhlasné; třetí, který je nejslabší, musí být dvouhlasný. První příklad nelze dost dobře použít v jiné než předepsané poloze. Nechceme-li udělat v (b) nad druhou notou *c* osminovou pomlku, použije se připojený doprovod. Tato pomlka je v příkladu (c) nutná. Doprovod příkladu (d) musí zůstat v naznačené poloze. Jinak nástup manýry přejdeme osminovou pomlku. V (e) a (f) je pomlka nutná. Když je v (d), (e) a (f) místo první basové noty *fis* trojzvuk nad tónem *c*, zůstává se u předepsaných doprovodů.

Figura 424

(a.)

(b.) (c.)

(d.)

(e.) (f.)

§ 10.

Ve figure 425, příklady (a) a (b), je zadržén kvintkvartový akord. Příklad (a) není dobrý, protože délka ozdoby zničí krásu zamýšlené disonance. Lepší je tam krátký dvojitý příraz. Doprovod musí zůstat, jak je předepsán, protože jinak by se musela udělat nad prvním *g* osminová pomlka, po níž by následoval úplný kvintkvartový akord. V (b) je doprovod stejný, ať se nad první notou *c* vezme 4, nebo $\frac{9}{4}$. Totéž platí o příkladu (c). V (b) a (c) je pozdržén kvartnónový a v (d) septnónový akord. Doprovod posledního příkladu může být trojhlasný nebo čtyřhlasný. Při nástupu manýry se uvede osminová pomlka, po níž následuje $\frac{9}{7}$.

Figura 425

The figure displays four musical examples, (a) through (d), each consisting of a melodic line with an ornament and a corresponding figured bass line.
 (a) Melody: quarter note G with a quarter note ornament. Bass: 6, 4, 3.
 (b) Melody: quarter note C with a quarter note ornament. Bass: 6, 5, 4, 3, and a $\frac{9}{4}$ figure.
 (c) Melody: quarter note G with a quarter note ornament. Bass: 6, 5, 9, 4, 8, 3, 7, 5, and a *t. s.* figure.
 (d) Melody: quarter note G with a quarter note ornament. Bass: 9, 7, 8, 6, 7, 5, 6, *t. s.*, 9, 7, 8, 6, 7, 5.

Oddíl 7.

O tečkované skupince (XXVIII)

§ 1.

Vše, co bylo řečeno v obou prvních paragrafech předcházejícího oddílu o předběžné znalosti tečkovaného dvojitého přírazu z prvního dílu této Úvahy,²⁴ pokud se týká důležitého vztahu, který má tato manýra v harmonii, a o nutnosti z toho plynoucího označení, je možno říci plným právem také o tečkované skupince.

§ 2.

Tečkovaná skupinka není sice tak hojná jako obě probrané manýry, harmonii ale pozdrží mnohdy ještě déle než ony. Afekt, s nímž se tečkované skupinky někdy přednášejí, vyžadující pozdržet se u první tečkované noty přes její obvyklou délku, nutí v tomto případě doprovazeče ubrat následujícímu akordu ještě polovinu jeho notované hodnoty a přidat ji předcházejícímu akordu. Několik příkladů s různým provedením je ve figuře 161. V dalších příkladech si vysvětlíme vztahy těchto změn v doprovodu.

§ 3.

Ve všech příkladech figury 426 realizuje doprovazeč předepsané signatury, dokonce i když jsou napsány bez ohledu na naši ozdobu. Určitý způsob provedení ornamentu vyvolává ovšem v doprovodu malé změny, naznačené dále v příkladech. Doprovod figury 426, příklad (a), se nezmění, i kdyby skupinka byla dvakrát tak dlouhá. Naproti tomu, když se první notička manýry drží ještě nad následující basovou notou, je třeba se v (b) řídit doprovodem připojeným ke každému příkladu. V příkladu (b) (x) nezní průtažná kvarta v tečkované skupince dobře, i když ji tam někdy slyšíme. Nemá-li ozdoba s hlavní notou dohromady větší hodnotu než čtvrtovou notu nebo když je tečkovaná notička *d* zadržena ještě nad poslední basovou notou, je výsledek přijatelný. Není však dobrý, je-li rozdělení takové, že tón *f* zazní v basu a v hlavním hlase současně. Tato prázdná oktáva spolu s předcházející nudnou kvartou tvoří nepříjemné souzvuky. Necht jsou ale provedení příkladů (b) (x) jaká chtějí, vezme doprovazeč trojhlasně sextu a tercii nebo podobně kvartu a tercii, jak je to naznačeno. Prázdná oktáva v příkladu (b) (y) se nesmí držet příliš dlouho. Když se to však přece stane a tón *f* se ozve nad basovým tónem *c*, zahraje se místo trojzvuku k tomuto *c* 4 3.

²⁴ Viz kap. II., oddíl 7., § 10 a dále.

Figura 426

The musical score consists of six systems, each with a melodic line and a chordal accompaniment line in the bass clef. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 6-8. The score is divided into two main sections, (a.) and (b.).

System 1: Melody starts with a quarter note, followed by eighth notes. Accompaniment consists of chords. Fingerings: 6, 4, 5, #.

System 2: Melody continues with eighth notes. Accompaniment features chords and a triplet. Fingerings: 6, 5, 7, 6, 4, 3.

System 3: Melody includes a triplet. Accompaniment has chords. Fingerings: 6, 4, 5, 3, 6.

System 4: Melody has a triplet. Accompaniment has chords. Fingerings: 6, 4, 2, 6, 5, 6, 4, 5, 3, 7.

System 5: Melody has a triplet. Accompaniment has chords. Fingerings: 6, 4, 5, 3.

System 6: Melody has a triplet. Accompaniment has chords. Fingerings: 7, 4, 2, 8, 5, 3, 7, 4, 2, 8, 5, 3, 7, 5.

§ 4.

V příkladech figury 427 by zněl doprovod ošklivě, kdyby se upravil podle obvyklých signatur. Číslování se tedy musí změnit, jak to naznačuje vysvětlení připojené ke každému příkladu. Obvyklé signatury jsou přímo u příkladů. Změny, které jsou nutné kvůli mimořádně pomalému přednesu ozdoby, jsou vždy v poslední z každé řady objasněny. V (b) zmírňuje skupinka tvrdost přízvučné septimy. I když byl tento tón již v předcházejícím akordu, je dobré ho z doprovodu ozdoby vypustit a zahrát v celém taktu jen zmenšenou kvintu a tercii. Oba příklady v (c) mají shodný doprovod. V (d) se nedá vzít trojzvuk kvůli sextě, již skupinka začíná. Protože se však k basu hodí pouze trojzvuk a žádný jiný akord, musí vzít doprovod jen ten interval, který má sextakord kromě oktávy společný s trojzvukem, totiž tercii, nebo zahrát pouze basovou notu. Pokud tak nějaký kus začíná, je nejlepší bas k ozdobě nehrát. Má-li skupinka v (e) normální délku, tj. když v hlavním hlase nastoupí tón *g* současně s posledním *h* v basu, je třeba opakovat na poslední čtvrtku úplný kvintsextakord. Když se ale první malá tečkovaná notička ozdoby zastaví nad posledním *h* v basu, musí se doprovod upravit, jak to naznačuje připojený příklad. Oběma

příkladem v (f) slouží doprovod napsaný mezi nimi. V (g) musí nastoupit v obou příkladech kvartsextakord hned na druhou čtvrtku. V (h) se zahraje terckvartakord a v (i) trojhlasně $\frac{6}{4} \frac{3}{3}$. Vydrží-li se v posledním příkladu první nota skupinky déle než normálně, udeří se tercie až na poslední osminu a na stejném místě se zopakuje sexta. Toto provedení je v posledním vysvětlení.

Figura 427

The musical score for Figure 427 consists of six systems of bass clef staves, each with various musical notations and fingerings:

- (a.)** First system: Bass clef staff with notes and fingerings $\frac{4}{2}$ and $\frac{5}{3}$. A second staff below shows fingerings $\frac{4}{2}$ and $\frac{6}{4}$ over $\frac{5}{3}$.
- (b.)** Second system: Bass clef staff with notes and fingerings $\frac{4}{2}$, $\frac{7}{5b}$, $\frac{6}{5}$, and $\frac{4}{2}$. A second staff below shows fingerings $\frac{5}{3}$.
- (c.)** Third system: Bass clef staff with notes and fingerings $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{3}$, and $\frac{8}{6}$. A second staff below shows fingerings $\frac{6}{4}$.
- (d.)** Fourth system: Bass clef staff with notes and fingerings $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{3}$, and $\frac{5}{3}$. A second staff below shows fingerings $\frac{6}{4}$.
- (e.)** Fifth system: Bass clef staff with notes and fingerings $\frac{6}{5}$, $\frac{9}{4}$, and $\frac{8}{3}$. A second staff below shows fingerings $\frac{6}{5}$.
- (f.)** Sixth system: Bass clef staff with notes and fingerings $\frac{7}{5}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{3}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{6}{4}$, and $\frac{8}{6}$. A second staff below shows fingerings $\frac{7}{5}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{3}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{6}{4}$, and $\frac{8}{6}$.

(h.)

(i.)

Oddíl 8.

O přednesu (XXIX)

§ 1.

Je mylné domnívat se, že se pravidla dobrého přednesu týkají pouze hraní sólových skladeb.²⁵ Všeho, co bylo o přednesu probráno v prvním dílu této Úvahy, a kam své čtenáře odkazují, je třeba za určitých okolností dbát i při tvoření doprovodu. Ten má více prvků dotýkajících se dobrého přednesu než sólové skladby, takže doprovazeč zodpovídá za více než správnou realizační basu; nadto musí tvořit rozumné úpravy s ohledem na sílu a výšku akordů. Jak bylo uvedeno již v paragrafu 19 Úvodu k druhému dílu, požaduje se od doprovazeče, aby se přizpůsobil každé skladbě, kterou doprovází, správným přednesem její harmonie v přiměřené síle a správným přidělením tónů.

§ 2.

Čím méně hlasů skladba má, tím jemnější musí být její doprovod. Nejlepší příležitost k posouzení tedy poskytuje sólo nebo árie a doprovazeč tam musí vyvinout velké úsilí, aby ve svém doprovodu zachytil všechny odstíny hlavního hlasu. Potom ovšem nevím, zda je větší úcty hoděn doprovazeč nebo sólista. Poslední možná strávil dlouhý čas, aby svůj kus, který musel podle dnešní módy napsat sám, dobře připravil. Nicméně by si neměl proto dělat nárok na pochvalu posluchačů, neboť jeho přednes oživil teprve dobrý doprovod. Doprovazeč naopak nemá často ani tolik času, aby si prohlédl předložený kus jen zběžně, a přesto musí spatra pomáhat podpořit a zvětšit všechny krásy, na které interpret vynaložil tolik času a péle. Sólista nebo zpěvák si však ponechává veškeré *bravo* obvykle pro sebe a svému doprovazeči z toho nepředá nic. Má pravdu, protože zná hloupý zvyk, podle něhož se toto *bravo* uděluje pouze jemu.²⁶

²⁵ Handsachen, viz Předmluva k prvnímu dílu, pozn. 5.

²⁶ Francois Couperin, L'art de toucher le clavecin, se spravedlivě rozhořčuje: „Kdyby vyvstala otázka dosáhnout dokonalosti v generálbasu nebo ve hře přednesových skladeb, pak cítím, že bych dal před generálbasem z ješitnosti přednost přednesovým skladbám. Přiznávám, že není nic zábavnějšího a nic nás tak nespojuje s ostatními jako dobrá hra generálbasu. Ale jaké bezpráví! Právě tento hráč je při koncertech chválen jako poslední! Doprovod clavecinu se při těchto příležitostech pokládá pouze za základ budovy, který sice vše nese, o němž se ale téměř nikdy nemluví. Na druhé straně, jestliže někdo exceluje v přednesových skladbách, může se těšit pozornosti a potlesku posluchačů sám.“

§ 3.

Krása dobrého doprovodu nezáleží jen v četných pestrých figurách a silném lomozu, vymyšlených bez předpisu. Ve skutečnosti to může snadno hlavní hlas poškodit tím, že se mu odejme volnost uvést při opakování a také jinde různé variace. Doprovazeč může někdy naopak velmi vyniknout a upoutat na sebe pozornost rozumných posluchačů, jestliže ve svém zcela klidném doprovodu předvede nepříkrášenou zručnost a ušlechtilou prostotu, která nepřekáží třpytivému přednesu hlavního hlasu. Nemusí se obávat, že na něho posluchači zapomenou, jestliže netropí neustále hluk. Naopak! Inteligentnímu posluchači něco jen tak snadno neujde. Jeho duše vnímá melodii a harmonii neoddělitelně. Naskytne-li se ovšem příležitost a charakter kusu to dovoluje, protože hlavní hlas má pomlky nebo přednáší prosté noty, pak teprve může doprovazeč dát průchod své zadržené ohnivosti. Vyžaduje to ale velkou obratnost a pochopení pravého obsahu skladby. V praxi je možno se spokojit již s doprovodem splňujícím i bez výslovného naznačení pouhé požadavky § 19 Úvodu k druhému dílu, ať jsou nebo nejsou výslovně naznačeny. V tomto oddílu a dále zaměříme poznámky kromě čistoty stylu současně také na jemnost doprovodu.

§ 4.

Občas je nutné, a od doprovazeče ne právě nevhodné, probrat skladbu před jejím provedením s interpretem hlavního hlasu a nechat ho rozhodnout o volnostech v úpravě doprovodu. Někteří hráči chtějí doprovazeče velmi omezovat, jiní nikoli. Předběžná domluva je tedy nejjistější cestou k porozumění, protože názory bývají velmi rozdílné a hlavní hlas si může volit.

§ 5.

Z prvků přednesu začneme s dynamikou a zjistíme, že z nástrojů, na nichž se hraje generálbas, vystavuje doprovazeče ve forte a pianu²⁷ největším nesnázím cembalo s jedním manuálem. Nezbyvá mu potom nic jiného než se pokusit tuto nedokonalost nástroje napravit zesílením nebo omezením harmonie. Je tedy třeba dávat pozor, aby se žádný nutný tón nevynechal a aby se zabránilo nesprávným zdvojením. Ve snaze dosáhnout piana se někteří hráči uchylují ke zcela krátkému úhozu, přednes tím ale úžasně trpí. Tento zcela krátký stisk snáší jen málokteré ze staccatovaných not. Ještě nejspíše se dá doprovod zeslabit méně častým úhozem pravé ruky nad průchodnými notami. Krásný vynález našeho pana Hohlfelda, jímž lze od zcela nedávné doby všechny rejstříky lehkým sešlápnutím pedálu během hry zesílit a zeslabit, zdokonalil cembala vůbec, zejména jednomanuálová, a šťastně z nich odstranil obtíže spojené s provedením piana. Bylo by žádoucí, aby tak byla ke cti dobrého stylu upravena všechna cembala na světě.

§ 6.

Kromě uvedeného vynálezu má ovšem, pokud se týká rozmanitého způsobu poznenáhlé změny síly zvuku, mnoho předností před cembalem a varhanami klavichord a fortepiano. Není-li bas příliš rychlý a je možnost dodat mu šestnáctistopovým rejstříkem větší průraznost, prokazuje u varhan dobré služby pedál. Než ovšem basovou melodii zkomolit, protože všechny její noty nelze nohama vyhrát, je lepší pedál vypustit a nejhlubší hlas hrát pouze levou rukou.

§ 7.

O přednesu forte a piana na varhanách a cembale se dvěma klaviaturami se dají všeobecně uvést následující pravidla: fortissimo a forte se hrají na silnějším manuálu, Když to povaha basových not připouští, dají se hrát na cembale v levé ruce celé konsonující akordy a u disonujících jen konsonance. Zdvojení v hluboké poloze je třeba se vyhýbat a zdvojené tóny je nutno umístit blízko pravé ruky, aby tóny obou rukou sousedily a nevznikla mezi nimi žádná mezera. V opačném případě by způsobila dunivá poloha ošklivou nesrozumitelnost. Pouhé oktávové zdvojení basových not v levé ruce má rovněž průrazný účinek, a je tedy nepostradatelné za předpokladu, že tyto noty nejsou příliš rychlé, lze je vyhrát a vytvářejí přitom určitou melodii, která má značný rozsah. Oktávové zdvojení basových not je velmi dobré při imitacích, které se mají přednést silně, a při nástupu fugového subjektu. Pokud ale téma nebo vůbec nějaká pasáž, vyžadující zvláštní výraz, obsahuje živé figurace, které nelze dost dobře zahrát jednou rukou v oktávách, zdvojí se alespoň hlavní noty

²⁷ F. W. Marburg, *Der Critische Musicus an der Spree*, str. 208 píše: „Obratní umělci však dokáží oklamat ucho do jisté míry také na cembale, takže se nám zdá, že slyšíme slabé a silné tóny, ačkoliv všechna brka je vyluzují téměř stejnou silou.“

a ty ostatní se zahrají jednoduše (figura 428). Pravá ruka si tak uchová harmonii, kterou nelze v kontrapunktických věcech dost dobře vynechat. Je-li předepsáno *mezzo forte*, může hrát levá ruka basové noty na silnějším manuálu, zatímco pravá hraje akordy na slabším. V pianu hrají na slabším manuálu obě ruce. Pianissimo se vytvoří na téže klaviatuře, ovšem harmonie se omezí. Aby se těmto předpisům vyhovělo, je třeba stále naslouchat, protože pokyny nejsou vždy přesně stanoveny a síla přednesu je také často závislá na libovůli interpreta hlavního hlasu.

Figura 428

Allegro
(a.)

§ 8.

Doprovazeč musí dávat bedlivý pozor, zda vysoká a hluboká poloha zpěváka nebo instrumentalisty, jehož doprovází, je stejně silná a zda jsou tóny hlavního hlasu stejně zřetelné zdaleka jako zblízka. Není-li tomu tak, musí upravit svůj doprovod i bez výslovného pokynu tak, aby se slabé tóny nezakryly příliš silným doprovodem. O příčné flétně se například ví, že je ve vysoké poloze svítivá, v hluboké nikoli. Přesto mohou být její tóny koneckonců vyrovnané.

§ 9.

S ohledem na sílu je dobře rozlišovat forte v tutti od forte doprovázejícího sóla, které musí být v přesném poměru k síle hlavního hlasu, zatímco v prvním případě může být samozřejmě silnější.

§ 10.

Modulační změny se v doprovodu naznačují zesílením. Ve fortissimu se tedy vezme v obou rukou plný akord a rychle se rozloží zdola nahoru. Bas s jeho oktávou v levé ruce a celý akord a pravé se pak nechají ležet, figura 429, příklad (a). Opakují-li se určité pasáže na jiném stupni, zdvojí se v levé ruce kvůli větší zřetelnosti pouze hlavní basové noty (b). Jsou-li však tyto pasáže takové, že je lze hrát celé s oktávou, odliší se tyto hlavní noty zesílenou harmonií, hranou třeba oběma rukama. Zmíněné noty jsou v příkladu (c) ty, nad nimiž jsou čárky. Kromě dobrého účinku tohoto forte získají tím pružné noty u krátkých pomlek zvláštní závažnost a velmi pomohou spoluhráčům, protože jak je známo, takové krátké pomlky působí na neklávesových nástrojích značně obtíže (d). Poslední poznámka se vztahuje na všechny případy obsahující krátké pomlky.

Figura 429

Allegro

(a.) 4⁺ (b.) 6 6

ff

(b.) 6 (c.) 6 6



§ 11.

První nota po fermatě nebo generální pomlce se udeří zpravidla silně. I kdyby snad bylo pod touto notou připsáno piano, dá se jí přece mirmě silným úhozem důraz. Tato volnost přednesu je nutná zejména, má-li předcházející klid přerušit nejprve samotný bas. Je tedy lepší zahrát jednu notu o něco silněji, než je naznačeno a zajistit tím v souboru pořádek než si všimnat s přehnanou přesností všech údajů a opomenout dát ostatním nepostradatelné znamení a tím riskovat, že by se nějakou nesprávností pokazila značná část skladby, v níž skladatel uvedl nějaké zvláštní krásy. V takových případech je první začínající nástroj vůdcem, i kdyby to měla být viola.

§ 12.

Noty uvádějící závěrečnou kadenci se přednášejí silně, i když to není výslovně naznačeno. Hlavnímu hlasu se tím dá na srozuměnou, že se očekává ozdobená kadence, kvůli níž doprovod zastavuje. Takové znamení je zvlášt' nutné v allegru, protože ozdobené kadence jsou zavedeny spíše v adagiu. Hlavní hlas přednáší v tom případě poslední noty před závěrečnou kadencí často zpomalovaným forte aby doprovoděči předem věděli, že se kadence má ozdobit.

§ 13.

Je-li v hlavním hlasu dlouhá držená nota, která má začít podle pravidel dobrého přednesu v pianissimu, narůstá pozvolna až do fortissima a opět postupně ubývá až do pianissima,²⁸ řídí se tím doprovoděči co nejpřesněji. Vynaloží všechno své umění, aby docílil forte a piano, jak je mu to jen možné. Zesiluje a zeslabuje současně s hlavním hlasem; nic více, nic méně.

§ 14.

O *staccatu* a *legatu* je třeba poznamenat, že při hře akordů, jejichž bas není výslovně označen *staccato*, není nutno všechny hlasy znovu udeřit. Tóny obsažené již v předcházejícím akordu, které mohou v následujícím akordu zůstat ležet, se podrží. Takovým přednesem, zvlášt' je-li spojen s plynulými postupy v nejlepší poloze, se stane doprovod zpěvný. U *legatových* not je tento přednes nepostradatelný. Aby si studující časem na tento způsob vydržovaného přednesu navykli a uchránili se při generálbasu před oním stejně obvyklým jako ohavným sekáním, je proto většina příkladů mé knihy naznačena v tomto provedení. Je-li tempo tak pomalé a nástroj, na němž se hraje, tak neobvyčejně špatný, že ležící tóny dostatečně nedoznívají, musí se úhoz opakovat. Na varhanách to ovšem není zapotřebí.

§ 15.

Není-li mezi nimi tečka, znějí šestnáctiny v příkladech figury 430 v *adagiu* velmi malátně. Tento nedostatek je tedy dobré napravit přednesem. Zápisu tečkovaných not schází vůbec ještě velmi často náležitá přesnost. Pro přednes takových not se proto hledělo stanovit určité základní pravidlo, které ale má četné výjimky. Podle tohoto pravidla se mají hrát noty po tečce co nejkratěji a většinou tomu tak bývá. Někdy jsou však noty, které mají nastoupit současně, rozděleny v různých hlasech tak, že je změna nutná. Příčinou poněkud menšího prodloužení tečky bývá také jemný afekt, který nesnáší těmto tečkovaným notám jinak vlastní vzdorovitost. Kdyby se tedy stal základním principem jen jeden způsob přednesu těchto not, pozbyly by ty ostatní význam.

²⁸ Tento způsob provedení se všeobecně nazývá *messa di voce*. Zesilování a zeslabování, o němž se zde mluví, se ovšem týká pouze jediné delší noty a nelze je zaměňovat se stupňovitou dynamikou.

Figura 430

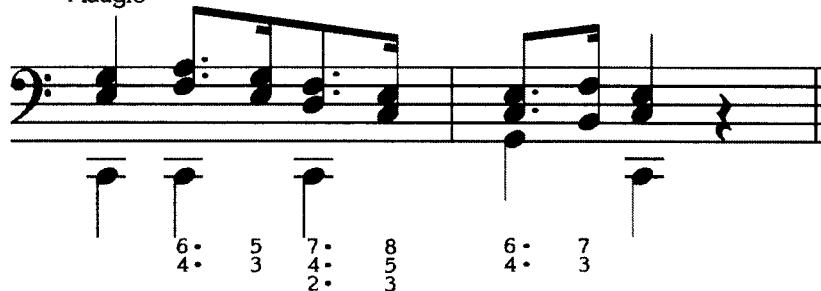


§ 16.

Tečky by se měly používat také jako signatury.²⁹ K jejich umístění mezi číslicemi je stejný důvod jako k umístění mezi basovými notami. Je překvapující, že se tečky dosud v číslování pomíjely, ačkoli při dnešním jemném vkusu je jejich potřebnost docela samozřejmá. Kolik nesrovnalostí v rozvedení může jejich nepřítomnost způsobit! Jak velmi utrpí často také přednes a charakter skladby a jak nekonečně pozorné musí být ucho, aby nepřipustilo žádnou chybu! Figura 431 moje mínění objasní.

Figura 431

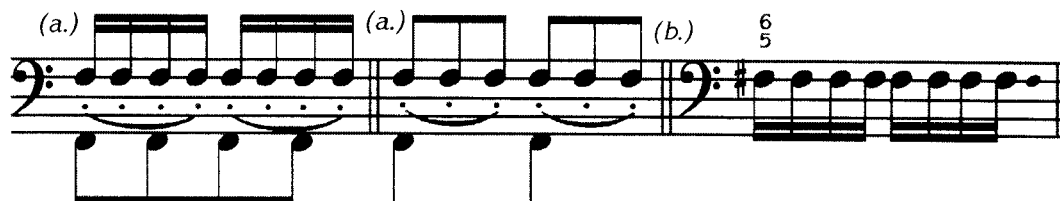
Adagio



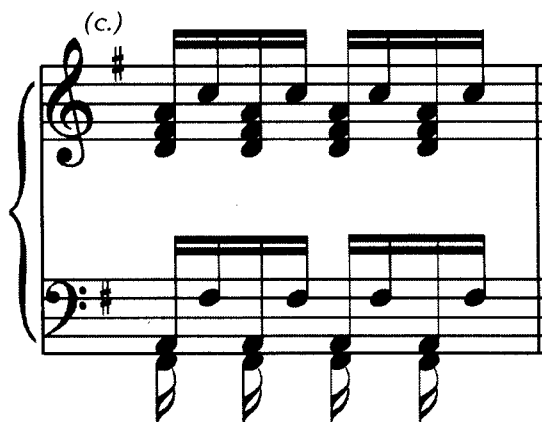
§ 17.

Následuje-li v pomalém tempu za sebou mnoho opakovaných **vázaných** basových not a chceme-li k nim vzít spodní oktávu, zdvojuje se jen první a třetí nota, v triolách pouze první. Spodní zdvojené noty se pak vydrží, figura 432, příklad (a). Mají-li se ale takové noty hrát **rychle** a **staccato**, aby zněly silně (b), musí se použít přednes znázorněný v (c). Taková pasáž ale nesmí být příliš dlouhá, protože se tím zápěstí unaví a ztuhne. Je tedy lepší hrát tyto noty jako jiné bubnové basy a řídit se při tom poznámkou k § 9 Úvodu k prvnímu dílu Úvahy.

Figura 432



²⁹ Tečky používal v signaturách již dávno před Bachem Johann Staden, Kurtzer und einfältiger Bericht, 1626. Neujal se však ani jeho, ani Bachův návrh. O možnosti použití tečky za signaturou mluví i Tomáš Baltazar Janovka, Clavis ad thesaurum magnas artis musicae, Praha 1701, str. 89.



§ 18.

Když má v koncertu nebo nějakém mnohohlasém kuse bas se všemi ripienovými hlasy vydržované noty, zatímco hlavní hlas má vlastní pohyb a občas ho dokonce synkopicky pozmění, udělá doprovoděč dobře, udeří-li kvůli udržení taktu a jistotě spoluhračů na jednotlivé taktové doby pravou rukou akord, i když se harmonie měnit nemá. Má-li drženou notu bas sám, jakmile již přestává znít, může doprovoděč opakovat jen tuto basovou notu. Pouze se to nesmí udělat, jak se říká, po době. V sudých taktech se může akord zopakovat na začátku a uprostřed, podle toho, zda má takt mnoho dob, a podle rychlosti. V lýchých taktech se úder opakuje jen na těžké době. Vyskytnou-li se ovšem v pasáži po pianu forte, dbá doprovoděč bedlivě rozdělení a zahraje bas a akord oběma rukama hned při nástupu forte, a je-li naznačeno fortissimo, vezme v obou rukou plný akord. Také zde se nedá, pro nedostatek značek, přesně naznačit silný a slabý nástup u basové noty a u jejích číslic.

§ 19.

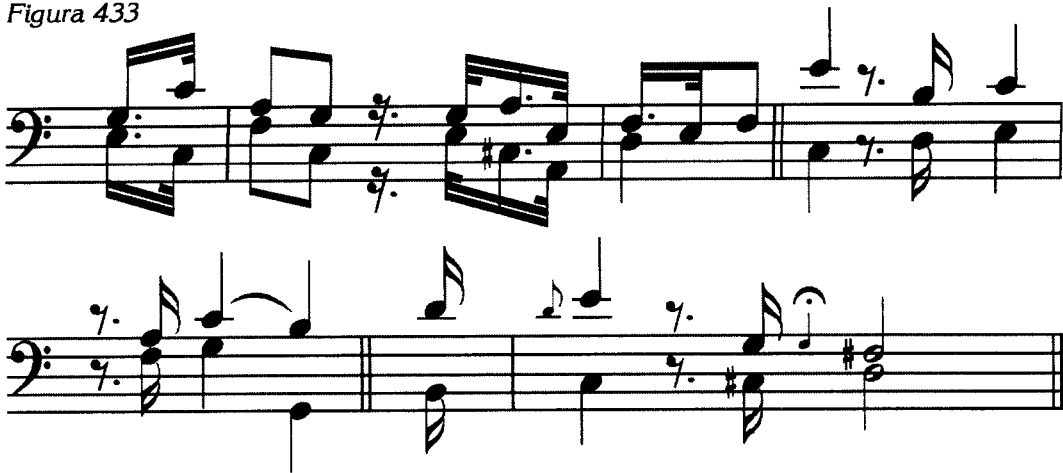
Přednáší-li bas a některé další hlasy předepsané noty drnkavě (*pizzicato*), má doprovoděč pomlky a přenechá přednes violoncellu a kontrabasu.³⁰ Týká-li se však *pizzicato* jen basu, pak hraje doprovoděč svoje noty pouze levou rukou staccato, leda by byl skladatel napsal z dobrého důvodu nad noty číslice. V tom případě hraje pravá ruka akordy také staccato. Strídá-li se *pizzicato* a *coll'arco* jen po několika notách, musí se jedno od druhého velmi zřetelně odlišit, ať už se tak stane úplným zmlknutím, odsazovaným *tasto solo* nebo *unisonem*, či krátkým úderem akordů. Vyskytnou-li se během požadovaného odsazování v hlavním hlase přírazy, které by se za normálních okolností v doprovodu hrály, vynechají se a zahrají se k nim pouze zbyvající vhodné číslice, protože legatový přednes přírazů a odtahů se do staccatové pasáže dobře nehodí.

§ 20.

V pomalém nebo mírném tempu se *césury* prodlouží **vůbec** více, než je jejich normální délka, zejména když má bas s ostatními hlasy nebo sólo s hlavním hlasem stejné pomlky a noty. Je třeba dávat velmi pozor, aby se dosáhlo shodného přednesu a zamezilo se, aby nikdo nezačal po pomlkách dříve nebo později než ostatní. To se stává kromě *césur* často také u *fermat*, *kandenci* apod. Tehdy je zvykem tempo schválně poněkud vléci a proto je nutno se trochu odchýlit od přísného zachovávání taktu, protože jak poslední nota před pomlkou, tak nota u pomlky samé, se prodlouží všeobecně více než je její notovaná délka. Kromě jednotnosti, již se tímto způsobem provedení dosáhne, získá pasáž důraz, který ji podpoří.

³⁰ Contraviolon.

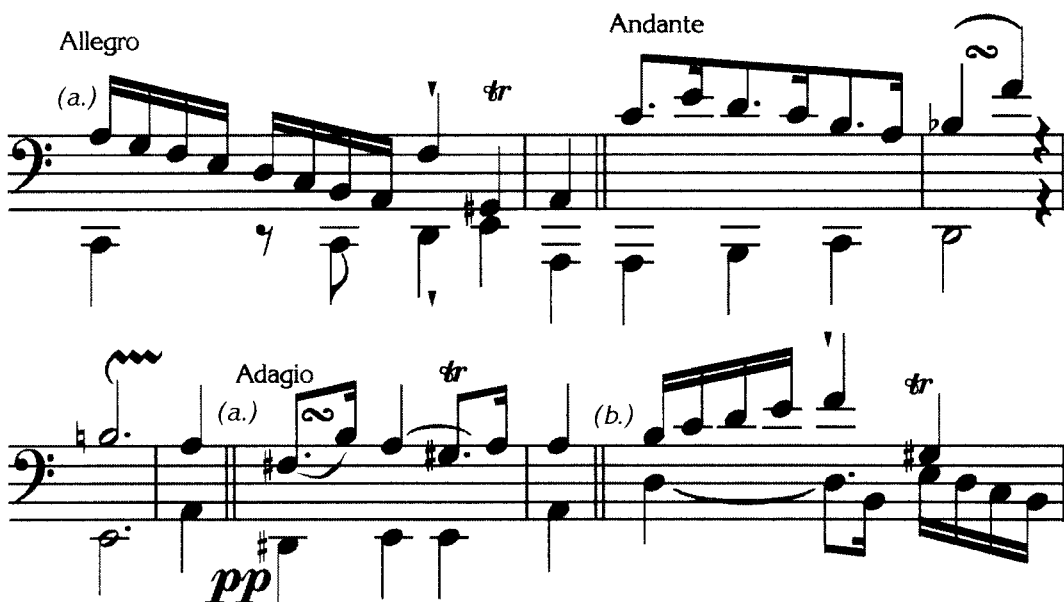
Figura 433

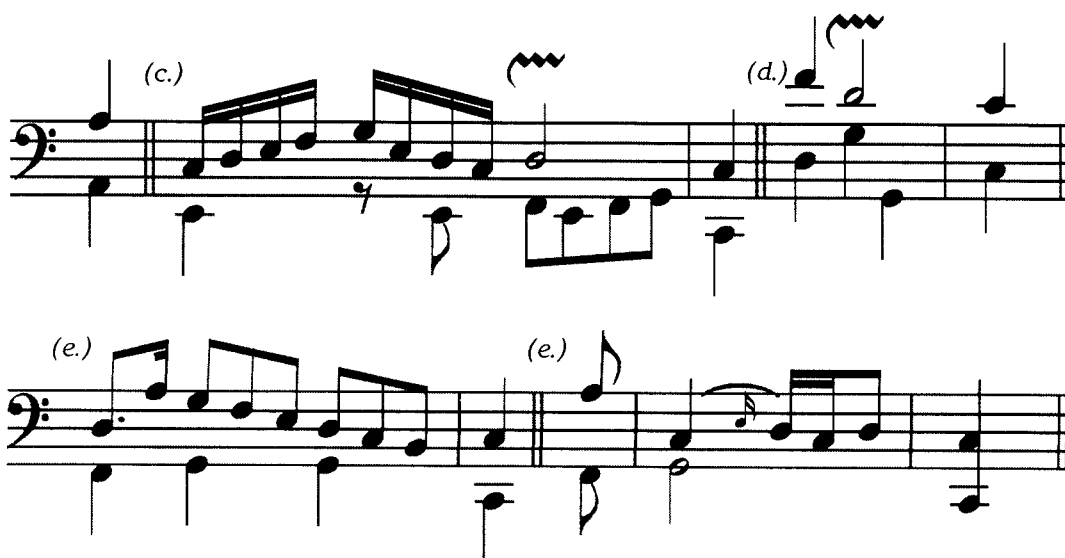


§ 21.

Závěrečné trylky skladby se často protáhnou bez ohledu na tempo. Má-li ale kus repetice, prodlouží se trylek, a tedy také doprovázená basová nota teprve při posledním opakování na konci. Tím se dodá závěru kusu ještě jednou závažnost a posluchačům se naznačí, že skladba skončila. Nehledě na jeho dobrý účinek, není tento způsob zakončení možná v některých zemích zaveden. Doprovazec musí být tedy v takovém případě mimořádně pozorný, hlavně proto, že i u nás se občas vyskytují závěrečné trylky, které je třeba hrát přesně v tempu, jak to vyžaduje buď zářivý, nebo přemítavý charakter pasáže, figura 434, příklad (a). Objeví-li se trylek nad pohyblivým basem (b), rozumí se samo sebou, že doprovodce rovněž nezastaví. Je-li však poslední z těchto postupujících basových not kvintou tóniny, pak se tam tiše zastaví tak dlouho, až doprovodce zpozoruje, že hlavní hlas nebo ostatní spoluhráči jsou připraveni trylek ukončit (c). Stejně si počínáme, když se po nástupu trylku opakuje ve vyšší nebo hlubší oktávě pouze kvinta tóniny (d). Když ale kus končí bez závěrečného trylku, hraje se v tempu bez zastavení (e).

Figura 434





§ 22.³¹

Postupuje-li hlavní hlas se středním hlasem v decimách, hraje doprovoděč místo decim v hlubší poloze tercie. Oktávové zdvojení hlavního hlasu je v tomto případě lepší než podobné zdvojení středního hlasu.^{32 33}

Figura 435³³



§ 23.

Při doprovodu sóla hlubokého nástroje (fagotu, violoncella atd.) nebo árie pro hluboký hlas (tenor, bas) se musí věnovat pozornost rozsahu melodie, aby akordy nebyly o mnoho výše než hlavní hlas. Pravá ruka by neměla vystupovat nad jednočárkovanou oktávu. Je-li nutno vzít akordy zcela hluboko, musí se harmonie omezit, protože plné akordy hrané hluboko pozbývají zřetelnost.

§ 24.

Jsou-li v nějakém kuse s hlubokým hlavním hlasem napsány ripienové hlasy, je třeba přesně sledovat jejich rozsah a klavírní doprovod vzít ve stejné poloze. Melodie hlavního hlasu se tedy nesmí zakrýt středními hlasy ležícími nad ní. Z toho důvodu dávají skladatelé někdy v zájmu dobrého uspořádání, a pokud se tam zdržuje i hlavní hlas, do hluboké polohy také střední hlasy a v ritornelu je pak zase obratně uvedou do vyšší polohy. Tím vším se musí doprovoděč přesně řídit. V další části této Úvahy zaměříme pozornost na případy využívající v zájmu vytříbenosti rozmanité polohy.³⁴ Doprovazěčům zde postačí znovu připomenout jen to, co jsme opakovali již častěji, totiž, že se ve vrchním hlase hledí vytvořit dobrá melodie. V souvislosti s tím se snažíme

³¹ Nový paragraf z edice z roku 1797.

³² K tomu dojde, když se tercie hrají ve vyšší oktávě.

³³ Příklad je z edice z roku 1797.

³⁴ Viz kap. VI., oddíl 11., §§ 9, 10.

vzít vždy ty nejlepší polohy, a pokud by nastala potřeba vystoupit s doprovodem nad hlavní hlas, je do vrchního hlasu vhodné dát intervaly postupující s hlubšími středními hlasy (a) nebo s hlavním hlasem (b), případně s basem (c) v terciích a sextách.

Figura 436

The image shows musical notation for three examples, (a), (b), and (c), in bass clef. Example (a) consists of two measures of chords with fingerings: 6/4, 8/5, 7/-, 6/4, 8/5, 7/-. Example (b) consists of two measures of chords with fingerings: 5/3, 6/4, 7/5, 9/4, 8/3. Example (c) consists of two measures of chords with fingerings: 6, 4/2. The notation includes stems, beams, and slurs.

§ 25.

Jak zavrženíhodný je doprovod, jehož vrchní hlas stále zdvojuje melodii hlavního hlasu, tak nutný a také přípustný je někdy na začátku rychlého kusu,³⁵ zejména je-li dvouhlasý. Obě ruce tím zachytí tempo³⁶, a pokud se týká rovnováhy a pravidelnosti, nebudou posluchači pohřešovat na začátku ani to nejmenší. Je to pomůcka, kterou by měli používat slabší hudebníci k obnovení náhle ztracené pravidelnosti taktu, ať doprovázejí, nebo řídí, i mimo začátek.

§ 26.

Jestliže se pravá ruka dostala mnoha dolů rozváděnými disonancemi příliš hluboko, musí se doprovodec chopit všech v této Úvaze předvedených prostředků, aby se postupně dostal zase do vysoké polohy. Tyto prostředky použije zejména na dlouhých basových notách, konsonujících akordech a při jejich opakování, nad průchodnými notami v basu atd. Pokud není hlavní hlas zapsán nad basem, je postupný návrat často nutný z opatrnosti, protože jak hlavní hlas, tak ostatní hlasy, nikoli však continuo, mohou tu a tam znenadání skočit z hluboké polohy do vysoké. Z tohoto a čtených dalších příkladů, které se velmi brzo odhalí, třebaže se vzpírají popisu, je vidět, že doprovodec se musí pilně cvičit, aby se stal časem mistrem polohy harmonie. Nemám zde na mysli pouhou obratnost realizovat intervaly okamžitě v kterékoli poloze; upozorňuji na umění použít akordy tak, aby se dosáhlo požadované polohy tam, kde je třeba. Při této příležitosti poznamenejme ještě několik případů, při nichž lze dosáhnout pohodlně poloh, které pokládáme s ohledem na rozsah harmonie za nutné. Skáče-li například bas konsonantního akordu o oktávu, změní se poloha bezpečněji než u jiných basových skoků protipohybem, figura 437, příklad (a). Příhodné jsou rovněž postupy s následnými a nepřipravenými disonancemi, protože umožňují doprovodeci zvolit polohu svobodně (b).

³⁵ Viz Ernst Kubitschek, Zur Generalbaspraxis bei Johann Sebastian Bach, Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik der 18. Jahrhunderts, Heft 25, Blankenburg/Michaelstein 1985, str. 45 - 53. Ke studii jsou připojeny dvě ukázky vypracování generálbasu sonáty a moll T. Albinoniho N. Gerberem s opravami J. S. Bacha. Gerberovo vypracování viz též Ph. Spitta, J. S. Bach II, dodatek.

³⁶ Nastoupí tedy v unisonu a pomohou přesně naznačit tempo.

Figura 437

§ 27.

Tak jako v sólových skladbách nesmí se ani při doprovodu jen tak zcela lehce klouzat po povrchu kláves, ale je třeba je stisknout rozhodnou silou. Není snadné to udělat, aniž by se ruce poněkud zvedaly. Pokud se to nedělá příliš křečovitě, není vyvýšení rukou nejen žádnou chybou, ale je spíše dobré a nutné v tom, že poskytuje ostatním hráčům jednoduchý prostředek k naznačení tempa a umožňuje udeřit klávesy určitou vahou, takže tóny znějí jasně v souladu s pravidly dobrého přednesu.

Oddíl 9.

O závěrečných kadencích³⁷ (XXX)

§ 1.

V prvním dílu této Úvahy poznali moji čtenáři, že existují závěrečné kadence s výzdobou a bez ní.³⁸ Hodlám zde proto doprovazeče poučit, jak si má v obou případech počínat.

§ 2.

Při nástupu ozdobené kadence, ať je v basu naznačena korunou, či nikoli, podrží doprovazeč chvilku kvartsextakord a potom mlčí tak dlouho, dokud hlavní hlas nepožaduje na konci kadence závěrečným trylkem nebo jinými figurami rozvedení zmíněného akordu. Na klávesovém nástroji se to uskuteční trojzvukem, k němuž se vezme jako pátý hlas ještě septima. Od adagia molta až po andante se pak kvartsextakord stejně jako následující trojzvuk rozloží pomalu nebo poněkud rychleji zdola nahoru, podle toho, jak to vyžaduje tempo a afekt.

³⁷ Historickou poznámku o kadencích má Quantz, Pokus, kap. XV, § 2: „Nejjistější zpráva, kterou získáváme o původu kadencí je, že několik let před koncem minulého století a v prvních desetiletích tohoto století se vytvářel závěr koncertního partu malou pasáží nad pokračujícím basem, k níž byl připojen trylkem. Přibližně mezi lety 1710 a 1716 se staly módou dnes obvyklé kadence, u nichž vyžaduje bas pomlku. Fermaty nebo tak zvané pomlky ad libitum uprostřed skladby budou asi staršího původu. „K tomu je třeba dodat, že kadence probírané Bachem a Quantzem se liší od pozdějšího typu Mozartových kadencí v tom, že jejich základem ještě není tematický materiál věty, kterou kadence zdobí.

³⁸ Viz kap. II., oddíl 9.

§ 3.

Jestliže má bas v kuse, který má více než dva hlasy, po začátku ozdobené kadence pomlky, doprovoděč udeří na konci kadence, bez ohledu zda tato končí dlouhým trylkem nebo bez něho či nějakou jinou figurou případně pianissimem, dominantní trojzvuk a následují-li ještě další pomlky, mlčí dále.

§ 4.

Má-li bas nastoupit bezprostředně po ozdobené nebo jen prostým trylkem pozdržené kadenci, musí být nástup pevný, s bezpečným znovuuchoopením tempa, jakmile zpozorujeme, že trylek v hlavním hlase byl dostatečně dlouhý a mohl by ochabnout. Aby ostatní interpreti obnovení tempa zřetelně pochopili, je nutno tóny, které hraje bas hned po trylku, přednést energicky a silně i bez naznačení. Kdyby měly být takové basové noty označeny pianem, což se stává zřídka, je nutno udeřit silně alespoň ty první, které předcházejí následujícímu taktu, nebo se rozdělení taktu naznačí spoluhráčům pohybem těla.

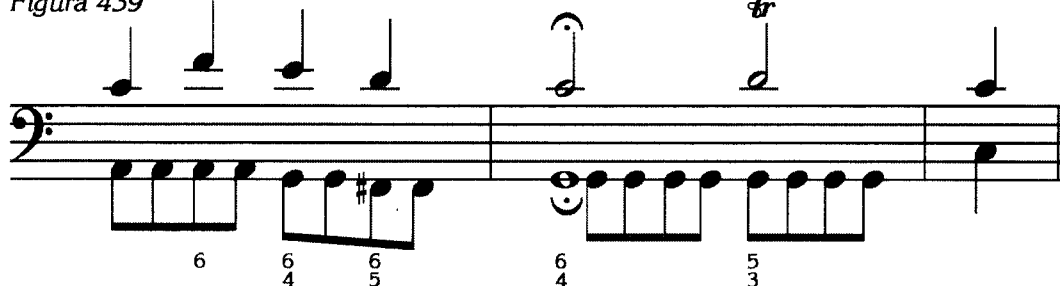
Figura 438



§ 5.

Interpret hlavního hlasy nemá občas chuť kadenci ozdobit, ačkoli nad basem koruna je. V tom případě to naznačuje svým doprovazečům pohybem hlavy nebo těla. Jakmile to doprovoděč zpozoruje, pak aby se zachoval dobrý pořádek a ostatní hudebníci dobře slyšeli nepřerušené pokračování tempa, hraje místo vydržované basové noty řadu krátkých not, jaké tam byly předtím.

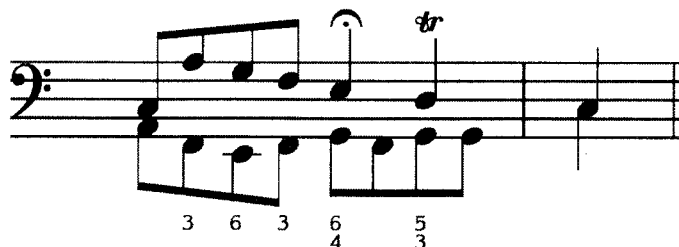
Figura 439



§ 6.

Pokračuje-li skladatel, jako ve figurě 440, u závěrečné kadence s pohybem basu bez ohledu na ozdobení, zastaví doprovoděč hned u prvního tónu *g* a opakuje ho po trylku a nato začne hrát následující takt. Tento případ bývá častý v allegru a vyžaduje tedy pozorné ucho.³⁹

Figura 440



³⁹ Je to starší typ kadence popisované Quantzem, Pokus, kap. XV, viz též pozn. 37 na str. 330.

§ 7.

V andantinu a allegrettu se ke kadenci rozloží krátce zdola nahoru a nechává se ležet jak kvartsextakord, tak také následující trojzvuk. V allegru se kvartsextakord s basem naopak zahraje před výzdobou kadence většinou zcela krátce. Hlavní hlas tím získá volnost, aby začal v ohnivém kuse svoje ozdoby po zcela krátkém klidu hned a uvedl četné rychlé a také takové noty, které se k předcházejícímu akordu právě nevztahují. Nemusí tomu tak být vždy, nehledě na to, že na začátku ozdoby by se měl kvartsextakord pokud možno brát v úvahu. Kdyby se měly ozdobené kadence, které je nutno již nyní snášet s trpělivostí a které není snadné odstranit, příliš omezit, stalo by se jejich zneužití ještě nesnesitelnější, než už je. Kromě případu, kdy interpret hlavního hlasu začíná s ozdobou hned po kvartsextakordu, snaží se hráči hlavního hlasu pomoci si tím, že vydrží tuto notu s korunou ještě okamžik, aby se příliš nevázali na doznívající harmonii kvartsextakordu, a začnou kadenci, teprve až zvuk klávesového nástroje⁴⁰ již z větší části zanikl. Tento způsob přednesu je dobrý i v tom, že posluchači, když si předtím kvartsextakord dobře vstřípili do sluchu, jsou na kadenci náležitě připraveni.

§ 8.

Trylek, jímž se ozdobená kadence končí, se hraje spíše ze zvyku než z povinnosti na kvintě, a je-li tónina měkká, někdy také na sextě. Protože tedy doprovazeč musí tento trylek hlídat, aby k němu mohl při jeho nástupu okamžitě udeřit trojzvuk, nesmí se u kadencí ozdobených řetězci trylků nechat svést přílišnou starostlivostí a přijít s trojzvukem hned, jakmile se zahraje jen trochu delší trylek na tercii. Takový trylek je obvykle jistým znamením, že kadence ještě nekončí, a zahraje-li se trojzvuk příliš brzo, riskuje se, že zazní ještě mnoho tónů, které se k trojzvuku nehodí. Rozumný interpret hlavního hlasu se pak všeobecně vynasnaží zkrátit a ukončit svůj part, aby ucho nepocítilo nic nepříjemného. K takové změně ovšem nesmí dát podnět doprovazeč. Kdyby někdo chtěl ze zvláštního zálibení končit svoji kadenci trylkem na tercii, musí strpět, jestliže klavírista, který má trojzvuk zahrát, není hned pohotově, ale nejdříve tomuto trylku chvíli naslouchá, až se ujistí, že tím má kadence končit. Někteří interpreti hlavního hlasu si libují, mohou-li doprovazeče oklamat a přimět ho dlouhým trylkem na kvintě, aby nastoupil s rozvedením kvartsextakordu, ačkoli potom ještě pokračují v ozdobách, které velmi často s předcházejícím rozvedením neharmonují. Doprovazeč však může být při tomto hrdinském kousku zcela klidný, že se oprávněné námitky neobráti proti němu. Popřeje svému svůdci toto potěšení a přenechá mu současně čest dobrého dojmu.

§ 9.

V příkladech figury 441, s nimiž se občas setkáváme, se vezme k první notě trojzvuk, a je-li tempo rychlé, nechá se ležet až k poslední notě a teprve potom se zastaví. Střední noty, nehledě na číslice napsané nad nimi, se nechají v pravé ruce projít bez doprovodu (a). V pomalém tempu je nutno signatury upravit podle vyobrazení v (b) a u tónu *d* se zastaví.⁴¹

Figura 441

⁴⁰ des Claviers.

⁴¹ Důvodem úpravy je, že první *h* je v každém příkladu prodlouženo za jeho psanou délku, a tím se pozdrží nástup tónu *a* až do poslední čtvrtky taktu. Poněvadž je to závěrečná kadence, trylkuje se kromě toho tón *a* déle, než je předepsáno a na poslední čtvrtce vznikne koruna.

§ 10.

Poloviční kadence, které mají nad předposlední notou kusu signaturu 7 6 nebo 7 6, nejsou dnes již tak hojné jako dříve. Septakord se při nich podrží tak dlouho, až nastane v hlavním hlase rozvedení (jímž je většinou dlouhý trylek na sextě nebo tercii nad basem) následující často bezprostředně po několika ozdobách. Doprovazeč tedy zahraje a vydrží sextakord, a je-li tempo pomalé, rozloží ho.

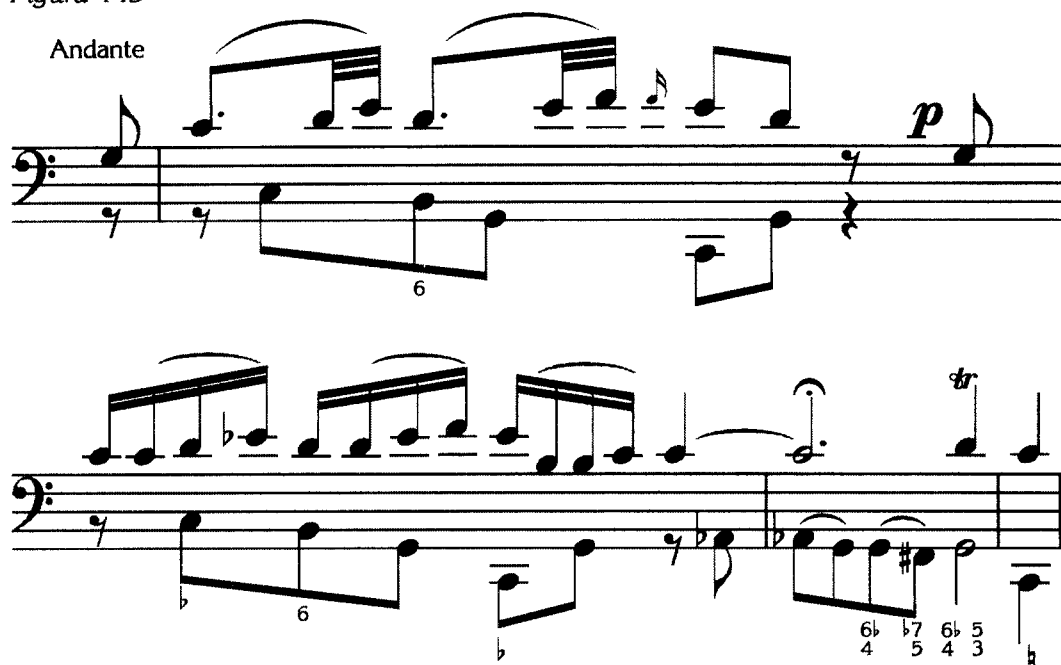
Figura 442



§ 11.

Přejde-li v áriích nebo jiných kusech v tvrdé tónině druhý díl do měkké tóniny a po něm následuje da capo, pak musí být závěrečný akord po kadenci druhého dílu bez označení rovněž tvrdý. Na to je nutno dbát i u skladeb v tvrdé tónině, v nichž skladatel vstupuje do kadence s myšlenkou ve stejnojmenné měkké tónině. I když bývají v tomto případě místo velké septimy a sexty tyto intervaly malé,⁴² musí být přece jen poslední trojzvuk po kadenci tvrdý.

Figura 443

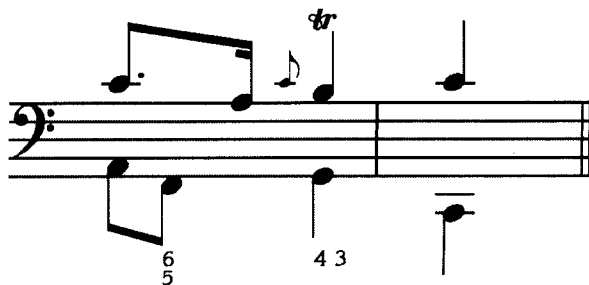


§ 12.

Ve figurě 444, kde je signatura napsána nad basem bez ohledu na rozšíření kadence, si doprovazeč nevšímá předepsaného postupu, ale jakmile zpozoruje, že hlavní hlas chce u kadence zastavit, a to ať s ozdobami, nebo bez nich, vezme místo signatury 4 3 nad tónem $g \frac{6}{4} \frac{5}{3}$. Tak se realizují všechny podobné případy, bez ohledu na jejich signatury.

⁴² tj. kvartsextakord a septima septakordu na tónu *fis*.

Figura 444



Oddíl 10.

O fermatách⁴³ (XXXI)

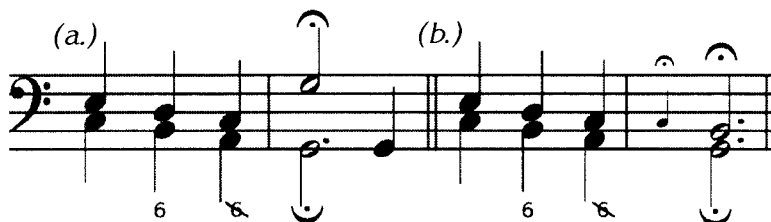
§ 1.

Z prvního dílu této Úvahy víme, že se fermaty provádějí různým způsobem.⁴⁴ Nezbyvá tedy nic jiného než ukázat, jak vytvořit jejich doprovod.

§ 2.

Nechť vejde hlavní hlas do fermaty skokem (a), nebo přírazem (b), udeří doprovoděč v obou případech basovou notu s korunou bez doprovodu levou rukou a u konce fermaty ji ještě jednou zopakuje s rozloženou, k tomu náležející harmonií. Hlavnímu hlasu se tím zaručí všechna možná volnost, aby provedl tuto fermatu, jak je mu libo. Tak není ve figurě 445, příklad (a), zastřeno zvukem akordu umělé přibývání a ubývání síly trylku nebo držených not a v (b) nestojí nic v cestě přírazu. Mají-li se v hlavním hlase uvést ještě jiné ozdoby, je nepostradatelné *lasto solo* všech druhů. Je-li v příkladu (a) pod drženým basem s fermatou forte, udeří pravá ruka jeho akord s basovou notou krátce odsazený nebo zcela krátce rozložený.

Figura 445



⁴³ Je to zastavení „ad libitum“ připomenuté již Quantzem, viz též kap. VI., oddíl 9., pozn. 37 na 333. V tomto oddílu se Bach zabývá kadencemi vyskytujícími se v průběhu skladby na rozdíl od předcházejícího oddílu, věnovaného pouze závěrečným kadencím.

⁴⁴ Viz kap. II., oddíl 9.

Oddíl 11.

O některých jemnostech doprovodu.⁴⁶ (XXXII)

§ 1.

Připomínáme zde znovu, že jemnost doprovodu nespočívá v nevhodných pestrých figuracích a manýrách použitých v nepravý čas, jimiž někteří doprovazeči zkreslují melodii basu. V našem návodu jsme již ukázali zcela jiné prostředky umožňující doprovazeči získat pochvalu a chceme tímto způsobem pokračovat dále.

§ 2.

Vyskytnou se zde různé věci, které doprovazeč nesmí použít dříve, dokud jeho znalosti nepokročily tak daleko, aby věděl přesně, kdy a kde se mohou jemnosti uvést. Kromě toho je lepší, aby se doprovazeč nepouštěl výše, než ho jeho křídla vynesou.

§ 3.

Nejobyčejnější výraz, jímž se označuje doprovazeč, bývá tento: **doprovází rozvážně**.⁴⁷ Tato chvála má široký význam a chce se tím říci tolik: doprovazeč umí dobře rozlišovat a dělá své úpravy v souladu s obsahem kusu, počtem jeho hlasů, s ostatními spoluhráči, zejména s interpretem hlavního hlasu, s nástroji nebo zpěvními hlasy, místem, posluchači atd. Současně hledí s největší skromností získat žádoucí čest těm, které doprovází, přestože je svými silami často převyšuje. Tuto skromnost projevuje zejména vůči hudebním ochotníkům. Aby je nezastínil, nechá je raději vyniknout. Mimoto projevuje vždy souhlas s úmysly autora a interpretů kusu a snaží se tyto úmysly uskutečnit a podpořit. Jestliže to obsah kusu vyžaduje, chopí se všech možných odstínů přednesu a doprovodu. Při použití těchto odstínů vynaloží současně potřebnou opatrnost, aby nikoho neomezoval. To máje na mysli neplýtvá svým uměním, ale používá je úsporně a jen když s ním podpoří dobrý dojem. Nesmí ho zatěžovat příliš velká moudrost a nesmí nikdy zapomenout, že je pouze doprovazečem, a nikoli sólistou. Ví, že dobrý doprovod kus oživuje a že naopak ten nejlepší interpret nevhodným doprovodem neobyčejně trpí, protože se mu tím pokazí všechny jemné odstíny, a co je horšího, zničí se tím jeho příhodná nálada. Jedním slovem, rozvážný doprovazeč musí mít citlivou hudební duši, která má mnoho rozumu a dobré vůle.

§ 4.

Doprovázet rozvážně znamená přizpůsobit se také občas chybám ostatních a ustoupit jim. Často to nařizuje zdvořilost, často také nutnost, když se má například **řádně** provést mnohohlasý kus četnými interprety, kteří nemají stejné schopnosti. V takové situaci musí ustoupit ten nejlepší vedoucí, a tedy i doprovazeč.

§ 5.

Doprovázet rozvážně dále znamená dělat úpravy ve shodě s určitými volnostmi, které si interpreti hlavního hlasu občas dovolují, a kde, aniž by se to požadovalo, se při uvádění ozdob nebo obměně melodie poněkud odchylují od psaných not. Může to potkat i nejzkušenějšího interpreta hlavního hlasu, jestliže ví, že má zdatného doprovazeče, a oddává se tedy se vši možnou volností afektu skladby. Tyto volnosti tedy nepocházejí z nevědomosti, ale z rozumné suverenity a týkají se jen maličkostí, které nevyžadují od zkušeného doprovazeče nic víc než trochu pozornosti. Ve figure 448, příklad (a), zaměňují interpreti hlavního hlasu někdy při výzdobě jejich přednesu jedno číslování za druhé. Doprovazeč musí svoje harmonie podle toho upravit. Kromě této záměny akordů musí dávat doprovazeč pozor a ustoupit, nezazní-li ozdoby hlavního hlasu současně s jejich harmonií, jak to vlastně signatury předepisují (b).

⁴⁶ Von gewissen Zierlichkeiten der Accompaniments.

⁴⁷ er accompagnieret mit Discretion.

Figura 448

§ 6.

K jemnostem doprovodu patří především **paralelní postupy tercií s basem**.⁴⁸ Pravá ruka se při tom nikdy neváže na plný počet hlasů. Důsledně čtyřhlasý doprovod je vzácný a bývá jen u pomalých not, figura 449, příklad (a), protože je-li tempo hbité, nelze tyto terciie dobře přednést. V tom případě je nejlepší trojhlasý a často dvouhlasý doprovod, skládající se pouze z basu zdvojeného nahore tercií. Z příkladů ve figure 449 je vidět, že **stupňovitý** a **do tercií skákající** bas je za určitých okolností pro tento doprovod v terciích nevhodnější. Doprovazec je často nucen tyto terciie použít, aby zabránil špatným postupům. Terciemi se dají doprovázet také určité průchodné pasáže (b). Naskytne-li se druhý doprovod příkladu (b) v měkké tónině, musí se pozměnit (c).

Figura 449

⁴⁸ Tento a následující paragrafy až po § 8 pojednávají podrobně o jemnostech probíraných v knize F. E. Niedta, *Musikalische Handleitung*, kterou používal při vyučování i J. S. Bach. Viz též Předmluva k druhému dílu, pozn. 3. Příklady tercií používaných v imitačních pasážích jsou ve figure 458.

First system of musical notation, featuring a long slur over a series of eighth notes and chords.

Second system of musical notation, including a double bar line and a '6' below the staff.

Third system of musical notation, with a slur and '7' and '6' below the staff.

Fourth system of musical notation, with a slur and '7 6' and '6 4 4 2 6' below the staff.

Fifth system of musical notation, labeled '(b.)', with a slur and '4 3' and '6' below the staff.

Sixth system of musical notation, labeled '(b.)' and '(c.)', with a slur and '4 3' and '6' below the staff.

§ 7.

Je-li bas ve dvouhlasém kuse takový, že by se mohl doprovázet v pravé ruce terciemi, avšak tyto tercie nebo jiné intervaly **pohybující se ve stejném rytmu s basem** v hlavním hlase již jsou, je třeba hrát akordy prostě a tercie se vynechají. V prvním případě by doprovod zdvojoval noty, které patří pouze hlavnímu hlasu, a ve druhém případě by se zastřel hlavní hlas a byl třetím, vloženým pohybem stejného druhu. Pohyb v terciích v pravé ruce s basem je tedy nejlepší, když má hlavní hlas drženou notu, figura 450, příklad (a), opakovanou notu (b), delší noty (c) nebo noty, které jsou alespoň dvakrát tak rychlé jako bas (d). V posledním případě se musí zvýšit opatrnost, která je vůbec při použití tercií nutná, aby tím nevznikly nepříjemné kolize (e) nebo zakázané postupy (f).

Figura 450

§ 8.

Při tomto postupu se občas mísí tercie se sextami, figura 451, příklad (a). Četným chybám se lze vyhnout tím, že se intervaly středního hlasu zamění s průchodnými notami v basu (b). V příkladu (c), nadepsaném *presto*, se u první noty nezatěžujeme plnohlasým akordem, nýbrž doprovod se upraví, jak je to znázorněno hned za příkladem. Toto provedení je snadné a rychlost způsobuje, že zní ještě plnohlaseji než ve skutečnosti je. Totéž se dá říci o příkladu (d). V (e), kde bas se signaturou 6 skáče o tercii dolů a zase nahoru, se mohou zahrát buď všechny tři basové noty s terciemi, nebo se může nechat tercie nad první notou ležet a ve středním hlase se vezme 6 3 6. Příklady v (f) jsou zvláštní proto, že v hlavním hlase jsou různé rytmy, ligatury a vydržované noty. Lehkost přednesu by utrpěla, kdyby se v (g), kde bas má rychlé noty, použil důsledně čtyřhlasný doprovod. V důsledku toho musí vypracování souhlasit s připojeným provedením, na které nadto stačí i středně veliké prsty. Tyto příklady ukazují, jak snadné mohou být takové rychlé basy, jestliže se použijí tercie a sexty, a především zadržené tóny. Využití těchto zadržovaných intervalů je tedy z mnoha důvodů dobré; spojuje akordy, podporuje zpěvnost a je také snadnější a méně nebezpečné než opakovaný úhoz, který je zejména při čtyřhlasém doprovodu a v rychlém tempu téměř nemožný a nepůsobivý. Příklad (h) naznačuje použití tercií v pasáži septakordů. Protože doprovod je tam čtyřhlasný, nesmí být tempo příliš rychlé. V (i) zabraňuje protipohyb středního hlasu oktávám, a proto není nutné skákat dolů do kvinty druhého akordu. V (j) se mohou hrát tercie ke každé basové notě.

V (*k*) se nesmí použít pohyb v terciích kvůli chromatické změně.⁴⁹ Akordy se tedy zahrají prosté nebo počínaje první tercií se použije protipohyb k basu. V (*l*) a (*m*) je řada příkladů, v nichž postupuje pravá ruka půvabně s basem. Z příkladů uvedených v (*n*) se dají odvodit další případy, v nichž může pravá ruka hrát spodní tercie nebo sexty, jak to ukazují vyobrazení. Tento druh doprovodu se používá jen ve dvouhlasých kusech, jejichž hlavní hlas je zapsán nad basem. Předpokládá se tam stejně silný přednes jak hlavního hlasu, tak doprovodu.

Figura 451

The figure consists of four systems of musical notation, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled (a.) and features a slur over the treble staff. The second system is also labeled (a.) and has a slur. The third system is divided into (a.) and (b.) sections. The fourth system is entirely labeled (b.) and contains several measures with complex chordal textures. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, 5, 4, 3, 6, 5 below the notes.

⁴⁹ wegen der Modulation.

Presto

(b.) (c.)

4 2 6 6 6 4 5 3 6 5

Presto

(c.)

6 6 5

Presto (d.) *Presto* (e.)

6 6 4 3 6 6 6 4 3 6

(f.) (f.)

6 5 6 6

9 6 4 5 7

(f.) *tr*

6 5 7 6 5

Presto

(g.)

6 6 7 6 6 7 b7 6 6 6 6

6

Presto

Presto

(g.) (g.) (h.)

6 6 3 6 5

(i.)

7 7 6 5b 7 7 6 5 7 7 6 5 6 5 #

(k.)

6

Adagio

(l.) 6 # (m.)

6 5 7 6 6 4 3 6

(m.)

6 4 7 #

Adagio

(n.)

(n.) 6 (n.)

6 4 3

(n.)

(n.)

(n.)

(n.)

6

6

7

5

6

5

4

3

Andante (o.)

Andante (o.)

Andante (o.)

6

4

5

3

6

4

5

3

6

5

9

4

8

3

§ 9.

Jemný doprovod, který se neváže na stále stejný počet středních hlasů, snáší občas v pravé ruce určité skoky, které často podpoří dobrý dojem. Největší příležitost oddávat se této volnosti dovolují myšlenky, které snášejí imitace, figura 452, příklad (a), prodlevy (b) a pasáže, jejichž hlavní hlas se pohybuje převážně na stejných tónech, které se opakují s transpozicí (c) nebo bez ní (d). V obou posledních příkladech může rozumný doprovodce uspokojit zcela snadno a s velkou volností oprávněné nároky ucha, způsobené přílišnou jednotností figurace. Všeobecně je nutno poznamenat, že změnu v realizaci akordů dovolují nejpohodlněji pasáže, které jsou samy o sobě málo rozmanité. Jak velice se dá pomoci skladbě obsahující takové pasáže jemným a volným doprovodem, tak velká opatrnost je nutná, aby se tyto jemnosti nepoužívaly příliš často a nevhodně.

Figura 452

Allegretto

(a.)

Musical notation for system (a) in bass clef. It features a melodic line with a slur over the first four notes and a chordal accompaniment below. The notes are G2, A2, B2, and C3. The accompaniment consists of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2-C3, and G2-A2. Fingering numbers 7/5, 6/4, 7/5, and 6/4 are written below the notes.

(b.)

Musical notation for system (b) in bass clef. It features a melodic line with a slur over the first four notes and a chordal accompaniment below. The notes are G2, A2, B2, and C3. The accompaniment consists of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2-C3, and G2-A2. Fingering numbers 6/5 and 7 are written below the notes.

(c.)

Musical notation for system (c) in bass clef. It features a melodic line with a slur over the first four notes and a chordal accompaniment below. The notes are G2, A2, B2, and C3. The accompaniment consists of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2-C3, and G2-A2. Fingering numbers 7, 6/5, and 7 are written below the notes.

Musical notation for system 4 in bass clef. It features a melodic line with a slur over the first four notes and a chordal accompaniment below. The notes are G2, A2, B2, and C3. The accompaniment consists of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2-C3, and G2-A2. Fingering numbers 6/5 and 7 are written below the notes.

(c.)

Musical notation for system 5 in bass clef. It features a melodic line with a slur over the first four notes and a chordal accompaniment below. The notes are G2, A2, B2, and C3. The accompaniment consists of chords: G2-A2, G2-A2-B2, G2-A2-B2-C3, and G2-A2. Fingering numbers 4, 6, and 4/2 are written below the notes.

(d.)

6

(d.)

6 6 3 6

6 6 6

7

(d.)

6 7

7

§ 10.

Široká harmonie, k níž se získá obratnost hrou dobrých klavírních skladeb, je často jednou z největších jemností. Na občasnou nutnost jejího použití jsme zaměřili pozornost již v předcházejících oddílech. Kromě toho je dostatečně známo, o co znamenitěji působí někdy široká harmonie než úzká. Figura 453 (a) například ukazuje, že obvyklá úprava akordů zní následkem přílišné jednotnosti protivně, a že je tedy lepší vzít sekundakord v tomto příkladu buď v jiné poloze, nebo nejlépe v široké harmonii (b). Opakovaná pasáž se může stát přitažlivější, střídá-li se úzká harmonie se širokou (c). V (d) vycházejí sexty v pravé ruce lépe a melodický postup je zřetelnější, jestliže spodní střední hlas, který nevyjadřuje žádnou melodii, nýbrž pouze doplňuje počet hlasů, má v levé ruce shodný pohyb s basem.

Figura 453

The figure displays four musical examples, (a) through (d), in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Each example shows a sequence of chords and fingerings.

- (a)** Shows a sequence of chords with fingerings: 6/5, 9/4, 8/3, 4/2, 6/5, 9/4, 8/3.
- (b)** Shows a similar sequence but with a wider interval between the two voices, creating a 'wide harmony'.
- (c)** Shows a sequence of chords with fingerings: 6/5, 6/5, 6/5, 6/5, 6/5. The second and fourth measures feature a wider interval between the voices.
- (c.)** Shows a sequence of chords with fingerings: 6/5, 6/5, 6/5, 7/7, 7/7, 7/7. The last three measures feature a wider interval between the voices.
- (d)** Shows a sequence of chords with fingerings: 6/4, 5/3, 7/5, 6/5, 9/4, 8/3. The right hand plays a melodic line of sixths, while the left hand provides a supporting bass line.

§ 11.

Rovněž vyplnění pomalých not je jednou z nutných okras doprovodu. Je-li tempo pomalé, mohou se ve figurě 454, příklad (a), ozdobit tečky v pravé ruce obaly. Pokud bychom zde chtěli hrát ozdobu také v basu, nebyl by výsledek srozumitelný. Tón cembala totiž vždy dostatečně nedoznívá, takže dlouhé nebo vydržované noty znějí na tomto nástroji většinou trochu prázdně, a je-li tedy tempo pomalé, lze zvolit doprovod v (b), který tečky basových not vyplní. Tento případ představuje souvislou pasáž, při níž má hlavní hlas pomlky, a aby nepůsobila pocitem prázdnoty nabádající tedy doprovazeče něco vymyslet. Když však hlavní hlas a bas postupují v terciích nebo podobně, musí doprovazeč zůstat u prostého doprovodu. Kromě toho jsou přechodné pasáže velmi příhodné, aby vzbudily doprovazečovu vynalézavost. Jeho nápady mají ovšem odpovídat afektu a obsahu kusu. Lze-li tedy znovu uplatnit něco z předcházejících pasáží, je to tím lepší, neboť, je-li to nutné, dá se změnit bas a pasáž upravit jinak. Neomezuje-li se tím⁵⁰ hlavní hlas, musí se v takovém případě doprovazeči o to spíše povolit rozumná suverenita. V (c) je možno volit kvůli vyplnění jeden z obou připojených doprovodů, tempo druhého ale musí být pomalejší. Hlavní hlas zde může mít vydržovanou notu nebo pomlku. Když se v (d) chce zvýhodnit hlavní hlas (z čehož plyne, že doprovazeč chce zabránit zdvojení not na lehkých dobách), může se použít jeden z doprovodů uvedených v příkladu (1). Změní-li však interpret hlavního hlasu tento příklad tím, že vydrží v každém taktu nad basem tercii s trylkem nebo bez něho (2), volí se doprovod z příkladu (3).

Figura 454

(a.)

(b.)

Adagio

(c.)

⁵⁰ Tato věta je edicí z roku 1797 poznámkou.

§ 12.

Závěrem si ještě všimneme určitých **signatur** používaných některými vyučujícími pouze kvůli ozdobnosti (figura 455). Nacházíme je jednotlivě a občas v kombinaci. Realizují se buď po nástupu basu, nebo na průchodných notách a naznačují ozdobný postup jednoho nebo více hlasů. Průchodné disonance, které tím vzniknou, nevyžadují rozvedení. Ostatní tóny z předcházejících akordů se nechají ležet. Všechny následující příklady mají čtyřhlasný doprovod, až na čtyři poslední, které se realizují trojhlasně. Signatury vztahující se k tomuto ozdobnému postupu jsou pod osnovou: obvyklé číslování je nad osnovou. Při použití těchto odstínů harmonie je nutná velká opatrnost, aby se tím nepřekáželo hlavnímu hlasu a ten se nestal nesrozumitelný.

Figura 455

6 6 6 5 3 6 4 3 6 4 3 6 5 9 8 3 #

6 8 6 4 3 7 8 6 6 5 6 3 4 5 9 8 5 3 4 #

9 6 6 4 6 7 6 6 5 6 5

9 7 6 6 5 4 3 6 7 6 4 6 6 5 4 3 5

7 4 5 5 4 4 5 5 4 4 5 7 7 4 3 6

7 4 3 5 5 4 4 3 6 5 5 4 4 3 5 7 7 6 4 3 6

6 5 5 6 6 5

6 4 5 3 2 3 5 4 6 5 6 4 # 6 4 6 5

The image displays three systems of musical notation for a bass line, likely for a guitar or bass instrument. Each system consists of a staff with notes and rests, and a corresponding line of fingerings below it. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). Fingerings are indicated by numbers 1-7 and sometimes 8. The first system has two measures, the second has two measures, and the third has two measures. The notation is in a bass clef.

Oddíl 12.

O imitaci (XXXIII)

§ 1.

Imitace patří mezi pasáže, které je zvykem při opakování obměňovat. Doprovazeč se musí této obměny zúčastnit, aby jeho odpověď zůstala srozumitelná a neztratila nic ze své přitažlivosti. Doprovod tedy musí co nejpřesněji napodobovat svého předchůdce.

Figura 456

Andante

The musical score for Figure 456 consists of two systems of music, both in bass clef and one sharp (F#) key signature. The first system is marked 'Andante' and the second 'Allegro'. Both systems feature a melodic line with a slur and a trill, and a bass line with a slur and a trill. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills are marked with 'tr'.

System 1 (Andante):

- Melodic line: 6, 6, 5, 5, 4, 4, 5, 5, 6, 6
- Bass line: 5, 4, 4, 5, 5, 2, 6

System 2 (Allegro):

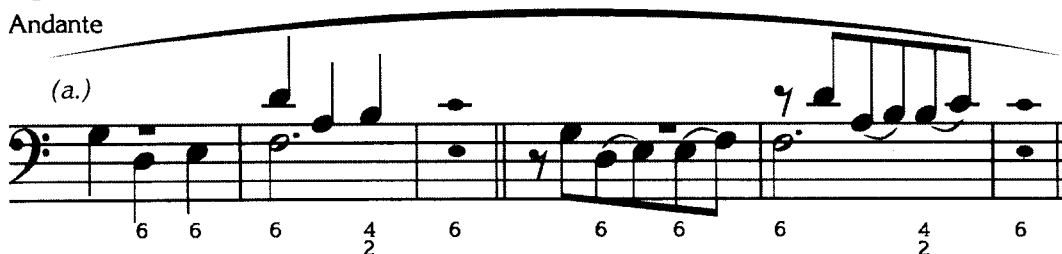
- Melodic line: 5, 4, #, 5, 2, tr
- Bass line: 5, 4, #, 5, 2, tr

§ 2.

V imitacích si musí oba, jak udávající, tak napodobující, navzájem dobře rozumět a znát své síly a vynalézavost, protože jinak se může mnohé v provedení pokazit. Tato opatrnost je zvláště důležitá zejména má-li doprovodce přednést začátek imitace, protože, pokud se týká imitací, musí vědět, jak spolehlivý je jeho následovník. Nemůže-li se v tom na jeho obratnost bezpečně spolehnout, musí se radostí z variací vzdát a hrát prosté noty. Ve figurě 457 začíná imitaci bas.

Figura 457

Andante



§ 3.

Má-li doprovodce špatného navrhovatele, který mu nabízí nevhodné, nebo dokonce nesprávné variace, musí volit nejjistější cestu a hrát pouze předepsané noty. Vyhne se tím jakékoli vině a ví, že špatnou variací stačí slyšet jen jednou.

§ 4.

Je-li spoluhráč dostatečně obratný a rozumný, může ho doprovodce povzbudit jak dobrým doprovodem vůbec, tak zejména svými rozmanitými variacemi, vynalézavým vedením a správným příkladem ho může občas rozhonit a uvést do dobré nálady, která mu předtím scházela. Jestliže ovšem doprovodce začne s variacemi, musí potom ponechat svému spoluhráči dostatečnou volnost, aby imitoval správně. Nádhera a prostota se přitom musí rozumně střídát a vůbec je třeba si počínat, jak bylo naznačeno v posledním paragrafu prvního dílu této Úvahy. Začíná-li imitaci doprovodce, musí věnovat bedlivou pozornost druhu not, které v ní má společně s hlavním hlasem (pokud ten nemá pomlky), aby vytvořil variaci, která se od toho dostatečně odlišuje. Rovněž na konci variací se musí hned zase vrátit k prostému doprovodu, aby odpověď hlavního hlasu mohla skončit nevšedně, zvláště když ji tvoří mnoho not. Právě tak je špatné, tropí-li oba hlasy současně hluk, jako kdyby chtěly najednou usnout. Hráči si tedy nesmějí zahrávat ani s nevědomostí, ani se zlomyslností. V prvním případě pokazí jeden druhému jeho nápady bez zlého úmyslu, ve druhém ovšem schválně.

§ 5.

Má-li klavírista u sebe další basové nástroje, musí být se svými variacemi zdrženlivý, pokud bezpečně neví, zda ho budou ostatní následovat.

§ 6.⁵¹

V některých pasážích doprovázených terciemi lze zahrát obměněnou imitaci současně středním hlasem a basem, v terciích, figura 458, příklad (a). Uvede-li hlavní hlas místo jednoduchého zápisu v (b) variaci z (c), pak nemůže přesně imitovat ani bas, ani střední hlas. Tehdy postačí vymyslet takovou imitaci, jejíž figury jsou rytmicky stejné jako figury hlavního hlasu, zatímco v basu zůstanou původní nebo lehce pozměněné tóny.

⁵¹ Předcházející paragrafy se zabývaly výlučně imitací stanovenou skladatelem a předmětem výkladu byl způsob, jímž mohou doprovodce a sólista dělat ruku v ruce variace předepsaných vztahů. V paragrafech 6 - 7 je výklad naopak zaměřen na to, jak vytvořit střední a vrchní hlas, aby vznikly úmyslné imitace hlavního hlasu. Další příklady jsou ve figurě 452.

Figura 458

§ 7.

Kdo se dobře vyzná v kompozici, může také někdy nahradit obvyklý doprovod středním hlasem napodobujícím ozdobně hlavní hlas. Pasáže, v nichž následují nad basem skákajícím nahoru a dolů četné septimové a kvintsextové akordy, jsou k tomu nejvhodnější. Tempo ale nesmí být příliš rychlé, protože by to způsobilo nesrozumitelnost.

Figura 459⁵²

The musical score consists of four systems, each with two staves. The first two systems feature a melodic line on the upper staff and a bass line on the lower staff. The last two systems feature a melodic line on the upper staff and a bass line on the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below notes. A trill is marked above a note in the second system. A double bar line is present in the second system. A sharp sign is present in the second system. A sharp sign is present in the third system. A sharp sign is present in the fourth system.

⁵² Pod každým obloučkem jsou tři stejné basové party pokaždé s odlišným vrchním hlasem. První dva takty představují bas s hlavním hlasem, jak jsou napsány. Následující dva takty jsou sólistovou variací a konečně poslední dva takty ukazují doprovazečův doprovod. První *f* ve vrchním hlasu v posledních dvou taktech je sólistův počáteční tón.

Oddíl 13.

O jistých opatnostech při doprovodu⁵³ (XXXIV)

§ 1.

Poněvadž jsme většinu této látky probrali již na příslušných místech, zbývá zde jen několik málo poznámek o určitých případech, vyžadujících od doprovazeče opatrnost.

§ 2.

Vystoupí-li hlavní hlas nad doprovod, aby nevznikly kvinty, vezme se ve figure 460, příklad (a), k tónu *h* místo pouhé signatury 6 raději 7 6. V (b) se vynechá nad tónem *e* sexta a místo ní se vezme $\frac{3}{9}$ a k tečce se potom zahraje $\frac{3}{6}$. V (c) se vynechá u prvního *a* rovněž sexta a místo ní se zdvojí tercie a kvinta. Kdyby se doprovod upravil podle signatur, vznikly by v předepsané poloze v obou příkladech (b) a (c) kvinty.⁵⁴ Podobný příklad byl již ve figure 380. Jakmile se změní poloha, jsou všechny akordy obsahující postupy v kvartách nebezpečné kvůli kvintám. Můžeme-li, vezmeme pochopitelně nejlepší a nejjistější polohu: někdy to ale možné není. V takovém případě se musí doprovazeč při vhodné příležitosti zbavit nebezpečí a zaujmout jinou polohu tak, že zdvojením konsonance přidá pátý hlas, nebo pokud je bas dlouhý, případně je-li u něho jedna nebo více průchodných not, akord opakuje. Nejde-li ale použít žádný z těchto prostředků, odpadnou signatury, které jsou příčinou nesnází. Jako prostředek k odvrácení chyb je v (d) snadné opakovat a měnit polohu akordů nad průchodnými notami. Nemají-li se zdvojit tóny hlavního hlasu ve vrchním hlase, je třeba dát v (e) přednost druhému doprovodu před prvním. První doprovod, pohybující se paralelně s hlavním hlasem, způsobuje kvinty.⁵⁵ V (f), kde se disonance rozvádějí nad lomeným basem, je nutno doprovod pozměnit, aby se vyloučily ošklivé následné

⁵³ Von einigen Vorsichten bey der Begleitung.

⁵⁴ Podle toho lze usuzovat, že smysl těchto příkladů má být takový, aby doprovazeč pocítoval povinnost hrát úvodní akordy v předepsané notaci. Bibliothek der Schönen Wissenschaften, str. 289 tento předpoklad neuznává a o příkladu (b) píše: „Nebyl by tento příklad stejně melodický, kdyby se oktáva první basové noty hrála v nejvyšším hlase pravou rukou a pak se k basovému tónu *e* vzala sexta *c* a kdyby potom následoval nad basovým tónem *g* tón *h*? Další dva hlasy, které jsou v tomto příkladu horními hlasy, by si zachovaly svoji polohu jako střední hlasy. Harmonie by byla bez zbytečného zdvojení tercie nad tónem *e* plnější a příjemnější. „Podobně by tomu bylo, pokud by byl ve vrchním hlase tón *f*.”

⁵⁵ Pokud bude nad hlavním hlasem druhý doprovod, budou zde také kvinty, protože vzniknou doprovodem hlasu pohybujícího se v obou vyobrazeních od tónu *h* k tónu *a*. V žádném případě nebyl J. S. Bach, pokud jde o kvinty, tak vybíravý jako jeho syn. Viz např. kvinty mezi basem a sopránem v jeho chorálu Jesu, der du selbsten wohl (BWV 355), takt 15, způsobené na první době pohybem střídavé noty v basu. Chorál má v již citovaném Breitkopfově vydání číslo 169.

oktávy. Disonance obsažené v signaturách prvního taktu se tedy bez rozpaků vynechají. V (g) odpadnou rozšíření, která bývají po prodloužení trylku občas na konci kusu v basu. Doprovazeč potom skončí současně s hlavním hlasem.⁵⁶

Figura 460

(a.) *lépe* (b.) $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 6 & - \end{matrix}$

(c.) 7 4 3 6 5 6 (d.)

(e.) 6 6 (f.) 4 3 7

(g.) $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix}$

§ 3.

Když je předepsáno unisono, nemusí se na rozvedení disonancí dbát, protože unisono se hraje okamžitě oběma rukama. Cvičené ucho si toto rozvedení nahradí fantazií.

⁵⁶ Je to upozornění na šestnáctinové arpeggio a je třeba předpokládat, že toto zkrácení vzniklo vypuštěním obvyklého trylku nebo odlišným zpracováním v hlavním hlasu.

§ 4.

Je spíše obvyklé, ne však právě nutné, že začátek kusu bývá zmatený. Proto si i ti nejzkušenější interpreti v zájmu dobrého pořádku a přesného začátku rádi ukáží předem noty, které má každý na začátku přednést. Protože však na toto prohlédnutí někdy není čas a skladba má často rozmanitá tempa, bylo by velmi dobré, aby byl nad basem zapsán malými notami alespoň začátek hlavního hlasu. Tato opatrnost by byla velmi užitečná po generálních pomlčkách a fermatách, zejména když bas nezačíná opět současně s hlavním hlasem.

Oddíl 14.

O nutnosti číslování basu⁵⁷ (XXXV)

§ 1.

Z obsahu našeho návodu jsme poznávali, že i když je číslování, jaké má být, náleží k dobremu doprovodu ještě velmi mnoho. Z toho vysvítá směšnost požadavku doprovázet nečíslované basy a současně je zřejmá nemožnost provést je tak, abychom mohli být alespoň trochu uspokojeni. Od nějaké doby se začaly pilněji než dříve poznačovat v zápisu malé podstatné ozdoby a značky týkající se dobrého přednesu. Kéž by tedy byly stále vzácnější i nečíslované basy a kéž by klavíristé projevovali menší ochotu dělat hned všechno, co se po nich požaduje! Každý jiný ripienista si smí postěžovat, když se mu předloží nesprávně napsaný hlas, zatímco doprovazeč musí být naopak spokojen, není-li jeho hlas číslován buď vůbec, nebo jen tak úsporně, že těch několik málo signatur, které se snad ještě najdou, je většinou uvedeno nad notami, jejichž akordy jsou samozřejmé. Krátce řečeno: od doprovazeče se žádá neprávem, aby se naučil generábas jak s číslicemi, tak bez nich.

§ 2.

Někteří hudebníci si dali s vypracováním nečíslovaných basů velkou práci, a já nemohu zapřít, že jsem tu a tam sám prováděl podobné pokusy. Čím více jsem však o tom přemýšlel, tím jsem nacházel bohatší harmonické proměny, které se ještě každodenně rozmnožují jemnostmi našeho stylu, takže je nemožné stanovit pevná a přísná pravidla, která by spoutala volné tvoření a umožnila vytušit způsob myšlení skladatele, jemuž štedrá příroda umožnila pochopit nevyčerpatelnost jeho umění. A dejme tomu, že by se v té věci dalo něco určit: má se snad paměť týrat učením pravidel, jejichž počet musí být značný a která přece neplatí vždy? Má se potom, když jsme se konečně naučili pravidlům, znovu promrhat mnoho času a námahy, abychom si zapamatovali jejich výjimky? A nehledě na to všechno by byl užitek velmi nepatrný, protože chybit může i ten nejopatrnější hudebník tam, kde je jen jedna, natož více možností.

⁵⁷ Tento oddíl vyjadřuje mocný nesouhlas s pokusy mnohých teoretiků formulovat pravidla ke studiu nečíslovaných basů. Řada těchto spisů pocházela dokonce od hlavních teoretiků generábasového období počínaje Viadanou, pokračovala Fr. Gasparinim (*L'Armonico pratico al cimbalo*, 1708), J. Ph. Rameauem (*Traité de l'harmonie reduite a ses principes naturels*, 1722) a J. G. Heinichenem, (*Der General Bass*, 1728). K nim je třeba přidat i Bacha s jeho vlastním přístupem v § 2 zde a neochotným, z velké části nesplněným slibem z kap. IV., §§ 2, 3. Podobné závěry jako Bach uvádí v odpovědi na dotaz mladé dámy také Marpurg, *Der Critische Musicus an der Spree*, str. 69 ad.

§ 3.

Zůstává tedy nezvratnou pravdou, že k dobrému provedení skladby je nezbytný správně číslovaný bas. Každý skladatel, který si přeje, aby jeho skladba byla provedena tak dobře, jak je to jen možné, se musí také chopit všech prostředků, aby tohoto cíle dosáhl. Jeho notace tedy musí vyjádřit vše tak jasně, aby byl každý detail pochopitelný. K tomu patří především také správné číslování basu. To je to nejmenší, co je možno právem požadovat, protože jak jsme uvedli již častěji, k přesnému naznačení doprovodu náleží ještě něco více než signatury. Prokázali jsme dokonce, že pro určité situace se ještě nedostává značek. A to je jasným důkazem, že doprovod vytvořený zcela bez naznačení nemůže dopadnout jinak než špatně. Signatury jsou zde, poslužme si tedy tímto užitečným vynálezem a netýrejme vymyšlením nedostatečných pravidel ani sebe, ani jejich naučením své žáky. Kdo je příliš pohodlný nebo tak nevzdělaný, aby své basy označil sám tak, jak to dobré provedení vyžaduje, necht' to dá udělat dobrému doprovazeči.

§ 4.

Při číslování není sice nutno se dotknout všech maličkostí a z generálbasu se nesmí udělat sólo, nemá se ale také opomenout nic nutného a podstatného. Mnozí jsou v používání číslic velmi šetrní, protože nechtějí příliš namáhat zrak doprovazeče. Zkušený doprovazeč ale přehlédne docela snadno i bas, který obsahuje více pokynů, než je zpravidla zvykem, protože před studiem doprovodu musel přečíst na dvou osnovách čtené noty, posuvky a jiné nad sebou nahromaděné značky. Co je však snazší přečíst, ony osnovy spojené s tak četnými obtížemi, nebo tři, nejvýše čtyři číslice nad sebou, které se při studiu generálbasu je stejně nutno naučit a které se při doprovodu vyskytnou téměř každý okamžik, a nemohou tedy být tak neznámé a strašné, jak se snad pohodlný doprovazeč domnívá?

Oddíl 15.

O průchodných notách⁵⁸ (XXXVI)

§ 1.

Naznačení průchodných not je ve většině případů stejně nutné jako naznačení číslic. Protože si ale číslicující také v této věci nepočínají dost přesně, musí se doprovazeč učit průchodné noty postupně rozeznávat pilným cvičením doprovodu a pozorným nasloucháním, figura 461, příklad (a). Někdy je doprovazeč vytuší z předcházejícího akordu, který se hodí k následujícím basovým notám (b), a podle nutné přípravy a rozvedení (a) a (c).

Figura 461



⁵⁸ von durchgehenden Noten. Viz kap. VI., § 69 a pozn. 11. tamtéž. V § 2 zde Bach připomíná pravidla uvedená u Heinichena.

§ 2.

Existují ovšem určitá pravidla, jak průchodné noty rozeznat; nejsou ale vždy věrohodná. Poněvadž se tedy na tato pravidla nelze pokaždé jistě spolehnout, jelikož průchodné tóny se nedají vždy bezpečně uhodnout, a protože se konečně ví, že je mnohem více špatných než dobrých doprovazečů, je nejjistější poskytnout přesné údaje, a bude-li třeba, udělat raději více než méně. Dobrý doprovazeč se nenechá zmást několika nadbytečnými čárkami a začátečníkovi se tím velmi pomůže. Musíme vzdát úctu Francouzům, že průchodné noty pilně označují. Zpravidla k tomu použijí jedinou šikmou čárku.

Figura 462



§ 3.

Průchodné noty jsou stupňovité a skákající a jsou většinou spíše rychlejší. Vyskytnou-li se jednotlivě, nebývají naznačeny. Ze stupňovitých a skákajících not ve figure 463, příklad (a), jsou noty na lehké době průchodné. Přijatelné je toto pravidlo: po stupňovitém průchodném tónu nesmí následovat žádný skok⁵⁹ a oktáva skákající průchodné noty musí ležet již předtím v pravé ruce.⁶⁰ Proto má každá nota v (b), kde obě tyto podmínky scházejí, vlastní doprovod. Jestliže basová nota, místo aby sestoupila do sekundy (c), skočí nahoru do septimy (d), je tento tón rovněž průchodný, i kdyby se jeho oktáva před tím nehrála.⁶¹ Oktávové skoky se zde nepokládají za skoky, ale za opakování. Následuje-li po sobě více než jedna průchodná nota, je naznačení příčnou čárkou stejně nutné, jako kdyby měly procházet pomalé noty (e).

Figura 463



⁵⁹ Výraz průchodný tón (die durchgehenden Noten), jak je zde použit, znamená pravidelný i nepravidelný průchod. Nepravidelný průchod vyžaduje výjimku z pravidla, neboť je právě onou notou, po níž následuje skok. Je zajímavé, že taková průchodná nota je v tomto oddílu uvedena pouze jednou ve figure 464, příklad (c), aniž by byla připomenuta v textu. Je však jasné, že Bach zahrnuje mezi své průchodné tóny i tuto variantu.

⁶⁰ Jinými slovy, tón skoku musí být obsažen již v předcházejícím akordu.

⁶¹ Bach tuto doložku zdůrazňuje, protože právě tvrdil, že oktáva skákající průchodné noty musí ležet předem v pravé ruce. Zde probíraný případ nelze přirozeně považovat za typ průchodné noty oddělené skokem, ale za zvláštní druh průchodného tónu.

§ 4.

Z následujících basových not *mívají vlastní doprovod*: půlové noty v allabreve a v rychlém třípůlovém taktu, v němž jsou nejrychlejšími notami osminy; dále čtvrtky v pomalém třípůlovém nebo takzvaném lichém taktu počínaje *allegrettem* (v němž nejsou rychlejší noty než dvaatřicetiny) až po *presto* a ve tříčtvrtním a šestičtvrtním taktu v rychlém tempu; a konečně osminy ve čtyřčtvrtním taktu od *adagio* až po *allegretto* a v pomalých taktech $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{4}$ a $\frac{6}{4}$. Mají-li právě jmenované druhy taktů rychlé tempo, má každá skupina tří osmin nebo čtvrtek vlastní doprovod.

§ 5.

Noty, které vypadají, jako by měly mít vlastní doprovod, avšak jsou ve skutečnosti průchodné, musí mít nad sebou šikmou čárku. Noty, které sice mají vzhled průchodu, ale přesto vyžadují vlastní harmonii, je nutno očíslovat. První případ je při nesprávném označení mnohem riskantnější než druhý.

§ 6.

Jak doprovázet určité průchodné noty pouhými terciemi, jsme probrali již v oddílu 11. této kapitoly.⁶²

§ 7.

Poznamenejme ještě něco o tom, jak doprovázet opakované basové noty. Tyto poznámky budou vycházet z temp, jaká se hrají zde⁶³ a kdy je *adagio* mnohem pomalejší a *allegro* mnohem rychlejší, než je to obvyklé jinde.

§ 8.

Od nejpomalejšího tempa až k *largu* se udeří čtvrtky a ještě delší noty oběma rukama a plně se vydrží. Oběma rukama se hrají také všechny osminy, ale drží se pouze polovinu jejich délky. Pokud není naznačeno *staccato*, hraje levá ruka všechny šestnáctiny a plně je vydržuje. Nevyžaduje-li zvláštní výraz odlišné provedení, doprovází pravá ruka tyto šestnáctiny a ještě rychlejší noty osminami, které se drží jen polovinu jejich délky. Když má bas nepřetržitý sled nebo alespoň velmi četné dvaatřicetiny nebo ještě rychlejší noty a je-li přítomen doprovodný basový nástroj,⁶⁴ může se v levé ruce nechat jedna nebo více not projít. Pokud tomu ale tak není, musí se klavírista s tímto třeslavým pohybem trápit sám. K triolám s jedním nebo dvěma břevny udeří pravá ruka akord pouze u první noty a stejně si počíná u každé figury tří osmin nebo jejich skupin v $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ a $\frac{12}{8}$ taktu.

§ 9.

Od *largetta* a *andante* až k *allegro* se hrají v pravé ruce k basovým čtvrtkám, osminám, ještě rychlejším notám a k triolám zcela vydržované čtvrtky. Pomalejší noty se plně vydržují oběma rukama.

⁶² V paragrafech 6 - 8.

⁶³ tj. v Berlíně.

§ 10.

Ať je *siciliano* rychlé, nebo pomalé, hrají se čtvrtky a ještě delší noty oběma rukama a vydrží se. Jednotlivé osminy následující po čtvrtkách se doprovázejí rovněž pravou rukou. Ve všech ostatních případech, nechť figury v basu vypadají jak chtějí, zahraje pravá ruka ke každé skupině tří osmin pouze jednou.⁶⁵

§ 11.

Od *allegro assai* až po *prestissimo* hraje pravá ruka k basovým osminám buď vydržované poloviny taktů, nebo zcela vydržované čtvrtky. Ty se udeří oběma rukama a drží se polovinu jejich délky. Ještě delší noty se vydrží zcela. Ve zbývajícím se odvolávám k poznámce v § 9 v Úvodu prvního dílu Úvahy.

§ 12.

Tyto poznámky platí, dokud se nezmění signatury nebo přednesové značky.

§ 13.

Nejdou-li doprovázet přechodné pasáže terciemi nebo jiným ozdobným způsobem uvedeným v oddílu 11. nechají se projít. Stejně se nakládá s rozšířením na konci kusu.

§ 14.

Tento oddíl uzavřeme pozoruhodnými příklady z figury 464. Zvláštní výraz v příkladu (a), vyplývající z obsahu kusu nebo z doprovodu ripienových hlasů, vyžaduje u každé krátké tečkové noty v pravé ruce často opakování harmonie, místo aby se druhá nota nechala vždy projít. Tento případ je častý v doprovázených recitativích. Chce-li mít skladatel v prvním taktu v (b) kvůli výrazu u průchodné noty *e* doprovod, musí nad ní výslovně napsat číslici 6. Aby se zabránilo chybám, je nutno doprovázet průchodné noty v (c); jeden hlas se tedy vymění s basovou notou nebo se celý akord opakuje. Příprava septimy nad tónem *fis* vyžaduje v (d) doprovázet průchodnou notu *e* novou úpravou septakordu. Nemá-li se pravá ruka dostat příliš hluboko dolů a je-li současně zapotřebí zamezit kvintám, opakuje se v (e) nad průchodným basem předešlý akord. V (f) se zabrání kvintám opakováním nad předcházejícím a při současném zdvojení tercie a oktávám, když se nad tímto *a*⁶⁶ vezme $\frac{6}{8}$ a nezmění se poloha. V (g), kde předpokládáme, že nad první basovou notou *f* má být předešlé zdvojení sexty nebo tercie, musí se nad průchodnými notami opakovat sextakord bez zdvojení, aby se bez nečistých a neobratných postupů umožnilo potřebné zdvojení u *gis* a nekleslo se do hlubší polohy. V duchu dobrého italského způsobu zpěvu mají zpěváci ve zvyku před koncem vydržované noty vystoupit a klesnout podle tóniny o celý tón nebo půltón, aniž by bylo to nejmenší z toho naznačeno. V příkladu (h) je notace a v (i) provedení takové vydržované noty. Někdy bývá tento přednes vypsán. Tato

⁶⁴ Jak to bylo probráno podrobně v Úvodu k prvnímu dílu § 8.

⁶⁵ Schéma doprovodu této skladby, notované obvykle v $\frac{6}{8}$ nebo $\frac{12}{8}$ taktu, by tedy mohlo vypadat následovně:
příklad c. *Siciliano* bylo často pomalou větou sonáty.



ozdoba se nedoprovází a akord se pravou rukou udeří jen jednou, aby si stoupání a klesání hlavního hlasu zachovalo zřetelnost. Dva takové příklady s jejich doprovodem jsou uvedeny v (k). Číslování tohoto příkladu, naznačené v (l), je nesprávné. Nečísluje-li skladatel dost přesně, zejména když neoznačí průchodné noty v pasážích, kde předpokládáme rozvedení (m), a také když nečísluje noty podobající se průchodným notám, ale vyžaduje vlastní akordy (n), pak se může snadno zmýlit i ten nejzkušenější doprovodce. Pokud ale není hlavní hlas zapsán nad basou, nelze ho obviňovat. To bylo konstatováno všeobecně již v § 5. V (o) je dobrý příklad opatrného zápisu nadbytečných číslic nad průchodnými notami. Průměrným doprovodcům se tím zřetelně naznačí nutnost změny zdvojení zabraňujícímu chybám. V (p) je čárka nutná, protože místo opakování předcházejícího akordu se musí nad pomlčkou zahrát trojzvuk k následující notě za pomlčkou.

Figura 464

(a.)

(b.)

p *f*

(c.)

6 3

6 4/3 - # 4/3 - 6 6/5_b

(d.)

6 # 6 6 6 6 6 5 4 3 7 # 5 6

(e.)

(f.)

(g.)

9 8 6 6 6 5 6 7 6 6 #

⁶⁶ Oktávy vzniknou na těžkých dobách mezi basou a středním hlasem pohybem tónu *a* do *g*.

Allegro

Oddíl 16.

O akordech hraných pravou rukou před basovou notou⁶⁷ (XXXVII)

§ 1.

Aby se zachoval pořádek a podpořil se dobrý dojem, je často nutné zahrát akord nad krátkou pomlčkou před jeho basovou notou.

§ 2.

Někteří číslující se přidržují chvályhodného zvyku naznačovat takové akordy zápisem signatury nebo čárkou nad pomlčkou příslušející k následující basové notě. Bylo by znamenité, kdyby každý této přesnosti označení dbal, protože by to usnadnilo práci mnoha doprovoděčů.

⁶⁷ Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand.

§ 3.

Při nedostatku vhodných značek je třeba **zásadně** poznamenat dvojí: za prvé, že pomlky, o nichž se v tomto oddílu jedná, nesmí být v *allegretto* delší než jedna šestnáctina, a za druhé, že nástup ostatních hlasů nad pomlkou musí souhlasit s anticipovaným akordem. Následující příklady moje mínění ujasní.

§ 4.

Aby se začátečník chopil ve *figuře 465*, příklad (a), bezpečně taktu, smí udeřit nad pomlkou trojzvuk C dur, zatímco zkušený doprovodě nechá projít jak pomlku, tak toto c a zahraje pravou rukou teprve sextakord nad tónem e. Nemá-li projít celá polovina taktu bez doprovodu, nezbyvá v (b) nic jiného než udělat nad pomlkou akord. Jak hlavní hlas, tak doprovodě toto stanovení taktu v rychlém tempu velmi uvítají. Nastoupit pravou rukou po pomlce se dá jedině, když je tempo pomalejší než *andante*, protože jinak by se tím v taktu způsobil zmatek. Ať je tempo v (c) jaké chce, nemůže se trojzvuk C dur udeřit před nástupem první basové noty, protože neharmonuje s tónem *f* v hlavním hlase. Vzhledem k nehybnému hlavnímu hlasu a synkopickému basu je třeba hrát v (d) akordy v osminách také v pomalém tempu. Aby se nezastřelo piano, jímž vydržovaná nota obyčejně začíná, může projít první osmina popřípadě bez doprovodu. V (e) je akord nad pomlkou nezbytný, zejména vyskytne-li se tento příklad ve skladbě pro velký a silně obsazený orchestr, v němž nastupují s takovými krátkými notami všechny hlasy současně. Tak tomu bývá zvláště často v dramatických doprovázených operních recitativích, které zpěváci zpívají kvůli četným prudkým akcím hned vzadu, hned vpředu, brzy na straně a brzy uprostřed divadla, mnohdy za velkého hluku. V tom případě se musí ujmout vedení doprovodě a u krátké pomlky dát znamení tak silným úhozem, jak je to jen možné. V (f), kde noty následující po osminové pomlce nejsou tak rychlé jako v předešlém příkladu a kde všechny hlasy vpadnou po generální pomlce unisonem rovněž současně, se akord nehraje. V příkladu (g) s tečkovanými notami nezahraje doprovodě akord anticipovaně, protože v hlavním hlase je tam příraz, který se rozvede teprve až se zahraje krátká nota v basu. Patetický bas ve francouzském stylu se nesmí doprovázet anticipujícími akordy, protože se tím pasáž olupuje o její odhodlanost (h). Příklad (i) znázorňuje případ, v němž skladatel vložil určitou závažnost do výrazu hlavního hlasu a současně vyžaduje, aby tento hlas uváděl každou harmonickou změnu sám. Doprovod je hned za příkladem. Příklad v (j) nad pomlkou trojzvuk nesnáší. V pravé ruce je tedy na první osminu nejlepší pomlka. V (k) se hrají akordy nad tečkami a ligaturovanými notami.

Figura 465

Allegretto Presto

(a.) (b.)

(c.) (d.)

Presto
(e.)

Musical notation for exercise (e.) in bass clef, 3/4 time. It features a rapid sixteenth-note scale in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *f.* is present. A finger number '6' is written below the final note of the scale.

(g.)

Musical notation for exercise (g.) in bass clef, 3/4 time. It features a melodic line in the right hand with slurs and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *f.* is present. Fingerings '5b' and '5' are indicated below the notes.

(h.)

Musical notation for exercise (h.) in bass clef, 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern in the right hand with slurs and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *f.* is present. Fingerings '6', '7', '5', and '7' are indicated below the notes.

Allegro

(i.)

Musical notation for exercise (i.) in bass clef, 3/4 time. It features a melodic line in the right hand with slurs and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *f.* is present. Fingerings '6', '5', '7', '6', '5b', '5', '4', and '5' are indicated below the notes.

Musical notation for exercise (j.) in bass clef, 3/4 time. It features a melodic line in the right hand with slurs and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *f.* is present. A finger number '6' is written below the final note.

(k.) - 6

Musical notation for exercise (k.) in bass clef, 3/4 time. It features a melodic line in the right hand with slurs and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *f.* is present. A finger number '6' is written below the first note.

Oddíl 17.

O recitativu (XXXVIII)

§ 1.

Recitativy bývaly ještě před nedávnem téměř přecpány neustálými změnami akordů, rozvedení a enharmonických změn. V těchto enharmonických raritách se hledala, většinou bez nejmenší příčiny, zvláštní krása a přirozené změny harmonie se pokládaly pro recitativ za příliš všední.⁶⁸ Díky našemu rozumnému stylu se dnes uvádějí neobyčejné harmonické podivnosti jen velmi zřídka a s dostatečným odůvodněním. Při provádění dnešních recitativů se asi doprovazeč již tak nezapotí jako dříve. Přesto je ovšem právě zde přesné číslování nutné, i když je hlavní hlas notován nad basem.

§ 2.

Některé recitativy, v nichž vyjadřuje bas nebo ostatní nástroje určité téma nebo nepřetržitý pohyb, se musí provádět kvůli dobrému pořádku přísně v taktu, aniž by se hledělo na zpěvákovy oddechy. Ostatní recitativy se deklamují podle obsahu hned pomalu, hned rychle bez ohledu na takt, ačkoli jsou v zápise do taktů rozděleny. Doprovazeč musí být v obou případech, ale především v posledním, zvlášť pozorný. Neustále má naslouchat zpěvákovi, a je-li tento v akci, hledět, aby byl se svým doprovodem stále pohotově a zpěváka nikdy neopustil.

§ 3.

Deklamuje-li zpěvák rychle, mají být akordy stále co nejvíce připraveny, především v pomlkách hlavního hlasu, kde akord předchází následujícímu nástupu. Jakmile akord skončil, musí se následující harmonie udeřit co nejrychleji. Zpěvák tím není rušen ve svém afektu nebo v nutném rychlém přednesu, protože stále zná včas dopředu postup a vazbu harmonie. Kdyby se mělo volit mezi dvěma zly, bylo by výhodnější spíše spěchat než se loudat. Ovšem správně je vždy lepší. Při rychlé deklamaci si musí doprovazeč vždy odepřít arpeggio, zvlášť když se akordy stále mění. Není na ně totiž čas, a i kdyby byl, uvedlo by to doprovazeče, zpěváka a posluchače snadno ve zmatek. Arpeggiování je v tom případě ostatně nežádoucí, protože jeho přirozené použití je v pomalých recitativech a při dlouze vydržovaných akordech. V takových případech postačí zpěvákovi připomenout, že má setrvat u dané harmonie, a zabránit mu, aby se následkem délky akordu neztratil intonačně nebo aby se nedomníval, že se akord změnil. Objeví-li se takové ohnivé recitativy v opeře, jejíž orchestr je široce rozesazen a v níž musí zpěvák deklamovat na scéně daleko od svých doprovazečů, kde rozdělené basy ještě k tomu hrají daleko od sebe,⁶⁹ nesmí vyčkávat první cembalo, jsou-li dvě, závěru kadence zpěváka, nýbrž, aby se ostatní hlasy nebo nástroje mohly připravit a včas nastoupit, udeří akord již s poslední slabikou.⁷⁰

⁶⁸ Zde se mluví o typu recitativu probíraného u Heinichena, *Der General Bass*, díl II., kap. III., str. 769, který tam píše: „Je všeobecně známo, že recitativ nemá, na rozdíl od všech starých stylů, řádnou tóninu, ale trousí tóny nepravidelně, pohybuje se prudce a bez řádu sem a tam nejodlehlejšími tóninami.“

⁶⁹ O rozsazení orchestru v barokní opeře viz J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, heslo *Orchestre*, planche G, fig. 1 a M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und der Theaters am Hofe zu Dresden, Drážďany*, R. Kuntze, 1861, 1862, str. 290 a d., nově Lipsko 1971. Schéma rozsazení viz též Quantz, *Pokus*, XVII., odst. 1., pozn. 1.

⁷⁰ Viz dále § 9. pozn. 72.

§ 4.

Rychlost arpeggia při doprovodu závisí na tempu a obsahu recitativu. Čím je recitativ pomalejší a výraznější, tím pomalejší je arpeggio. Recitativy s vydržovanými doprovodnými nástroji snázejí arpeggio zvláště dobře. Jakmile se ale změní v doprovodu vydržované noty v krátké a staccatované, musí hrát okamžitě také doprovazeč akordy bez arpeggia, pevně a plnými rukama. I když jsou tam v partituru ligaturované bílé noty, zachová se přesto ostře odsazovaný přednes. Při recitativních zpívaných z paměti je na divadle kvůli vzdálenosti nutný silný úhoz. Doprovazeč musí přirozeně hrát svůj doprovod zcela slabě občas také v divadle, a tím spíše tedy v kostele a salónu, kam hlučné a lité recitativy právě nepatří, protože akordy se mají přizpůsobit v přiměřené síle i v recitativních.

§ 5.

V recitativních s vydržovanými doprovodnými nástroji se na varhanách podrží v pedále pouze bas, zatímco akordy se pustí krátce po úhozu. Varhany jsou zřídka laděny čistě⁷¹ a akordy, které jsou v takových recitativních často chromatické, by zněly velmi nepříjemně a nesnášely by se s doprovodem ostatních nástrojů. Často dá práci, aby zněl v tomto případě čistě orchestr, který není nejhorsí. Na varhanách odpadá arpeggio vůbec. Kromě arpeggia se při doprovodu recitativů nepoužívá žádná jiná ozdoba nebo jemnost ani na ostatních klávesových nástrojích.

§ 6.

V intermezzu a komické opeře, kde bývá mnoho hlučných akcí, a podobně i v jiných divadelních kusech, jejichž akce se občas odehrávají zcela na pozadí divadla, se musí neustále nebo alespoň velmi pilně dělat arpeggio tak, aby se zpěvák a doprovazeč stále vzájemně dobře slyšeli. Způsobí-li obsah slov nebo do toho zasahující akce, že zpěvák po předem zahráném akordu hned nezačne, musí doprovazeč akord opakovat a rozloží ho ještě jednou pomalu zdola nahoru, až postřehne, že deklamace opět začíná. Není-li to svrchovaně nutné, nesmí se při doprovodu ponechat ani příliš mnoho, ani příliš málo nevyplněného prostoru. Jestliže se má doprovázet recitativ větším počtem nástrojů než jen basem, odsazovanými akordy, musí doprovazeč hrát náhodné změny jako 8 b7 nebo 6 5b, pokud jsou časté a jak tomu mnohdy bývá jsou naznačeny jen nad basovým partem, zcela slabě nebo je vynechat. Doprovod hlavního hlasu tedy nesmí být příliš hutný, aby ostatní instrumentalisté zpěváka co nejzřetelněji slyšeli a byli schopni soustředit pozornost na následující nástup. Zvuk cembala, který hráči slyší zblízka velmi silně, zvláště když je jeho tón pronikavý, může dobrý řád velmi snadno narušit. Potlačením zvuku v partu hráče klávesového nástroje se někdy také zlepší působivost určitých slov, která chce skladatel zpěváka nechat záměrně recitovat v době, kdy nástroje mlčí. Probíhá-li prudká akce zcela v pozadí divadla, je tato opatrnost tím nutnější, protože zpěvákovy tóny tehdy většinou přeletí přes orchestr, který je správně umístěn níže než parter.

§ 7.

Není-li zpěvák skutečně intonačně pevný, je lepší uhodit několikrát po sobě plný akord než hrát jednotlivé tóny. V recitativních záleží především na správné harmonii, a proto zejména v nedůležitých pasážích se nesmí vždy požadovat, aby zpěvák zpíval právě předepsané a žádné jiné noty. Stačí, když deklamuje v rámci správné harmonie. Naskytne-li se vzdálená modulace, může se zahrát podle potřeby jednotlivý obtížný interval. Je-li možno se dostatečně spolehnout na obratnost zpěváka, nesmíme se hned zarazit, když zvolí v příkladu (a) z figury 466 místo předepsaných not příklad (1) nebo (2). Důvodem takové změny je často přání najít vhodný hlasový rejstřík nebo prostě zapomnětlivost. Při studiu z paměti zamění zpěváci snadno stále stejné recitativní postupy, vštěpujíce si spíše základní harmonie než melodii. Když scházejí signatury, tempo je rychlé a polovina příkladu je třeba zapsána na začátku nového řádku, odpustím doprovazeči spíše, překvapí-li ho příklad (b), než když se zarazí před pozměněným provedením v (a).

⁷¹ Zatímco v komorní a operní produkci se temperované ladění prosazovalo poměrně rychle, zachovávaly si varhany dlouho historické způsoby ladění.

Figura 466

Figure 466 consists of two musical examples, (a) and (b), written in bass clef. Example (a) shows two measures of music. The first measure is marked with a fermata and a '6' below it, indicating a fingered note. The second measure is marked with a fermata and a '6' below it, also indicating a fingered note. Example (b) shows two measures of music. The first measure is marked with a fermata and a '6' below it. The second measure is marked with a fermata and a '6' below it, indicating a fingered note. The notation includes various note values and rests.

§ 8.

Zvláště ve vzdálených modulacích učiní doprovodce dobře, vezme-li první zpěvákův tón při posledním rozkladu přípravného akordu ve vrchním hlase, protože tam je ho slyšet nejlépe. Spíše než využít této pomoci by bylo lepší, pokud se jí nelze vyhnout, strpět raději některé nepravidelnosti, jako odtržení přípravy od disonance nebo umístění jejího rozvedení v nesprávném hlase, a to pouze proto, aby se dosáhlo požadované polohy rychle. Aníž bychom si však dopřávali takových volností, dosáhneme toho většinou zcela snadno arpeggiem.

§ 9.

Nastoupí-li v recitativu s doprovázejícími nástroji bas po kadenci nebo pomlce dříve než ostatní nástroje, pokud je čas, musí klavírista udeřit svůj akord s basovou notou hned jistě a silně, zvláště když je orchestr velký; figura 467, příklad (a). Ovšem mají-li zahrát všechny nástroje najednou, nesmí je klavírista předběhnout, ale musí dát ostatním hráčům hlavou nebo tělem včas viditelné znamení, aby všichni nastoupili současně (b). V příkladu (c) je nad první basovou notou *f* nutný kvartsextakord, nejlépe s oktávou ve vrchním hlase. S pomlkou se zahráje k tomuto *f* septima a kvinta. Konečně sem patří i příklad (e) z figury 465 s příslušnou poznámkou, kam své čtenáře odkazují. Z tohoto příkladu lze odvodit další případy téhož druhu.⁷²

⁷² G. Ph. Telemann, *Singe-, Spiel und Generalbass-Übungen* uvádí u písní číslo 39, 40 a 41 užitečné poznámky potvrzující a doplňující tento oddíl: „Jakmile nastoupí disonující akord, udeří jen pravá, nikoli současně levá ruka. Rozvádí-li se však takový souzvuk do konsonancí, udeří se oběma rukama.“ „Závěry se v operách zahrávají v okamžiku, kdy zpěvák vyslovuje poslední slabiky. Naproti tomu v kantátách se hrávají dodatečně. V obou rukou lze také vzít plné akordy...“ „Všechny pasáže a ozdůbky musejí zůstat při hře recitativu v pozadí. Nejběžnější způsob rozkládání je ovšem následující:

někteří to hrají takto:

Two musical examples showing different ways to play a chord. The first example shows a chord being played with both hands simultaneously. The second example shows a chord being played with the right hand first, followed by the left hand.

Tyto rozklady se používají na klavicembalech, naproti tomu na varhanách se hrají tóny současně. Čím rychleji a kratěji se tak stane, tím lepší je to pro zpěváka. Zda se mu má naservírovat hromada tónů, pokud není intonačně pevný, jsem ochoten odpovídat zamítavě.“

Figura 467

(a.)

(b.)

(c.)

Oddíl 18.

O střídavých notách (XXXIX)

§ 1.

Co jsou to **střídavé noty** nebo **nepravidelné průchodné tóny**, jsme vysvětlili již v kapitole čtvrté, § § 73 až 78. Naznačení těchto not je velmi nutné, protože začátečníci v generálbasu jejich přítomnost těžko vytuší.

§ 2.

Někteří číslují notu předcházející přízvukné harmonii, jiní píší číslici nad nepřívuknou notu. První postup není zavrženíhodný, zejména týká-li se důvěrně známých signatur, figura 468, příklad (a), a pomůže-li to vyloučit dvojsmyslnost (b). Naznačením střídavých not šikmou čárkou získáme jednodušší signatury a doprovod je ušetřen rozpaků nad neobvyklým sledem, který se u prvního způsobu číslování většinou projeví. Přesto je záhodno, aby se každý, kdo studuje generálbas, zcela důvěrně seznámil i s číslicemi, protože oba druhy značení se ještě stále používají.

Figura 468

(a.)

(a.)

(a.)

(b.)

místo

§ 3.

Dlouhé přízvuchné noty nepravidelného průchodu je třeba považovat za vypsané a do taktu přesně rozdělené přírazy. Pravá ruka zahraje k těmto přírazům akord, který vlastně patří až k následující basové notě. I když tóny anticipovaných konsonancí s přízvuchnou basovou notou disonují, uchovávají si přece jen svoji původní volnost a vlastnost. Mohou se zdvojit, figura 469, příklad (a), a nevyžadují ani přípravu, ani rozvedení (b). Podobně neztrácejí základní ráz a vlastnosti anticipované disonance, ačkoli s přízvuchnou basovou notou právě konsonují (c).

Figura 469

Figura 469 consists of two staves of musical notation in bass clef. The first staff shows example (a) with two measures of anticipatory chords. The second staff shows examples (b) and (c). Example (b) shows a sequence of chords with rhythmic markings 6, / 6, / 3. Example (c) shows a sequence of chords with rhythmic markings 6, / 7.

§ 4.

V přítomnosti střídavých not nesmí chybět trojzvuk signatura, ale musí se naznačit alespoň jedna jeho číslice, figura 470, příklad (a). Následují-li po šikmé čarce akordy vyžadující zdvojení (b) nebo takové, které mají více než jeden druh doprovodu (c), musí doprovodce dbát již předem na správnou úpravu harmonie zejména je-li tam možnost dopustit se chyb (d).

Figura 470

Figura 470 consists of two staves of musical notation in bass clef. The first staff shows examples (a), (b), and (c). Example (a) has a rhythmic marking / 5. Example (b) has a rhythmic marking 6 / 6. Example (c) has a rhythmic marking / 6 / 5 / 7. The second staff shows examples (c) and (d). Example (c) has a rhythmic marking 7 6 (c.) 6 7 / 7. Example (d) has a rhythmic marking / 6 / 5.

Oddíl 19.

O basovém tématu (XXXX)

Dobré, přirozeně rozvinuté basové téma náleží k mistrovským kouskům kompozice. Slavní kapelníci Telemann a Graun⁷⁴ spolu s mým zesnulým otcem vytvořili znamenité ukázky tohoto žánru, které mohou sloužit jako dokonalé vzory. Melodie takového tématu musí být mužně příjemná, příležitostně se vyslovující tóny jiných hlasů příslušné harmonie rozložením nebo jinými prostředky melodického zpracování,⁷⁵ aniž by se zastřely podstatné vlastnosti basu. Modulační plán nesmí být výstřední. Kadence a césury mají mít basový charakter a alespoň ty poslední by nad sebou měly snášet přirozenou harmonii. Přírazy je nutno používat v takovém basu s velkou obezřetností, aby nerušily plynulost harmonie. Jinak je lepší tyto a jiné melodické doplňky raději přenechat hlavnímu hlasu, protože ten by byl příliš ochuzen, kdyby se bas chtěl na všech těchto ozdobách podílet. Bas je naopak třeba doprovázet spíše akordy vyjadřujícími četné působivé vazby a umožňujícími vybudovat nad nimi zpěvný hlavní hlas. Jak naznačují příklady prostých basových not, jsou zvláště vhodné pasáže umožňující použití četných septimových, kvintkvartvových, kvintsextových a nónových akordů.

Figura 471

The image shows three staves of musical notation in bass clef. The first staff contains three measures with fingerings 7, 7, 7, 7 6 7 6, 7 6, 4 3, and 4 3. The second staff contains three measures with fingerings 4 3, 9 8 5, 9 8 5, 6, 6, and 5. The third staff contains three measures with fingerings 9, 6, 6b, 5b, 9 8, 4 3, 9 8, 4 3, and 9 8. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats).

⁷⁴ Georg Philipp Telemann (1681 - 1767), Carl Heinrich Graun (1701 - 1759). Seřazení všech tří autorů odráží dobový názor na jejich skladatelský význam.

⁷⁵ andere Auszierungen der Modulation.

§ 2.

Při vytváření basového tématu se skladatelé mohou dopustit dokonce dvou omylů. Někdy se snaží udělat krásný zpěv, ačkoli je nevhodný. Napíše tedy hezkou melodii, která je svěží, ale postrádá basové postupy, a je sama vhodná, aby se k ní podle potřeby napsal dobrý bas. V druhém případě bývají basová témata dokonce příliš suchá. Aby tam skladatel výše uvedené chybě předešel a k vypracování hlavního hlasu poskytl všechnu možnou příležitost zapíše tedy dobrý, poctivý a prostý, ale nic nevyjadřující bas. Na takových tématech je ale dobré alespoň to, že umožňují obratný doprovod, zatímco první případ se harmonizací často dokonce vzpírá.

§ 3.

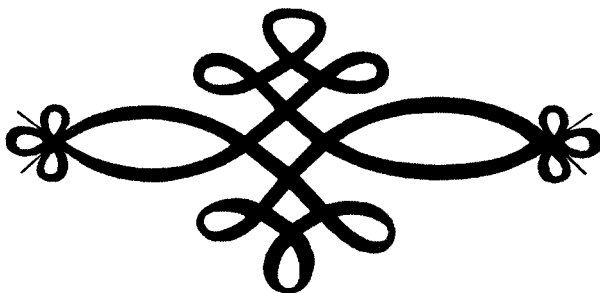
Basová témata se provádějí buď v unisonu s ostatními nástroji, nebo pouze s basovými nástroji. V prvním případě doprovod harmonii vynechá a hraje předepsané noty oběma rukama v oktávách. Napsal-li však skladatel uváženě nad bas číslice, protože ligatury, které se přitom mohou připojit, by mělo být slyšet, téma nezastírají, ale spíše ho objasňují, pak je třeba je realizovat. Určitá témata mají tu vlastnost, že když jim schází doprovod, pocituje inteligentní posluchač jen poloviční potěšení, protože v jeho vnitřní představě je harmonie od tónů, které slyší, neoddělitelná. V tom případě jsou nejlepším doprovodným nástrojem varhany, a to nejen kvůli ligaturám, ale i kvůli jejich pronikavé síle. V druhém případě, s nímž se setkáváme ve dvouhlasých vokálních a instrumentálních kusech, je harmonický doprovod nutný.

§ 4.

Basová témata mohou tedy mít dvojí doprovod poskytující obratnému doprovazeči vždy dobrou příležitost, aby ukázal svoji dovednost. Ten, kdo dostatečně ovládá skladatelské umění a má příznivě vynalézavé nadání a mírní ho spolehlivá soudnost, může přidat melodii, kterou zahraje pravá ruka místo obvyklého doprovodu v okamžiku, kdy má hlavní hlas pomlky nebo když přednáší prosté či vydržované noty. Tato melodie se musí shodovat s obsahem a efektem kusu a nesmí nikdy hlavní hlas omezovat.

§ 5.

Kdo k tomu potřebné schopnosti nemá, musí se ovšem přídržet předepsané harmonie a přednášet ji ve shodě s pravidly dobrého přednesu. Volí při tom vždy pokud možno ty nejlepší postupy a polohy a hledí na zpěvnost vrchního hlasu.





Kapitola sedmá

O volné fantazii¹ (XXXXI)

§ 1.

Fantazii se říká volná, není-li napsána v taktu a prochází-li větším počtem tónin, než tomu je zvykem v jiných kusech, které se zapisují nebo improvizují v taktu.

§ 2.

Posledně jmenované skladby vyžadují zevrubnou znalost kompozice. Naproti tomu pro první druh postačuje důkladné pochopení harmonie a znalost několika pravidel její úpravy. Oba žánry, ale zejména fantazie, vyžadují přirozené improvizací nadání. Je zcela možné, že někdo studoval s dobrým výsledkem kompozici a podal dobré písemné ukázky, aniž by měl improvizací talent. Naproti tomu věřím, že lze předvídat dobrou budoucnost v kompozici tomu, kdo umí improvizovat, za předpokladu, že bude hodně psát a nezačne příliš pozdě.

§ 3.

Volnou fantazii tvoří pestré harmonické postupy, které se mohou vyjádřit všemi druhy figurací a pohybů. Je k tomu třeba stanovit tóninu, v níž se začne a skončí. Ačkoli se v takových fantaziích nepoužívají taktové čáry, jak uvidíme níže, ucho přece jen vyžaduje určitý poměr v pořadí a trvání akordů a oko poměr v délce not, aby se skladba dala zapsat. Obvykle se proto těmto fantaziím předepíše čtyřčtvrtní takt a tempo se naznačuje slovíčky napsanými nad začátkem. O dobrém účinku fantazií jsme se poučili již v kapitole III. prvního dílu této Úvahy, kam své čtenáře odkazují.²

§ 4.

Zvláštní pozornost je třeba věnovat improvizaci na cembale a na varhanách: na cembale, abychom nehráli jen v jediné barvě, na varhanách, abychom dobře a pilně vážali, udrželi si kontrolu nad chromatickými postupy a nepoužívali je příliš sekvencovitě, protože ladění varhan je zřídka dobře temperované. Nejlepšími nástroji pro naši fantazii jsou klavichord a fortepiano. Oba nástroje mohou a mají být správně naladěny. Netlumený rejstřík fortepiana je ten nejpříjemnější, a jakmile se interpret naučí být nezbytně opatrný na jeho ozev, k improvizování ten nejrozkošnější.

§ 5.

Nastanou okamžiky, kdy doprovod musí před provedením kusu nutně něco zaimprovizovat. Protože taková fantazie se pokládá za předehru, která má posluchače připravit na obsah následující skladby, je u ní omezení již větší než u fantazie, od níž se nepožaduje nic více než předvedení klavíristovy dovednosti. Formu první fantazie určuje povaha kusu, jemuž má předcházet, a nálada nebo afekt této skladby se stává látkou, z níž se preludium vytvoří. Naproti tomu ve fantazii bez průvodních omezení má interpret veškerou možnou volnost.

¹ Podrobnou studii k této kapitole a analýzu připojené fantazie (figura 481) viz H. Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, Mnichov, Drei Masken Verlag 1925, sv. I., č. 1, *Die Kunst der Improvisation*, str. 11 ad.

² Viz kap. III., § 15.

§ 6.

Není-li dost času předvést umění v předešlé, nesmí se interpret pouštět do velmi vzdálených tónin, protože musí zase záhy skončit. Hlavní tóninu ovšem nesmíme opustit příliš brzo po začátku a na konci se jí chopit zase příliš pozdě. Aby se posluchač bezpečně orientoval, musí hlavní tónina na začátku nějakou dobu trvat a také před koncem je nutno v ní zůstat déle, aby posluchači byli na závěr fantazie připraveni a hlavní tóninu si dobře vštípili do paměti.

§ 7.

Nejstručnější a nejpřirozenější způsob, který může použít při improvizaci i klavírista omezených schopností, je ten, že si s určitou rozvahou vytvoří z vzestupné a sestupné tónové řady dané tóniny bas s rozmanitými signaturami generálbasu, figura 472, příklad (a),³ hraje ho s několika vloženými půltóny (b), využije stupnici po pořádku a na přeskačku (c) a přednáší vzniklé postupy rozložené nebo vydržované v libovolném tempu. K upevnění tóniny na začátku a na konci jsou příhodné prodlevy nad tóninou (d). Před koncem se může docela dobře uplatnit prodleva nad dominantou (e).

Figura 472

(a.)

The figure shows four staves of musical notation in bass clef. Each staff contains a sequence of notes with various fingerings and ornaments indicated by numbers and symbols above and below the notes. The notation includes slurs, accents, and specific fingering numbers like 6, 5, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, and symbols like ♭, ♯, and -.

³ Vrchní signatury stoupajících a klesajících durových a mollových stupnic se shodují se signaturami starého regola dell'ottava, které používali teoretikové 17. a 18. století, aby naučili začátečníky správnému akordu pro každý stupeň. Toto pravidlo bylo úvodem ke čtení nečíslovaných basů a Heinichen ho doporučuje používat jako základ improvizovaných preludií. Velká rozmanitost ostatních Bachových signatur a to, že se zapomněl o regola, které musel znát, zmínit, naznačuje, že mu nepřikládal velkou váhu.

7 6 9 8 6 5 6 5 6 9 8 7 6 5 6 5 4 3 7 6 5 4 3 2 1

5 6 6 5 5 6 9 8 9 8 6 5 5 6 5 6 6 8 7 9 8 7 6

6 6 # 4 6 5 6 5 4 6 2 6 7 6 5 6 7 6

4 6 6 5 4 6 7 6 5 4 6 7 6 7 6 7 4 6 6

(b.)

4 5 6 5 4 3 6 7 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

5 6 6 5 5 6 9 8 9 8 6 5 5 6 5 6 6 8 7 9 8 7 6

6 5 2 6 5 4 6 5 2 6 7 6 7 6 5 5 6 5 9 8 6 5 4 3 2 1

5 4 6 6 2 9 8 9 8 9 8 6 5 5 4 3 7 6 5 5

(c.)

6 4 6 2 6 5 4 6 7 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 4 3

5 4 3 4 4 4 4 5 5 6 5 6 5 6 5 4 3

(d.)

b7 5 # 4 6 6 5 5 6 5 4 # 5 4 b7 6 4 7 6 5 8

3 2 3 4 2 3

(e.)

5 6 7 8 b7 6 5 8 7 6 4 2 4 3 8 4 b7 6 4 7 6 5 8

3 4 2 3 5 4 3 4 2 4 3 2 3 4 2 -

§ 8.

Ve fantaziích, poskytujících dostatek času předvést se, modulujeme do odlehlých tónin rozsáhleji. Nevyžadují se k tomu ovšem vždy formální závěrečné kadence; ty jsou na místě na konci a nejvýše jednou uprostřed. Stačí, aby citlivý tón nové tóniny (*semitonium modi*) ležel již v basu nebo v některém jiném hlase, protože tento tón je klíčem ke všem přirozeným modulacím a je jejich charakteristikou. Je-li citlivý tón v basu, vezme se nad ním septakord, sextakord nebo kvintsextakord, figura 473, příklad (a). Kromě toho je citlivý tón obsažen v obratech uvedených akordů (b).⁴ Jednou z okras improvizace je předstírat formální kadenci modulaci do nové tóniny a pak se obrátit jiným směrem. Tento a jiné rozumné klamy činí fantazii přitažlivou. Nelze je ovšem používat stále, aby se tím přirozenost zcela a nadobro nezakryla.

Figura 473

The figure shows two rows of musical notation in bass clef. The first row contains four measures labeled (a.) and (b.). The second row contains three measures labeled (b.).

Row 1, Measure (a.): Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Above the staff is a '6'. Below the staff are notes G#2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 with a '7' above G#2 and a '5' below G#2.

Row 1, Measure (a.): Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Above the staff is a '6 5b'. Below the staff are notes G#2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 with a '6' above G#2 and a '5b' below G#2.

Row 1, Measure (b.): Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Above the staff is a '#'. Below the staff are notes G#2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 with a '7' above G#2 and a '#' below G#2.

Row 1, Measure (b.): Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Above the staff is a '6'. Below the staff are notes G#2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 with a '6' above G#2, a '4' below G#2, and a '3' below A2.

Row 2, Measure (b.): Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Above the staff are notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 with a '3' above G2, a '4' above A2, and a '6' above B2. Below the staff are notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 with a '5' below G2, a '4' below A2, and a '3' below B2.

Row 2, Measure (b.): Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Above the staff are notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 with a '6' above B2, a '5' above C3, and a '6' above D3. Below the staff are notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 with a '5' below G2, a '6' below A2, and a '6' below B2.

Row 2, Measure (b.): Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Above the staff are notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 with a '2+' above C3 and a '7' above D3. Below the staff are notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 with a '2+' below C3 and a '#' below D3.

§ 9.

Ve volné fantazii se může modulovat z hlavní tóniny do nejbližších příbuzných, do poněkud vzdálenějších a do všech ostatních tónin. Ve skladbách hraných přísně v taktu nezvyklé a četné vzdálené modulace nelze doporučit a naopak ve fantazii by znělo odbočení pouze do nejbližších příbuzných tónin příliš prostě. V tvrdých tóninách se, jak známo, moduluje nejbližší do pátého stupně s velkou tercií a do šestého s malou tercií. Z mollových tónin se moduluje především do třetího stupně s velkou tercií a do pátého s malou tercií. Vzdálenější tóniny jsou v durovém tónorodu na druhém a třetím stupni s mollovým trojzvukem a na čtvrtém stupni s durovým trojzvukem. Z mollových tónin se moduluje do čtvrtého stupně s malou tercií a do šestého a sedmého s velkou tercií. Ostatní tóniny patří již vesměs k nejvzdálenějším a ve volné fantazii je možno se jich rovněž dotknout, ačkoli jsou od hlavní tóniny již značně vzdáleny. Lze to vyčíst ze známého hudebního kruhu. Ve volné fantazii se interpret ovšem na tuto pomůcku nesmí vázat, protože v tomto druhu skladby by bylo chybou projít všech čtyřicet tónin v kruhu.⁵ Přenechám vlastní úvaze čtenářů, aby se cvičili v modulaci do nejbližších příbuzných tónin obratným dosažením jejich citlivého tónu, a chci zde v zájmu stručnosti ukázat na figuře 474 jen několik zvláštních způsobů, jak postupně k těmto tóninám dojít. Tím se seznámíme s možností stále nových modulací, ať vezmeme po první basové notě kteroukoli jinou libovolnou notu. Od pokusu jasně toto tvrzení dokázat odrazuje nebezpečí rozvláčnosti.

⁴ die Verkehrung jener Akorde. Slovo obrat zde ještě nemá stejný význam jako v Rameauově teorii.

⁵ Tóninový kruh objevil podle vlastního svědectví Heinichen. Došel k tomu na základě Kircherova postupu po kvartách a kvintách, s nímž se seznámil v době studia u Kuhnaua, Der General Bass, díl II., kap. V., str. 840 ad. Mattheson Heinichenovým kruhem pohrdal a nabídl vlastní řešení.

Figura 474

The musical score for Figure 474 consists of five staves of bass clef notation. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingering numbers (1-5) written above or below the notes. The notes are connected by stems and beams, indicating a melodic line. The staves are separated by double bar lines, suggesting measures or phrases. The overall structure is a single melodic line in bass clef, divided into five measures.

§ 10.

V příkladech figury 475 je naznačen způsob modulace oklikou z tvrdé tóniny do vzdálených tónin, o nichž jsme se v předcházejícím paragrafu ještě nezminili. Blízká příbuznost a moll a C dur nás ušetří opakování ještě právě tolika podobných příkladů, jejichž východiskem je měkká tónina. Chceme-li dosáhnout vzdálenější tóniny skutečně, místo abychom se jí pouze dotkli, pak nestačí jen chopit se citlivého tónu a domnívat se, že jsme u cíle a můžeme jít okamžitě dál. Aby ucho nebylo nepříjemně překvapeno, musí se naopak několika vsunutými harmonickými postupy na novou tóninu pozvolna připravit. Setkáme se s klavíristy, kteří chromaticice rozumějí a své postupy dovedou obhájit, ale jen s hrstkou těch, kteří ji dovedou použít příjemně oproštěnou od její drsnosti. Všeobecně je třeba si u těchto sestupujících příkladů všimnout, že u akordů, jimiž se začínáme od stanovené tóniny vzdalovat, se musíme pozdržet trochu déle. Transponováním těchto a předcházejících příkladů a jejich kombinací dosáhneme postupně v modulaci neobyčejné obratnosti.

Figura 475

The image displays a musical score for 'Figura 475', consisting of eight staves of music in bass clef. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5, 7, 8, 9). Above the notes, there are numerous musical symbols and annotations, including:
 - Fingerings: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
 - Accented notes: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
 - Intervallic symbols: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
 - Chordal symbols: b7, 6b, 5b, 4b, 3b, 2b, 1b, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.
 - Dynamic markings: accents (^), slurs (~), and breath marks (-).
 - Bar lines: double bar lines with repeat dots, and a final double bar line with a repeat dot.
 - Clef: Bass clef (F-clef) on the first line of each staff.

§ 11.

K ještě kratšímu a přitom příjemně překvapivému přechodu do nejbližších tónin není žádný akord tak příhodný a podnětný jako septakord se zmenšenou septimou a zmenšenou kvintou, protože jeho obraty a enharmonickou záměnou se dá dosáhnout velmi mnoha harmonických proměn. A přidali se k tomu ostatní harmonické umění a výjimečné postupy z předcházejících kapitol, jak nekonečné pole harmonické rozmanitosti se před námi otevře! Mélo by se pak snad zdát obtížné dostat se, kam chceme? Sotva, je třeba se jen rozhodnout, zda půjdeme oklikami, nebo přímo. Zmenšené septakordy s jejich třemi nad sebou položenými terciemi jsou pouze tři, protože jak ukazuje figura 476, příklad (a), čtvrtý akord je již opakováním prvního. Trvalo by příliš dlouho, kdybychom chtěli ukázat všechny možnosti dané tímto akordem vést harmonii každým myslitelným směrem. Zatím necht' postačí možnosti naznačené v (b). Opakuji znovu, že takové chromatické postupy se hrají jen příležitostně, korektně a pomalu.

Figura 476

The figure shows two staves of music in bass clef. The first staff is divided into two parts, (a) and (b). Part (a) shows a sequence of chords: $\flat 7_5$, $4\flat$, $\flat 7_5\flat$, and $2\flat$. Part (b) shows a sequence of chords: $\flat 7_5\flat$, $5\flat$, $6\flat$, 4 , $2\flat$, $6\flat$, $4\sharp$, 3 , $5\flat$, \sharp , $\flat 7_5\flat$, and $-$. The second staff shows a sequence of chords: 5 , $\flat 7$, $6\flat$, $\flat 7_6\flat$, 5 , 4 , $\flat 7$, $5\flat$, 9 , 8 , $\flat 7_5\flat$, $6\flat$, $5\flat$, 6 , and $5\flat$. The notation includes various accidentals (flats, sharps) and subscripts (5, 4, 3, 2, 1) indicating chord inversions or specific notes.

§ 12.⁶

Správná znalost a smělé používání harmonie vede ke zvládnutí všech tónin a skladatel tím objevuje i v galantním stylu modulace, jaké zde ještě nebyly. Moduluje tedy, kam chce; v galantních, a dokonce i pracovaných kusech pomalu, vždy však přívětivě a překvapivě. Chytrost, znalost a odvaha nestrpí takové skrovné modulace, jaké psali naši staří. Ti setrvali v omezeném okruhu a také modulační umění nebylo tehdy ještě tak bohatě zpracováno, jako je nyní. Mnozí z našich dnešních hudebníků dost nestudují. Spoléhají na svého génia. Znalost harmonie, protože ji dobře neovládají a mnoho se o tom nenaučili, pokládají za příliš těžkou, příliš suchou a jejich génia omezující. Žádná jejich modulace není originální a dobří skladatelé, jimž tak velice pohrdají, většinu z nich již použili. Nastavují své pasáže titěrnostmi, harfovými basy a jinými drobnostmi. Dobrým návodem a dobrými vzory se ovšem dá naučit modulovat obvykle, trochu vzdálenějším a konečně zcela odlehkým způsobem nově, příjemně a překvapivě. V mých klavírních sonátách, rondách, fantaziích, v mém Svatý⁷ a zvláště v jednom duetu z mého Vzkříšení Krista⁸ je mnoho příkladů modulací překvapujících posluchače nejpřirozenějším způsobem bez enharmonických umělostí. Zmíněné dueto d moll moduluje v basu šesté variace pomocí *b* moll do *e* moll. Aby taková zcela obvyčejná modulace dostala zvláštní výraz, využijí se určité pomůcky, například generální pomlky, pomlky, střídající se vysoké a hluboké polohy, dynamika, různá tempa a hodnota not, rozdílnost hlasů a nástrojů a jiné prostředky. Připojí-li se k tomu rozumně použitá enharmonická dovednost, jaká se zde otevírá bohatství stále nového a vždy vítaně nápadného modulování! Jak bylo ale již řečeno, nesmí se toto koření používat příliš často.

⁶ Nový paragraf z edice z roku 1797. Číslování dalších paragrafů je proti předloze o jednu vyšší.

⁷ Heilig mit zwei Chören und einer Ariette zur Einleitung von Carl Philipp Emanuel Bach, Hamburg, im Verlage des Autors, aus der Breitköpfischen Buchdruckerey zu Leipzig 1779 (Wq 217). Nově vyšlo toto dílo roku 1975: Stuttgarter Bach-Ausgabe, Serie E: Carl Philipp Emanuel Bach, Gruppe 2: Geistliche Musik, vyd. G. Graulich.

⁸ Carl Wilhelm Rammers Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, in Musik gesetzt von Carl Philipp Emanuel Bach Hamburg (1777 - 1778); Leipzig im Breitköpfischen Verlage, 1787 (Wq 240). Partitura vyšla v Editio Musica, Budapest, 1974.

Figura 477



Příklady (a) jsou z jednoho mého rondo a ty v (b) z mého Svatý. Ve všech příkladech jsou zcela obyčejné modulace. Když jsem před časem hrál zmíněné rondo, byl jsem dotázán na příklad (a): kdo mimo vás se odváží přejít z C dur přímo do E dur? Tehdy jsem odpověděl: bude si to moci dovolit a udělá to bezpečně ten, kdo ví, že tón *e* je dominantou tónu *a* a že *a* moll a C dur jsou velmi blízce příbuzné tóniny. Arietta v mém Svatý končí v G dur a Svatý nastupuje v E dur. Bez arietty by byl tento nástup bezvýznamný. Modulace prvního příkladu (b) je použita s velkým účinkem třikrát, nehledě na to, že tato modulace není nikterak nová. Setkáváme se s ní každý okamžik. Vznešenost vzývání Boha vyžadovala mimořádný účinek.

§ 13.

Krásu rozmanitosti pocítujeme i ve fantazii. Je nutno v ní použít obměňované figury a všechny druhy dobrého přednesu. Pouhé pasáže, vydržované nebo rozložené plnohlasé akordy ucho unaví. Vášně se tím ani nevzbuzují, ani netiší a to je záměr, k němuž by ovšem měla fantazie sloužit především. Akordickými rozklady nesmíme postupovat od jedné harmonie ke druhé ani příliš rychle, ani příliš nepravidelně, figura 478, příklad (a). Příležitostně výjimky z tohoto pravidla lze uvést s dobrým účinkem v chromatických postupech. Hráč nesmí harmonii lomit stále v téže barvě.⁹ Kromě toho se arpeggio může hrát občas zdola nahoru také oběma rukama a je to možné udělat i pouze plnou levou rukou, zatímco pravá setrvává v její poloze. Tento způsob přednesu je dobrý na cembale, protože tím vzniká umělé střídání forte a piana. Kdo je toho schopen, udělá dobře, nebude-li používat stále příliš přirozené harmonie, nýbrž ucho občas oklame. Pokud ale jeho znalosti k tomuto záměru nepostačují, musí rozmanitým a jemným provedením všech druhů figur zpříjemnit tu harmonii, která zní při provedení v obvyklém stylu ploše. Většina disonancí se dá v levé ruce zdvojit. Tím vzniklé oktávy ucho při plné harmonii snáší, naproti tomu kvintám je třeba se vyhnout. Kvarta doprovázená kvintou a nónou a nóny se nezdvojují.

Figura 478



§ 14.

Všechny akordy je možno rozmanitě rozkládat a vyjádřit rychlými a pomalými figurami. Rozklady akordu opakující jak hlavní, tak určité sousední tóny, figura 179, příklad (a), jsou zvláště příjemné, neboť jsou mnohem rozmanitější než prosté arpeggio, při němž se hlasy hrají po sobě tak, jak leží pod rukama. Kvůli eleganci se můžeme dotknout u všech rozložených trojzvuků a akordů, jejichž základem je trojzvuk, před každým tónem velké (b) nebo malé spodní sekundy (c), aniž by se nechávala ležet. Říká se tomu rozkládat s *acciacaturami*. V pasážích se prostor mezi normálními tóny akordu vyplňuje. S takovým vyplněním můžeme projít nahoru a dolů jednu nebo více oktáv. Příjemnou změnu vyvolá v těchto pasážích opakování (d) a vložení cizích tónů (e). Pasáže obsahující hojné půltóny vyžadují mírnou rychlost. V průběhu pasáže se někdy může vystřídat více akordů (f). Trojzvuk a jeho obraty mohou mít shodné pasáže a septakord s jeho obraty rovněž. V akordech obsahujících zvětšenou sekundu se někdy postupu do tohoto intervalu

⁹ tj. stále stejně silně.

bráníme (g). V jistých figuracích je ovšem tento interval vítaný (h). Velmi dobře se dají uvést v různých hlasech imitace jak v rovném pohybu, tak v protipohybu (i). Chromatické akordy probrané v § 11 se hodí nejlépe k pomalým figurám a hlubokomyslným pocitům, jak to ukazuje poslední vzorová skladba z prvního dílu této Úvahy.¹⁰

Figura 479

The image displays five examples of musical notation, labeled (a) through (e), illustrating chromatic chords and their movement. Examples (a) and (b) show two staves with chords moving in parallel motion. Examples (c) and (d) show two staves with chords moving in opposite directions. Example (e) shows a single staff with a chromatic scale of chords.

¹⁰ Sonata VI, Fantasie c moll (Wq 61, 6). O Bachově improvizačním umění píše C. F. Cramer, *Magazin für Musik* 1788, 2. Hälfte, str. 870: „Kdo slyšel pana kapelníka improvizovat na fortepianu a je jen trochu znalec, ten rád dosvědčí, že si lze v tomto oboru sotva představit co dokonalejšího. Největší virtuosoové, kteří byli zde v Hamburku a stáli vedle něho, když byl právě v dobré míře a fantazíroval před nimi, žasli nad nápady, přechody, smělymi, nikdy neslýchanými, a přece správnými modulacemi, jedním slovem nad velkým bohatstvím a poklady harmonie, které jim Bach zjevoval a z nichž mnohé jim samým byly ještě neznámé. Mnuli si čela a litovali, že nemají takové znalosti. Pisatel této zprávy byl mnohokrátě svědkem takových vystoupení a mohl by jmenovat ty virtuosy, kteří to příznali a kteří patří k nejslavnějším v Evropě. Jeho fantazie poskytují přibližný obraz toho, jakými zvláštními cestami se Bach dostává od jedné tóniny k druhé, přeskakuje tam téměř saltem mortale, jak připravuje smělé modulace a mění tempa, jak to jeho génius sledává správně atd.“

The image contains three staves of musical notation. The first staff, labeled (f.), features a complex chromatic passage with many accidentals. The second staff, labeled (g.) and (h.), shows a sequence of chords with some triplets and slurs. The third staff, labeled (i.), shows a sequence of chords with a large slur covering several measures.

§ 15.

Aby si moji čtenáři udělali pomoci závazných příkladů všeho druhu jasnou a užitečnou představu o výstavbě fantazie, odkazují je ke skladbě vzpomenuté v předešlém paragrafu a k figuře 481. Oba kusy jsou volnými fantaziemi; první je promíšen bohatou chromatikou, druhý se skládá většinou ze zcela přirozených a obyčejných akordů. Kostru druhé skladby ve formě číslovaného basu nejde čtenář ve figuře 480. Platnost not je zapsána tak přesně, jak to bylo možné. Při přednesu se každý akord dvakrát rozloží. Má-li se vzít druhé arpeggio v pravé nebo levé ruce v jiné poloze, je to ve fantazii naznačeno. Všechny tóny v pomalých plných akordech, hrané vesměs rozložené, mají stejnou délku i když bylo pro nedostatek místa kvůli lepší čitelnosti třeba napsat bílé a černé noty nad sebe. Na začátku a konci (1) skici (figura 480) je široce roztažena tónická harmonie. V čísle (2) je modulace do kvinta, kde se setrvává, dokud harmonie u (x) nevejde do *e* moll. Tři noty spojené obloučkem (3) vyjadřují přechod k opakovanému sekundakordu, jehož se znovu chopíme záměnou akordických tónů *h* k následujícímu sekundakordu na tónu *b* prozrazuje přítomnost elipsy, protože normálně by měl sekundakord předcházet kvartsextakord od tónu *h* nebo trojzvuk na tónu *c*. V čísle (4) se zdá, že akord směřuje k *d* moll. Tento trojzvuk se ale vypustí a na jeho místě zazní na tónu *c* sekundakord se zvětšenou kvartou (5), jako kdybychom chtěli přejít do *G* dur. Místo toho se však zahraje sextakord *g* moll (6), po němž následují větší disonující akordy směřující zase do hlavní tóniny, v níž fantazie zakončí prodlevou.

Figura 480

Allegro (1)

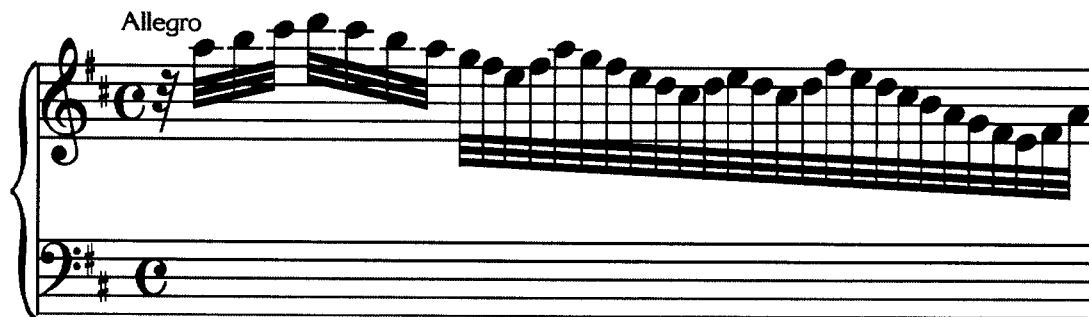
6 6 7 2

7 # 4 3 (x) 7 # (3) 2 6^b 6 (4) 7 # (5) 2

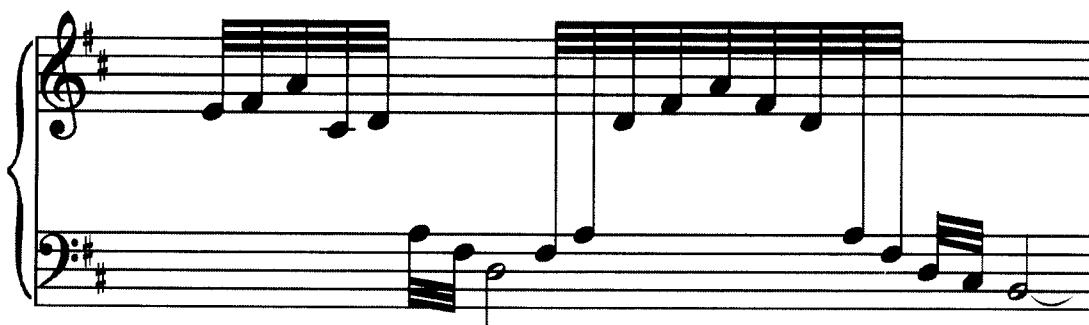
(6) 6 ^b7 5^b 6 5 (1) 2 5^b 7 5 6 5 4 3 8 ^b7 6 4 7 4 8 2 3

Figura 481

Allegro



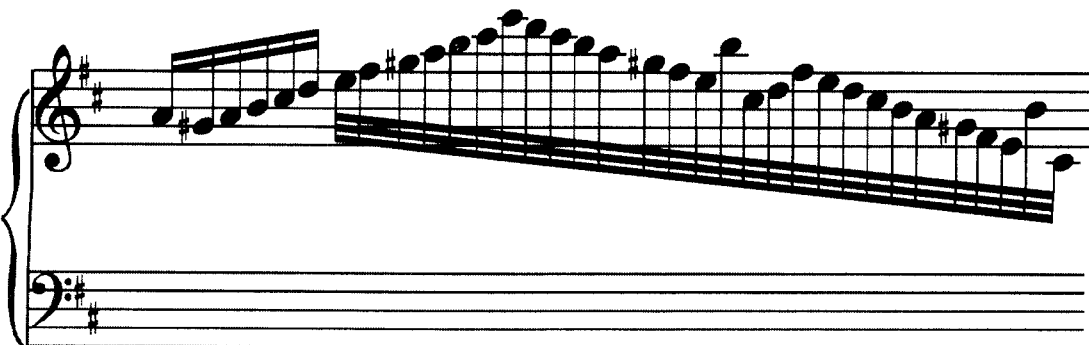
(1.)



arpeggio



p *f* (2.)



arpeggio

3

(x.)

(3.)

(4.) (5.) (6.)

arpeggio

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

arpeggio

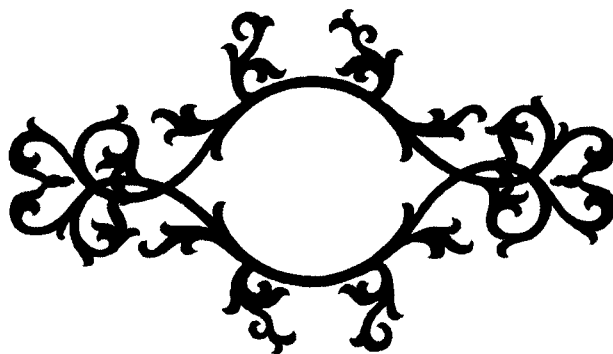
Detailed description: The image shows three systems of piano music. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The treble staff contains four chords, each marked with a dynamic: *p*, *f*, *p*, and *f*. The bass staff contains a sequence of notes and chords, also marked with *p*, *f*, *p*, and *f*. The second system continues the piece with a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The word 'arpeggio' is written above the treble staff in the third system. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.



LITERATURA

- Agricola, Johann Friedrich: Anleitung zur Singkunst. Berlin 1757; faksimile Lipsko, VEB Deutscher Verlag für Musik 1966.
- Allgemeine musikalische Zeitung. Lipsko, 1798 - 1848, vyd., Friedrich Johann Rochlitz.
- Anmerkungen über einige der bessten musikalischen Schriften von der Ausführungskunst, insonderheit Hrn. C. P. E. Bachs Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Tato první kritika Bachovy knihy vyšla v časopise Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Lipsko, Bd. 10, 1. u. 2. Stück, 1763, str. 49 - 65 a 270 - 292.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: Autobiografie, viz Ch. Burney: Hudební cestopis 18. věku.
- Bach, Johann Sebastian: 371 vierstimmige Choralgesänge. Lipsko, Ed. Breitkopf 10, 1978.
- Beurmann, Erich: Die Reprisenonaten Carl Philipp Emanuel Bachs. Archiv für Musikwissenschaft XIII 1956, str. 168 - 169.
- Beyschlag, Adolf: Die Ornamentik der Musik. Lipsko, Breitkopf & Härtel 1951.
- Bitter, Carl Herrmann: Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedmann Bach, und deren Brüder, Berlin 1868, 2 sv.
- Burney, Charles: Hudební cestopis 18. věku. Praha, Supraphon 1966.
- Couperin, François: L'art de toucher le clavecin. Paříž 1717; nově Lipsko, Breitkopf & Härtel 1933.
- Cramer, Carl Friedrich: Magazin der Musik. Hamburg 1783 - 1787, sv. 1-2.
- Dannreuter, Edward: Musical Ornamentation. Londýn 1893 - 1895.
- Dolmetsch, Arnold: The Interpretation of Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries. Londýn, Novello 1915, 1944.
- Dolmetsch, Arnold: Interpretace hudby 17. a 18. století. Praha, SNKLHU 1958.
- Donington, Robert: Ornaments. Groves Dictionary of Musik and Musicians. Londýn 1980.
- Donington, Robert: The Interpretation of Early Music. Londýn 1963.
- Ferguson, Howard: Keyboard interpretation. London, Oxford University Press, 1979.
- Fischman, Natan: Estetika F. E. Bacha. Sovětskaja muzyka XXVIII (1964), seš. 8, str. 59 - 65.
- Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Drážďany, R. Kuntze 1861 - 1862, 2 sv.; nově Lipsko 1971.
- Gudel, Joachim: Realizacja ozdornikow w muzyce fortepianovej XVIII wieku. Gdańsk, Akademia Muzyczna 1984.
- Heinichen, Johann David: Der General-Bass in der Composition. Drážďany 1728.
- Hase, Hermann von: Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf, Lipsko, Bach-Jahrbuch 1911, str. 86.
- Jalowetz, Heinrich: Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und C. Ph. E. Bach, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft XII (1010/11), str. 417 - 474.
- Janovka, Tomáš Baltazar: Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae, Praha, Labaun 1701. 1753.
- Janovka, Tomáš Baltazar: Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae, Praha 1701. Český překlad Dr. Jiří Matl. Ústav pro klasická studia AV ČR, Praha 2001.
- Klinda, Ferdinand: Orgánová interpretácia. Bratislava, Opus 1983.
- Krause, Christian Gottfried: Von der musikalischen Poesie, Berlin 1753; nově Lipsko 1973.
- Kubitschek, Ernst: Zur Generalbaspraxis bei Johann Sebastian Bach, Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Blankenburg/Michaelstein, Heft 25, str. 45 - 53.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: Der Critische Musicus an der Spree. Berlin 1749/1750; nově Hildesheim, Olms Verlag 1970.

- Marpurg, Friedrich: Die Kunst das Clavier zu spielen, durch den Verfasser des Critischen Musicus an der Spree, Berlin 1750, Další vydání Augsburg 1761.
- Marpurg, Friedrich: Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Sv. 1, 1. und 2. Stück, Berlin 1754; nově Hildesheim, Olms Verlag 1970.
- Marpurg, Friedrich: Anleitung zum Clavierspielen, Berlin 1755; nově Hildesheim, Olms Verlag 1970.
- Marpurg, Friedrich: Kritische Briefe über die Tonkunst. Berlin 1761, sv. sv. 2; nově Hildesheim, Olms Verlag 1974.
- Mattheson, Johann: Kleine General-Bass-Schule. Hamburg 1735.
- Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1740; nově Kassel, Bärenreiter 1954.
- Mersmann, Hans: Ein Programmtrio K. P. E. Bachs. Bach-Jahrbuch 1917, str. 137.
- Mozart, Leopold: Gründliche Violinschule. Augsburg 1756; faksimile Lipsko, Breitkopf & Härtel 1956. Český Editio Temperament 430, Praha 2000.
- Niedt, Friedrich Erhard: Musikalische Handleitung. Hamburg 1700, 1706, 1717.
- Ottenberg, Hans Günther: Carl Philipp Emanuel Bach - Komponist im Umfeld Lessings. Erforschung und Pflege eines wenig bekannten Erbes in der DDR. Musik und Gesellschaft, XXIX (1979), str. 144 - 148.
- Ottenberg, Hans Günther: Carl Philipp Emanuel Bach. Lipsko, Reclam 923, 1982.
- Ottenberg, Hans Günther: Der Critische Musicus an der Spree. Berliner Schrifttum von 1748 bis 1799, Lipsko, Reclam 1061, 1984.
- Quantz, Johann Joachim: Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu. Praha, Supraphon 1990.
- Reichard, Johann Friedrich: Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. Frankfurt und Breslau 1776, Teil 2.
- Reichard, Johann Friedrich: Briefe die Musik betreffend. Lipsko, Reclam 620, 1976.
- Rousseau, Jean Jacques: Dictionnaire de musique. Paříž 1768.
- Růžičková, Zuzana: Interpretační praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1985.
- Salzer, Felix: Über die Bedeutung der Ornamente in Philipp Emanuel Bachs Klavierwerken. Zeitschrift für Musikwissenschaft XII (1929/1930), str. 398 - 418.
- Schenker, Heinrich: Ein Beitrag zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. E. Bachs Klavierwerken. Vídeň/Lipsko 1908.
- Schenker, Heinrich: Die Kunst der Improvisation. Mnichov, Drei Masken Verlag, 1925, sv. 1.
- Schmid, Ernst Fritz: Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik. Kassel 1931.
- Schmid, Ernst Fritz: Joseph Haydn und Carl Philipp Emanuel Bach. Zeitschrift für Musikwissenschaft XIV 1931/1932, str. 299 - 312.
- Schmid, Ernst Fritz: Bach, Carl Philipp Emanuel. Heslo v MGG, Kassel, Bärenreiter 1949 - 1951, kol. 924 - 943.
- Schmid, Ernst Fritz: Philipp Emanuel Bach und das Clavichord. Schweizerische Musikzeitung XII (1952), str. 441 - 446.
- Spitta, Philipp: J. S. Bach. Breitkopf & Härtel 1873 - 1880.
- Telemann, Georg Philipp: Singe-, Spiel- und General - Bass - Übungen. Hamburg 1733/34; nově Kassel, Bärenreiter Verlag 1921 a 1968.
- Wotquenne, Alfred: Thematisches Verzeichniss der Werke von C. F. E. Bach. Lipsko, Breitkopf & Härtel 1905; nově Wiesbaden, B & H 1972.



ÚVAHA O SPRÁVNÉM ZPŮSOBU HRY NA KLAVÍR. DÍL PRVNÍ A DRUHÝ

Carl Philipp Emanuel Bach

Vydalo: Paido • edice pedagogické literatury v roce 2002
Vladimír Jůva, Srbská 35, 612 00 Brno

Grafická úprava a PC sazba: Paido • edice pedagogické literatury

Tisk: MIKADA • ofsetová tiskárna, Adamov

136. publikace

ISBN 80-7315-025-5