

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

PRVNÍ POZNÁMKY O HRANÍ
FRANCOUZSKÝCH BALETŮ PODLE
METODY ZESNULÉHO PANA DE LULLY

Georg MUFFAT

překlad Vratislav BĚLSKÝ

Brno 1992

Janáčkova akademie múzických umění v Brně

PRVNÍ POZNÁMKY O HRANÍ FRANCOUZSKÝCH BALETŮ

PODLE METODY ZESNULÉHO PANA DE LULLY

Georg Muffat

překlad Vratislav Bělský

BRNO
1992

Georg Muffat

První poznámky o hraní francouzských baletů podle metody zesnulého pana de Lully^{1/}

Metoda, jak hrát na houslích balety v duchu zesnulého pana Jeana Baptisty de Lully (kterou zde chceme chápat v čisté formě a již obdivují a vychvalují nejlepší evropští hudebníci), je tak důmyslně výtečná, že bychom asi nenašli nic přesnějšího, krásnějšího, ani příjemnějšího. Abych zde tedy odhalil několika slovy ona hlavní tajemství, je, drahý čtenáři, třeba, abys věděl, že splňují dva úkoly, jež spolu navzájem podivuhodně souvisí, totiž lahodit sluchu a současně naznačovat taneční rytmus tak dobře, že se okamžitě pozná, o jaký druh skladby jde, a bezděčně nás to ponouká k tanci. Podle mého názoru je k tomu zapotřebí pěti věcí. Zaprvé je to správný prstoklad. Zadruhé musí celý soubor dodržovat stejný způsob vedení smyčce. Jako třetí je třeba zachovávat neustále skutečné tempo každé skladby. Začtvrté se musí dávat pozor na jisté zvyklosti, pokud jde o repetice, hru nestejných not a zvláštní vlastnosti stylu a tance. Konečně musíme umět uváženě použít krásné manýry a vhodné ozdoby, které dodávají harmonii lesk jako drahokamy. Těchto pět bodů je obsaženo v následujících verších:

Contactus, Plectrum, Mos, atque Venustas
Efficient alacrem, dulcisonamque chelyn.

I. Contactus - Správný prstoklad

Pokud jde o intonaci tónů, není mezi dobrými učiteli kteréhokoliv národa žádný rozdíl. V každé zemi hřeší proti jejím pravidlům toliko slabí učedníci nebo neznalí a břídilové. Nic nemůže lépe zabránit falešným tónům, než učení a opravování dobrým učitelem, o němž předpokládáme, že hlavní zásady tohoto umění, které zde nehodlám probírat, ovládá. Chci pouze říci, že vypěstování a uchování čistého sluchu velmi podporuje stálé cvičení s lidmi, kteří mají dobrý vkus, stejně jako nehrát s těmi, kteří by sluch spíše pokazili než napravili. Dále jsem si všiml, že vady těch, kdo hrají falešně, pocházejí hlavně z toho, že ze dvou hmatů tvořících půltón (např. e - f, a - b, h - c nebo fi - g, ci - d, gi - a apod.) neberou velkou tercii (mi) nebo tón zvýšený křížkem nikdy dost vysoko a naopak fa, či snížený tón, dost hluboko. Proti skutečným pomě-

rům tónů a průběhu tónin nebo modů či proti harmonickým vztahům, které se odvozují z toho, co předchází nebo následuje, také velmi chybují ti, kdo v trylcích a jiných ozdobách používají nevhodné hmaty. I když se hraje správně, je konečně sluchu nepříjemné, nestiskají-li se struny ani pevně, ani vytrvale, což způsobuje pískot nebo velmi nepříjemné škrabání.

II. Plectrum - Jak se má vést smyčec

Většina německých houslistů drží smyčec při hře na vysoké a střední nástroje jako Francouzi, tisknou tedy žíně palcem a ostatní prsty spočívají na hřbetu smyčce. Francouzi tak drží smyčec i při hře na basové nástroje. Italové se při hře na malých houslích odlišují v tom, že se nedotýkají žíní, stejně jako to dělají v basu gambisté a ostatní, kteří vsouvají prsty mezi žíně a dřevo.

Všichni nejlepší mistři kteréhokoliv národa se dále shodují v tom, že čím je smyk delší, pevnější, stejnoměrnější a měkčí, tím je hodnotnější. Nicméně pozorujeme, že pokud jde o pravidla smyků dolů a nahoru, ani Němci ani Italové se v tom ještě navzájem neshodli a jen zřídka a náhodně se setkali s Francouzi. Jisté však je, že všichni, kdo se řídí metodou zesnulého pana Baptisty, jak to dělají Francouzi, Angličané, Nizozemci a mnozí jiní, by na hlavních notách taktu, zvláště těch, jimiž takt začíná, které zakončují kadence a nejvíce zdůrazňují taneční rytmus, vedli smyčce stejně, i kdyby jich hrálo tisíc. Tuto jednotu, tak vhodnou k dobrému zdůraznění kadencí, naši houslisté v Německu neznali a to způsobovalo, že když četní kavalíři přicházející ze zmíněných zemí upozorovali onen velký rozdíl v harmonii, často se podívovali a stěžovali si na porušení tanečního rytmu, k němuž tím dochází. Abychom v podobných případech této nepříjemnosti a nebezpečí jistého zmatku zabránili, habyl jsem přesvědčen, že způsobím zvědavým radost, uvedu-li zde několik základních pravidel francouzské metody vedení smyčce. Značka ♪ nad notou znamená v příkladech smyk dolů a značka ♣ smyk nahoru. ^{2/}

I. První nota každého taktu, který nezačíná pomlkou, se musí hrát vždy smykem dolů, ať má jakoukoliv hodnotu. To je hlavní neodvolatelné základní pravidlo lullyovců, v němž spočívá téměř celé tajemství smyku a rozdílu mezi nimi a ostatními a jímž se řídí všechna ostatní pravidla. Abychom tedy věděli, jak se přizpůsobují a hrají ostatní noty, je třeba věnovat pozornost dalším pravidlům.

II. V obyčejném taktu, jemuž teoretici říkají tempus imperfectus,^{3/} se musejí hrát smykem dolů všechny noty, které rozdělují takt na stejné části a jsou liché a nahoru naopak ty, které jsou sudé. Lichá čísla jsou 1,3,5,7,9,11 atd., sudá 2,4,6,8,10,12 atd. Viz příklad A. Toto pravidlo se zachovává u podobně diminuovaných not také v trojdobém taktu a rovněž v jiných taktech. Diminuovanými nazývám noty, které jsou rychlejší než noty určené taktovým označením **B**. Stejně si musíme počínat, i když jsou místo not pomlky **C**. V tomto druhém pravidle se ostatně snadno shodují s Francouzi všichni nejlepší mistři.

III. Poněvadž se podle prvního pravidla hraje první ze tří not stejné hodnoty v třídobém taktu (triplu) smykem dolů, je druhá vždy nahoru, a pokud je tempo pomalejší, je třetí znovu dolů. Z toho plyne, že se na začátku dalšího taktu musí začít zase dolů, následuje tedy po sobě dvakrát smyk dolů **D**. Nejčastěji se ovšem hraje jak druhá, tak třetí nota tak, že se smyk rozdělí. Říká se tomu cracquer a zejména, je-li tempo rychlejší, je to snažší **E**.

IV. Šestidobý takt se dělí na dvě základní části **F**; devítidobý na tři **G**; dvanáctidobý na čtyři **H**, z nichž každá část má po třech notách udaných taktovým označením. První z těchto tří not stejné hodnoty se hraje téměř vždy (i když není na začátku taktu) dolů a druhé dvě se provedou rozděleným smykem nahoru **F,G,H**. Je-li však místo první noty pomlka, musí se zahrát smykem dolů bezpodmínečně nota, která po ní následuje, jak v trojdobém taktu **J**, tak v ostatních složených taktech (proporcích)^{4/} **L**.

V. Následuje-li za sebou několik celotaktových not, hraje se každá smykem dolů **M**. V šestidobém a dvanáctidobém taktu se podle druhého pravidla hrají střídavě nahoru nebo dolů noty, které mají hodnotu základní části, lhostejno zda jsou sudé nebo liché **N**. V devítidobém taktu se však zachovává první model z třetího pravidla pro trojdobý takt **O**.

VI. Několik po sobě následujících stejných synkopovaných not se hraje obyčejně střídavě nahoru a dolů **P**. Totéž platí o stejných notách (égales).^{5/}

VII. Pokud jde o noty různých hodnot, počítá se první krátká nota následující po delší notě jako lichá. Proto se hraje buď podle pořadí **Q** nebo jak to vyžaduje okolnost opakovaným smykem nahoru **R**, případně se vezmou rozděleným smykem nahoru první dvě kratší noty **S** a následující noty stejné hodnoty se zahrají střídavě **Q,R,S**. Pomlky se pokládají za noty stejné hodnoty **T**.

VIII. Je-li ve skupině tří not, tvořících základní část složeného taktu, za první z nich tečka, hraje se zpravidla smykem dolů **V**.

IX. Následuje-li po sobě několik not, před nimiž je pomlka nebo které vyplňují podstatnou část taktu, a pokud je tato pomlka na začátku taktu nebo je jeho základní částí, mohou se tyto noty hrát střídavě nahoru a dolů **X**.

X. Krátká nota tvořící předtaktí **Y** nebo rychlá průchodná nota po notě s tečkou, případně po malé pomlce **Z**, stejně jako krátká nota následující po delší synkopické notě, se musí hrát vždy smykem nahoru **AA**. Jestliže se má zahrát nahoru i zmíněná předcházející nota, musí se smyk kvůli připojení další noty rozdělit **BB**.

Vzhledem k rychlosti pohybu se někdy dělá v courantách výjimka u not, začínajících 2., 4., 6. nebo podobnou polovinu taktu (počítáme-li takové kusy k triplům), které lze s jistou volností zahrát kvůli lepšímu uspořádání nebo usnadnění smykem nahoru, přičemž se dolů zahrají noty, jimiž začínají liché poloviny taktů, které taneční pohyb naznačují nejvýrazněji **CC**. Platí to za předpokladu, že se stále dodržuje první pravidlo týkající se první noty taktu. Pokud jde o noty, jimiž začíná některá základní část taktu, nebo o hraní malých částí taktů ve skladbách, jako jsou gigue, canarie a jim podobné, je s ohledem na rychlost pohybu často třeba porušit pravidla 4, 8 a 10. Příklad **DD** ukazuje, jak se musí postupovat vzhledem k hojným tečkám vsunutým mezi notami. Kvůli rychlosti pohybu se často také nedodržuje pravidlo 8. v bourée a jiných podobných skladbách, kde se při stálé platnosti prvního pravidla použije smyčec jako v příkladu **EE**. V posledních třech příkladech jsem volnosti naznačil hvězdičkami pod notami. Vyskytnou-li se konečně dvě krátké noty, například šestnáctiny připojené k jiné notě pouze jako ornament, hraje se každá z nich někdy zvláštním smykem **FF**, jindy se kvůli větší jemnosti sváží s předchozí notou jedním nebo dvěma smyky **GG**.

Je ovšem v rozporu s touto metodou hrát nahoru notu, kterou takt začíná, jak se s tím v trojdobých taktech často setkáváme u Němců a Italů, zejména když je první nota kratší než druhá. Z této rozdílnosti názoru a nedodržování prvního pravidla vzniká onen obrovský rozdíl ve vedení smyčce, jak pokud jde o zmíněné první doby taktu, tak o noty následující, které na nich závisí. Abychom tento rozdíl lépe pochopili, zapsal jsem stejnou řadu not hranou dvojím způsobem, a to podle některých Němců nebo Italů **HH** a podle metody francouzské **JJ**. Potlačovat ži-



vost lullyovců a porušovat pravidlo 7.^{6/} znamená mimo jiné svázat šestnáctinu po teče nebo po pomlce s následující notou stejným smykem, jak to ukazuje příklad LL, který se musí hrát podle francouzského způsobu jako v příkladu MM, ačkoliv je naopak podle okolností dovoleno zmíněnou šestnáctinu k předcházející notě připojit nastavením smyku (en craquant) NN.

To jsou hlavní pravidla lullyovské metody týkající se smyku, kterou je zvykem zachovávat ve vrchním, středním a dokonce i v basovém hlasu. Největší zručnost lullyovců spočívá v tom, že při tolika smycích dolů nikdy neuslyšíme nic nepříjemného ani drsného, ale naopak cítíme podivuhodné spojení velké rychlosti s délkou smyků, obdivuhodné pravidelnosti rytmu s rozmanitostí pohybu a něžné jemnosti a živosti hry.

III. Tempus - 0 taktu nebo tempu

U různých hudebních temp je nutno dbát tří věcí: 1. Dobře poznat správné tempo skladby. 2. Dokázat je udržet a hrát celou skladbu rovnoměrně, bez zvolnění a zrychlení. 3. Za účelem dosažení většího půvabu umět změnit hodnotu některých not.

Proč lullyovci používají častěji dvoudobého taktu nebo allabreve než obvyklého čtyřdobého taktu, vyložím jindy. Abychom však tempo každé skladby poznali skutečně lépe, je kromě častého cvičení s lullyisty velkou pomocí znalost tanečního umění. Většina nejlepších houslistů ve Francii mu velmi dobře rozumí, a není proto náhodou, že dovedou tempo tak dobře určit a udržet.

I. Protože ^{7/} tempo nebo takt naznačený značkou 2 nebo \emptyset je dvoudílný, musí být tedy dvakrát rychlejší než takt C, který má čtyři doby. Takt 2 musí být dále ve skladbách nazvaných ouverture, prélude a symphonie dosti pomalý, poněkud živější je v baletech, jinak však musí být vždy pomalejší než takt \emptyset , v němž nemá být gavota tak rychlá jako bouré. Protože se při značce 2 dává takt velmi pomalu na dvě, platí v něm noty přibližně stejně jako u italské značky C, kdy se takt s připojeným slovem presto dělí na čtyři doby. Rozdíl mezi nimi spočívá pouze v tom, že se v taktu C po sobě následující osminy  kvůli větší eleganci provedení netečkují  jako v taktu 2, ale je nutno je hrát stejně. Příkladem je symphonie ze čtvrtého svazku nazvaného Impatientia.^{8/} Další značka, např. $\frac{3}{2}$, vyžaduje velmi pomalé tempo; $\frac{3}{4}$ takt je poněkud veselejší, ale je bezpodmínečně volnější v sarabandách a v airs;

v rondeau musí být svěží, v menuetech, courantách a četných dalších skladbách, stejně jako ve fugách připojených k ouverturám je nejživější. Ostatní kusy, nazývané gigue a canarie, ať jsou zapsány jakkoliv, je třeba hrát nejrychleji.^{9/}

II. Umět^{10/} stanovit a začít tempo a dokázat udržet jeho stejnoměrnost po dobu trvání skladby ovšem každý neumí; mnozí v tom chybní zcela nebo zčásti. Zcela, hraje-li se celá skladba chvíli pomaleji, chvíli rychleji; zčásti, když se hraje jeden takt rychleji než jiný nebo když je nota kratší či delší než její psaná hodnota.

Abychom se vyvarovali chyb, kterých se lze proti oběma předešlým pravidlům dopustit, je nutno: 1/ Zavrhnout zlovyk těch, kdo bez jakéhokoliv rozlišení hrají nejrůznější skladby jednou velmi pomalu a jindy rychleji a nakonec velmi rychle a kvapně. 2/ Je třeba dbát, abychom v kadencích nezastavovali více ani méně než vyžaduje délka noty. 3/ Abychom nehráli poslední takty rychleji než první, ale naopak se je vždy spíše snažili uklidnit než zrychlit. 4/ Abychom se nenechali překvapit osminami nebo šestnáctinami a nebyli rychlejší tam, kde je třeba hrát klidně a přesně. 5/ Abychom zachovali poslední třetině trojdobého taktu její skutečnou hodnotu, a ne jako ti, co hrají tuto poslední notu kratší, než má být, a tak, aniž to postřehnou, takt zkracují. V příkladech **OO** jsem označil tyto noty hvězdičkou. 6/ Tato chyba vzniká snadno také na druhé nebo čtvrté notě taktu 2 nebo $\frac{3}{4}$, zvláště v gavotách a na sudých osminách čtyřdobého taktu **PP**, zatímco hvězdičkou označené noty by se měly spíše zdržovat než zrychlovat.

III. Krátké hodnoty, jako šestnáctiny ve čtyřdobém taktu, osminy v dvoudobém a v allabreve, noty, které po sobě následují a mají ve veselém trojdobém taktu a v sudých složených taktech poloviční hodnoty než základní jednotka, se nehrají stejně jedna jako druhá, jak jsou zapsány, poněvadž by to bylo poněkud ospalé, nemotorné a ploché; à la française se jejich hodnoty naopak mění, jako kdyby se ke každé liché notě přidala tečka, která ji prodlouží a současně zkrátí notu následující. Rozmanité příklady v různých taktech jsou v **QQ** a příklad **RR** ukazuje, jak se to hrává, pokud to tempo dovoluje.^{11/}

IV. M O S - O některých dalších zvycích lullyistů, které mohou našemu výkladu posloužit

I. Pokud je to možné, musí se nástroje naladit před příchodem posluchačů nebo to provést alespoň tak rychle a potichu, jak je to možné.

II. Před začátkem hry je třeba se vyvarovat jakéhokoli hluku a všeho zmateného preludování naplňujícího ovzduší a sluch a vyvolávajícího již před symphonií z očekávaného spíše nelibost než potěšení.

III. Tón, podle něhož Francouzi ladí, je zpravidla o celý tón (v opeře dokonce o malou tercii) hlubší než německý chórový tón, který Francouzi shledávají příliš vysokým, křiklavým a nepřírozeným. Pokud jde o mne, a kdybych si směl vybrat a nebránily by mi žádné ohledy, dal bych (s poněkud silnějšími strunami) přednost prvnímu tónu, který se v Německu jmenuje starý chórový tón a jemuž nechybí živost, ani jemnost.

IV. Party je třeba přidělit uvážlivě a podle počtu hudebníků je obsadit tak, aby bylo všechny hlasy slyšet zřetelně, příjemně a se všemi ozdobami. Nesmíme obsadit příliš početně a výlučně dobrými hudebníky jen první housle, neboť pak by střední a hluboké hlasy, skrývající mezi sebou největší okrasy harmonie, byly ochuzeny v počtu a kvalitě, jak k tomu velmi politováníhodně často dochází kvůli nezaplněné ctižádosti hrát prim.

V. Pokud jde o nástroje, je lepší, hraje-li haute-contre, italsky violetta, středně veliká viola, konstrukčně poněkud menší, než je taille, místo aby tento hlas hrály housle. Aniž by se porušila harmonie, je k dobrému provedení basu třeba použít malý francouzský bas, nazývaný Italy violoncino, bez něhož se lze těžko obejít. Tento hlas se může podle počtu hudebníků zdvojit. Je-li soubor početný, lze přidat velký bas, italsky contra basso, nazývaný v Německu Violone. Koncert tím bude majestátnější, ačkoliv Francouzi ho dosud v tanečních skladbách nepoužívali.^{12/}



VI. Ještě^{13/} zbývá upozornit a požádat hudebníky dosud nezvyklé některým formám opakování, jichž se v tomto stylu používá, aby zahráli nejprve noty uvnitř závorky \square \square před opakovacím znaménkem $\text{S} \parallel$, ale podruhé je zcela vynechali a přeskočili k notám, které jsou bezprostředně za zmíněnou repetici \parallel . Nechť je značka S napsána hned na začátku nebo po opakovacím znaménku \parallel , naznačuje notu, od níž se musí, s vynecháním všech předcházejících not, začít. Je třeba si také všimnout,





zda je značka **S** uprostřed druhé části nebo blízko jejího konce. Nepokládám ale za nevhodné opakovat i v tom případě druhou část ještě jednou celou a potom začít opakovat potřetí onen malý zbytek od znamení **S**.^{14/} Na tom se hudebníci musejí dohodnout před provedením. Zbývajícimu^{15/} se snadno porozumí podle vysvětlivek a značek uvedených v notovém zápise, stejně jako z naznačení repríz, a pokud se má končit uprostřed skladby, také podle závěrečných tónů označených slovem Fin. Pomůže tu i jistá praxe.



VII. Pro správnost tempa bude konečně velmi užitečné, když si je každý bude udávat malým pohybem nohy, jak to dělají lullyisté.



V. Venustas - O půvabnostech a ozdobách hry

Ti, kdo popisují bez uvážení francouzské ozdoby, jako kdyby zastíraly melodii nebo harmonii a omezovaly se pouze na trylky, zcela určitě nezkoumali tuto otázku dobře, anebo nikdy neslyšeli skutečné žáky, ale pouze snad falešné imitátory školy zesnulého pana Lullyho. Naproti tomu ti, kdo pronikli do podstaty a rozmanitosti, krásy a vznešenosti, správného umístění a použití těchto ozdob, odvozených z té nejryzejší krásné metody zpěvu, tam dodnes nezpozorovali nic, co by bylo nejmenší překážkou k rozlišení melodie nebo přesnosti harmonie, ale naopak našli v hojnosti vše, co může obohatit, zjemnit a vzbudit obdivuhodnou aktivitou vše, co by mohlo být v těchto dvou složkách hudby prosté, drsné nebo unylé. Vzhledem k tomu, že počet těchto melodických ozdob je větší, než si mnozí představují, dotknu se zde pouze těch hlavních a vyhražuji si pojednat o nich, s boží pomocí, šířeji jinde.^{16/}






Pincement (mordent) nebo **tremblement coupé** má značku  nebo  a začíná a končí stejnou notou. K vystřídání používá vedlejší spodní noty, vzdálené obyčejně o půl tónu, která se proto musí často zvýšit křížkem. Mordent se dělá zpravidla zcela krátce a nejčastěji se spokojíme jediným vystřídáním **SS**.

Tremblement nebo **trylek** začíná vrchní notou a končí na hlavní notě.^{17/} Je buď simplex-jednoduchý, ,  **TT**, nebo když se mu přidá spodní tón a zastaví se na hlavní notě, je **réflechissant-odražený**  **VV** (Francouzi nazývaný příliš všeobecně **agrément** - ozdoba) případně je **roulant-uzavřený** . Tento trylek se liší od odraženého trylku (**réflechissant**) pouze tím, že se na hlavním tónu nezastaví, ale přejde se hned do následující noty. Naznačují ho většinou šestnáctiny následující po hlavní notě. Je to ozdoba, které clavecinisté říkají **double cadence** (trylek se závěrem) **XX**.

Accentuation  nebo  (accent^{18/}) vkládá před hlavní notu nebo po ní jediný tón YY. Má šest druhů, tři se používají před notou a tři po notě. Před notou je to sur-accent 1, sous-accent 2 a sursaut 3. První druh vkládá před hlavní notu nejbližší vyšší notu, druhý nejbližší nižší a třetí horní tercii. Po hlavní notě jsou to: accent nebo superficie, (skutečný accent) 4, relâchement 5 a dispersion 6. Superficie (accent) přibírá následující vyšší notu, relâchement nejbližší nižší a dispersion tercii nebo jiný skok nad hlavní notou.



Port de voix (appoggiatura, příraz-skupinka) se značí  nebo  a využívá první tři druhy accentů a z obou not opakuje tu první ZZ.

Préoccupation (předjímka) využívá naopak poslední tři formy accentů a přidává k první notě notu následující Aa.



Coulement ^{19/} (legato) váže jedním smykem dvě nebo více not. Je buď simple (jednoduché) nebo figuré (ozdobené). Coulement simple naznačené  nebo  skladbě nepřidává nic Bb. Coulement figuré něco přidává a je buď droit (přímé) nebo tournoyant (točivé). Coulement droit  -  vyplňuje vzdálenost mezi oběma tóny stupňovitě (místo skoku) Cc. Coulement tournoyant  je nepravidelný sled tónů sem a tam Dd.

Exclamation (exklamace, zvolání) % je druh skupinky, jejíž tři tóny jdou stupňovitě nahoru. Je buď accessive, stoupající po notě Ee, nebo superlative, soupající od noty Ff.

Involution nebo obal (∞) je dalším druhem vázání obalujícím jakoby dokola tři tóny, někdy jednoduše Gg, jindy s trylkem Hh.

Pétitement (sautillé)  nebo  se liší od coulement pouze v tom, že noty vyslovuje zřetelně skákajícím smyčcem Ii. ^{20/}

Diminution, místo dlouhé noty se zahraje několik kratších not shodujících se s harmonií, z nichž každá má samostatný smyk Ll.

Tirade nebo **course** (tirata)  nebo  běží ke své notě stupňovitě velmi rychlými smyky Mm.

Détachement (détašé, oddělovaně) | nebo • se hraje, jako kdyby byla za každou notou pomlčka Nn. Těchto dvanáct melodických figur nebo ozdob zatím postačí. Řekněme nyní několika slovy, jak jich užívat. ^{21/}

Ze všech not, které jsou ve skladbě, se některé považují za "těžké, vznešené nebo hlavní", ostatní za "lehké a vedlejší". Těžké jsou ty, které se zdají, že v uchu přirozeně spočinou. Jsou to noty, které jsou trochu delší, začínají základní část taktu nebo mají za sebou tečku; ze stejných kratších not jsou to ty, které jsou liché a hrají se smykem dolů. Ostatní noty jsou "lehké" a jako průchodné neuspokojují ucho tak

dobře, neboť vyvolávají touhu a přání pokračovat. Všimněme si příkladů **Oo**, kde jsem napsal nad těžké noty *n* a nad lehké *v*, připomínaje tak dvě latinská slova - *nobilis* (vznešený) a *villis* (nízký): tato poznámka usnadní pochopení následujících pravidel. ^{22/}

I. **Pincement** (mordent) nebo **tremblement coupé** lze udělat téměř všude, vyjma na příliš rychlých jednotlivých notách. Za předpokladu, že tempo není příliš rychlé, nebrání nic uvedení ozdoby dvakrát nebo vícekrát po sobě. **Pp**.

II. Jen vzácně může skladba nebo její část či vzestupná nebo sestupná fráze začínat trylkem; výjimkou je velká tercie (mi) nebo noty zvýšené křížkem, na nichž se někdy používá buď jednoduchý trylek (simple) nebo trylek s odrazem (*rêflechissant*), a to i na začátku **Qq**.

III. U stoupající melodie **Rr** lze použít na těžkých notách pouze **port de voix 7**, případně ho spojit s mordentem **8**. Následují-li noty za sebou příliš rychle, přesune se tento ornament na další první vhodnou, poněkud delší těžkou notu **9**. Nestoupají-li noty příliš rychle, používá se někdy pouze trylek s odrazem (*rêflechissant*) **10** nebo se tento trylek připraví **accentem 11**, k němuž lze rovněž připojit **port de voix 12** nebo **tremblement roulant 13**. Trylek použitý na stoupající těžké notě je poněkud tvrdý. Jsme-li přece jen nuceni ho tam udělat, musí se zmírnit předjímku (*préoccupation*) **14**. Výjimkou je velká tercie (mi) a těžké či lehké noty zvýšené křížkem, které když nepostupují příliš rychle, se zdobí trylkem skoro vždy **15**.

IV. Při sestupném pohybu **Ss** se "těžkým" notám snadno přidá tu a tam několik trylků, zvláště notám, za nimiž je tečka **16**. Na pomaleji klesajících "lehkých" notách lze rovněž užít prostý trylek **17** nebo trylek spojený s předjímku (*relâchement*) **18**. Klesá-li melodie rychleji, dělá se trylek jen občas na "těžkých" notách **19**.

V. Při skoku nahoru **Tt** se přidává k těžké notě **port de voix** (příraz zdola) **20** nebo mordent **21**, Na osvěžení harmonie se někdy používá prostá skupinka (*coulement droit*) **22** nebo, což je ještě krásnější, trylek se závěrem (*tremblement roulant*) **23**. Nejživější ze všech melodických ozdob je *tirata*; musí se používat střídmě **24**. Při terciovém skoku nahoru zjemní hru *exclamation successive* **25**, kterou lullyisté používají jen v tomto případě a skoro nikde jinde. Ačkoliv se trylek považuje při skoku nahoru za chybu, povoluje se přesto velmi často na velké tercii (*mi*) a na tónu zvýšeném křížkem **26**.

VI. U skoku dolů **Vv** se trylek dělá jen zřídka, a to jde-li o terciový skok **27** nebo o skok do velké tercie (mi) a o notu zvýšenou křížkem **28**. V těch případech se má použít téměř vždy jednoduchý trylek (tremblement simple) nebo odražený trylek (rêflechissant). Skok dolů se konečně hezky provede pomocí předjímky (préoccupation) **29**, coulement **30** nebo pétissement **31**; živě tiratou **32**, ale vůbec nejpříjemněji pomocí coulement s jemným trylkem s předjímku na poslední sestupující notě **33**.

VII. V kadencích jsou určité noty, které trylek vyžadují, a jiné, kde se nehodí **Xx**. Skoro nikdy se trylek nepřidává k notě, která kadenci zakončuje, jen skáče-li se o tercii **34** nebo se do ní jde stupňovitě dolů **35**, případně dojde-li se k velké tercii nebo notě zvýšené křížkem pomocí předjímky **36**. V příkladech I - VI připojuji nejzajímavější a nejkrásnější způsoby tvoření a zdobení kadencí dle dobrého vkusu lullyistů. Řiďte se tím a používejte tyto hlavní ozdoby, které hru zkrášlují, uvážlivě. ^{23/}

VIII. Vzhledem k tomu, že můžeme zřídka dost důvěřovat vlastním diminucím, uvádím zde alespoň několik těch nejpoužívanějších **Yy**. ^{23/}

IX. Zpravidla se nepokládá za dobré, aby za sebou následovaly dva trylky. Přesto jsou povoleny, vsune-li se mezi ně accent **Zz 37** nebo když se má trylek provést podle předchozích pravidel na notě, za níž následuje velká tercie (mi) či nota zvýšená křížkem **38**.

X. Aby se lépe naznačil rytmus tance, používá se na notách střední hodnoty **39** nebo na delších notách v trojdobém taktu **40** či na notách, které jsou základní částí složených taktů **41** (proporcí) někdy detašě **AAA**; dělá se to však vždy energicky, bez afektace nebo škrabání.

Odvažuji se říci, že celé tajemství hry ozdob à la française je ve zkratce obsaženo v těchto deseti pravidlech, na nichž závisí (kromě toho, co jsem uvedl v předcházejících oddílech), jemnost, ráznost a zvláštní krása této metody, odlišující se tím od jiných metod.

Proti této nejušlechtilejší součásti melodie, kterou považují někteří daremní opovrhovači za zbytečnou, se hřeší ve čtyřech bodech: opomenutím, nevhodným užitím, přehmáním a nedostatečnou zručností. Opomenutím se melodie a harmonie stává holou a neozdobenou, nevhodným použitím se hra stává drsnou a barbarskou, přehmáním zmatenou a směšnou a nedostatečnou zručností těžkopádnou a nepřirozenou. Proto je třeba vynaložit tolik úsilí, aby se tyto vzácné hudební ozdoby provedly pokaždé, kde je jich třeba, s takovou obezřetností a znalostí správného umístění, s takovou obratností jejich správného vyjádření, jež sebemenší zanedbání

stoupající skupinky (port de voix) nebo trylku na velké tercii (mi) nebo na přízvukných notách zvýšených křížkem, případně sebemenšího skoku k trylku, či zneužití exclamance jinde, než jsme učili, nebo nepatrná neschopnost zahrát takové figury rychle, plynule a opatrně, okamžitě odhalí ty, kdo si představují, že jsou již na vrcholu lullyovské dokonalosti. O tom všem se bude, s boží pomocí, postupně jednat podrobněji v jiných Florilegiích.

To očekávaje, Vás prosím, drahý čtenáři, abyste přijal tyto první poznámky, které jsem choval dosud v tajnosti a jež jsem kvůli Vám se zvláštní péčí shrnul v tomto stručném popisu. Pro lásku, kterou máte k hudbě, hajte je velkomyslně proti závistivým a špatným vykladačům mých záměrů. Co v nich najdete chybného, přičtete mé nedokonalosti, a co se Vám bude zdát dobré, božské dobrotě, zdroji všech darů a milostí. Proste ji, aby ráčila udělit křesťanstvu, a zvláště našemu drahému Německu, klidné časy a příznivé podmínky Múzám. A pro mne, který při množství jiných starostí putuji po různých pěšinách Parnasu, abych se pod záštitou nejvznešenějšího rodu rakouského a jeho výsosti, mého nejtihodnějšího pána, vyhnul všem nástrahám závisti, aby mi ráčila udělit, ještě kromě života a zdraví, stálou duševní pohodu, a pokud jde o mé úkoly, abych stačil pokračovat v objasnění těchto otázek a několika dalších pracích, jež mám v úmyslu pro Vaše uspokojení přivést k šťastnému

Konci.

P o z n á m k y

- 1/ Georg **Muffat** /1653 - 1704/ vydal 1695 a 1698 dvě sbírky skladeb, které nazval Florilegium I. a Florilegium II. K obvyklému věnování a slovu ke čtenáři v nich připojil latinský, francouzský, německý a italský text s interpretačními pokyny, vycházejícími z francouzské praxe, jak ji poznal za svého několikaletého pobytu v Paříži v blízkosti Lullyho. Ve Florilegiu I. jsou dva příspěvky (viz pozn. 7 a 12 zde), ve Florilegiu II. je celý zbývající text, doplněný notovými příklady. Francouzský text je uveden jako Premières observations sur la maniere de Jouër les airs de Balets à la Francaise selon la methode de feu Monsieur de Lully..., německy: Erste Anmerkungen die Balette auf Lullyanisch-Französische Arth zu produzieren... Obě Florilegia vyšla včetně všech textů a notových příkladů v DTO I/2 a II/2.
- 2/ Smyková technika, kterou Muffat popisuje jako specificky francouzskou, byla v době uveřejnění Florilegií pro většinu evropských hudebníků jistě novinkou. Tato technika se udržela ve Francii dlouho do 18. století a rozšířila se zejména v Německu. Většina Muffatových pouček platí ještě v houslové škole L. Mozarta. Dnešní smyková jednota orchestrů má tedy základy u Lullyho.
- 3/ Imperfektní takt, tempo ordinario, je sudý, perfektní je lichý.
- 4/ Slovo proporce znamená složený takt, lhostejno zda ze sudých nebo lichých částí.
- 5/ Oba výrazy stejný - égale zde znamenají pouze matematické rozdělení not, nikoli speciální francouzský způsob provedení.
- 6/ V německém textu je v DTO omylem uvedeno pravidlo 10. Správnost potvrzuje francouzský text a příklad LL.
- 7/ Následující text je z Florilegia I.
- 8/ O praxi hraní nestejných not - inégales - viz pozn. 11. Vzpomenutá skladba uvádí čtvrtou suitu z Florilegia I. z roku 1695.
- 9/ Konec textu z Florilegia I. Muffatův výklad doplníme několika poznámkami:

Čtyřdobý takt C byl ve Francii, jak se zdá, určen pro velmi pomalá tempa typu largo, adagio, neboť bylo-li tempo rychlejší, používal se dvoudobý takt značený 2 nebo ̇.

10/ Pokračuje text z Florilegia II.

11/ Ze tří forem nestejnosti (inégalité) mluví Muffat vlastně jen o jedné, kdy je první nota delší než druhá, tzv. louter. Text neprozrazuje, zda znal a používal i obě další formy: couler (krátká - dlouhá) a pointer nebo piquer (zaostření tečkovaného rytmu). Problematiku nestejnosti lze stručně shrnout takto:

a/ Všeobecně se hrají nestejně půlové noty v $\frac{3}{1}$ taktu, čtvrtky v $\frac{3}{2}$, osminy v taktu 2 a v rychlém $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ a $\frac{6}{4}$ taktu, šestnáctiny ve $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{8}$ atd. taktu, jsou-li to stupňovité nebo párové sledy uvedených hodnot a tempo takové počínání připouští. Především však vyžadují nestejnost dvojice sekund a tercií.

b/ Stejně se naopak hrají osminy v $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ a $\frac{12}{8}$ taktu; všechny noty nad nimiž jsou tečky nebo klínky nebo které se mají odsazovat; dále vázané noty, pokud jich oblouček spojuje více než dvě; opakuje-li se nota pouze jednou; větší skoky, trioly a konečné "rychlé pasáže". Stejnost se naznačuje i slovy marqué, mesuré apod.

Pro délku proloužení první (druhé) noty neexistují pokyny, ta závisí na náladě - afektu a mnoha dalších okolnostech. Je to však především záležitost vkusu.

12/ Kontrabas zavedl do orchestru pařížské opery, přibližně v době, kdy Muffat psal tyto řádky, Montéclair. K otázce obsazení se Muffat vyjádřil v předmluvě ke sbírce Concerti grossi nazvané Auserlesene Instrumental-Music, vydané 1701 v Pasově.

13/ Následující text je z Florilegia I.

14/ Praxi, kterou lze nejspíše doporučit, je zahrát celý druhý díl dvakrát a potřetí vzít jen "malou reprízu" nebo Muffatův "malý zbytek".

15/ Pokračuje text z Florilegia II.

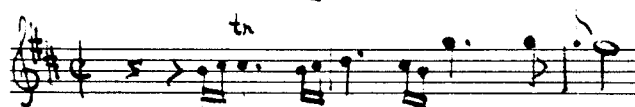
16/ V následujícím výkladu používá Muffat pro ozdoby mnoho různých zvláštních označení a pojmenování. Lully značí ozdoby pouhým křížkem a je na interpretovi, aby správný ornament doplnil. Protože základem překladu je francouzský text, byla ponechána francouzská označení. V závorce za nimi jsou běžnější názvy nebo, pokud existují, české výrazy.

Takt 2 se používal přibližně od temp typu andante a allegro vivace, a to buď jako dvě pomalé doby (či čtyři rychlé) nebo dvě doby živé. V ouverturách, jejichž první část je takto označena (tj. co možná nejpomaleji), není takt 2 ani v nejmenším označením skutečné vážnosti, jak tomu je, když je předepsán takt C. Notační rozdílnost lze velmi dobře demonstrovat na Bachově suitě h moll, BWV 1067. Francouzská notace by tam naznačila proporční vztah k následujícímu Allegru a zpětnému návratu k pomalému závěru věty mnohem srozumitelněji než Bachova italská notace.

Bachova notace



francouzská notace


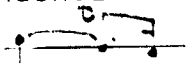




Značka \emptyset , která se zdá být na první pohled totožná se značkou 2, představuje podle některých teoretiků rychlejší tempo. Střídají-li se ve skladbě oba tyto druhy taktů, je tedy \emptyset rychlejší než takt 2, obvykle "presto". Potvrzuje to mimo jiné ve své učebnici Principes de musique (Paris 1736) Michael Pignolet **Montéclair** /1666-1737/. Na str. 25 tam výslovně uvádí, že takt 2 se dává na dvě mírně rychlé doby (à deux tems modérés). Pro takt \emptyset má dvě možnosti: lze ho dávat na dvě doby, a je v tom případě pomalý, zdlouhavý (à deux tems lents), nebo se dává na čtyři doby (!) a je lehký, hbitý (à 2 tems légers). Mezi označením 2 a \emptyset není tedy rovnost, jak bychom dnes předpokládali, ale jsou to ve skutečnosti tři různá tempa. Střídání taktů \emptyset a 2 se, jak učí Muffat, vysvětluje i u Lullyho lépe nepatrným zrychlením taktu \emptyset než opačně. Na druhé straně je zřejmé, že řada francouzských teoretiků zastávala opačný názor. Saint-Lambert např. označil v Les principes du clavecin (Paris 1702) takt 2 jako živější než takt \emptyset .

$\frac{3}{2}$ takt znamená vždy relativní vážnost. Vzdor výrazu, který k jeho označení používá Muffat, existují Lullyho skladby, v nichž není pohyb ve skutečnosti pomalý, ale naopak dost smělý a nelze ho označit jinak než andante, nikdy však rychle.

$\frac{3}{4}$ a $\frac{3}{4}$ znamená téměř bez výjimky ladně (gracieux) nebo lehce (léger) či dokonce živě (vif).

Složené takty $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ apod.) jsou všeobecně rychlé.

- 17/ Tato věta je dalším z důkazů a potvrzením historického provedení trylku shora. Sestupují-li v živé skladbě dvě noty, lze přírazy vynechat a trylek udělat jediným zátrylem od hlavní noty. Muffat nepoužívá zvláštní značky pro tremblement bref (krátký) a prolongé (prodloužený).
- 18/ Slovo *accent* znamená v 17. a 18. století spíše příraz než dnešní důraz.
- 19/ *Coulement*, *coulé* znamená kromě přírazu shora také vázání-*legato*. Jak ukazují příklady, má zde druhý význam.
- 20/ Výraz *pétilllement*, perlení, jiskření, odpovídá dnešnímu *sautillé*. Tento druh smyku nacházíme i u Schmelzera, Bibera a Walthera. Barokní smyčec byl pro *sautillé* zvlášť vhodný.
- 21/ 1690 vydal Muffat jako opus dvě sbírku varhanních toccat nazvanou Apparatus musico organisticus. Četné zde jmenované ozdoby jsou v ní vy-psány. Výklad o ozdobách tam Muffat omezuje na pouhé čtyři symboly *t t w t w*. Kromě nich nacházíme v Apparatu ještě další tři značky:  pro "tierce coulée";  pro "tremblement lié" a  nebo  pro "port de voix".
- 22/ Značky *n* a *v* jsou nápadně podobné dnešnímu značení smyku nahoru a dolů, které je z nich skutečně odvozeno.
- 23/ Lully striktně zavrhoval tzv. *diminuce* (libovolné variace hlavních tónů), které jsou typické pro italskou hudbu. Nepřipouštěl dokonce ani odlišné opakování melodické fráze nebo celé melodie.

Název:	První poznámky o hraní francouzských baletů podle metody zesnulého pana de Lully
Autor:	Georg Muffat překlad Vratislav Bělský
Vydavatel:	Janáčkova akademie múzických umění
Určeno:	pro posluchače JAMU
Počet stran:	18 + 6 notových příloh
AA - VA:	2,53 - 2,61
Vydání:	první české
Náklad:	250 výtisků
Tisk:	Ediční středisko MU Brno, Jaselská 25, xeroxový tisk
Tém. sk.:	17/99
Cena:	10,- Kčs