

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební výchovy

Problematika interpretace flétnové hudby 17. století

Bakalářská práce

Romana Polzerová

Hudební kultura se zaměřením na vzdělávání
Výchova ke zdraví se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí práce: Mgr. Gabriela Coufalová, Ph.D.

Olomouc 2015

Čestně prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně, pod vedením Mgr. Gabriely Coufalové, Ph.D. a k vypracování jsem použila jen uvedené zdroje a literaturu.

V Olomouci dne 22. 4. 2015

Romana Polzerová

Ráda bych zde poděkovala své vedoucí bakalářské práce Mgr. Gabriele Coufalové, Ph.D., která mi k vypracování této práce vždy ochotně přispěla svými znalostmi a zkušenostmi. Dále bych chtěla poděkovat všem, kteří mi poskytli materiály a cenné rady, zvláště pak Bc. Tamaře Margholdové a Josefu Šindlerovi.

Obsah

ÚVOD	- 5 -
1 CHARAKTERISTIKA OBDOBÍ BAROKA	- 7 -
2 HISTORIE PŘÍČNÉ FLÉTNY	- 10 -
3 ZÁKLADY HUDEBNÍ ŘEČI BAROKA	- 14 -
3.1 Noty přízvučné a průchodné	- 14 -
3.2 Notes inégales	- 15 -
3.3 Metrika a rytmika	- 15 -
3.4 Notace	- 15 -
4 NAZENÍ A ARTIKULACE	- 17 -
4.1 <i>Ti</i> nebo <i>di</i>	- 18 -
4.2 <i>Tiri</i> nebo <i>diri</i>	- 18 -
4.3 <i>Didl</i>	- 19 -
5 DYNAMIKA	- 20 -
6 TEMPO	- 21 -
6.1 Tempa tanečních vět	- 23 -
6.2 Přehled jednotlivých tanců	- 23 -
6.2.1 Přehled temp podle Arnolda Dolmesche	- 26 -
7 ORNAMENTIKA	- 27 -
7.1 Příraz	- 29 -
7.2 Dvojitý příraz	- 31 -
7.3 Trylek	- 32 -
7.4 Obal	- 34 -
7.5 Mordent	- 35 -
7.6 Odraz	- 36 -
7.7 Skupinka	- 37 -
7.8 Tremolo	- 37 -
8 TEORIE BAROKNÍCH AFEKTŮ	- 38 -
9 UKÁZKY MOŽNOSTÍ INTERPRETACE DOBOVÝCH SKLADEB	- 43 -
9.1 Německo	- 43 -
9.2 Francie	- 45 -
9.3 Itálie	- 47 -
ZÁVĚR	- 50 -
POUŽITÉ ZDROJE A LITERATURA	- 51 -

ÚVOD

Podobně jako dnes vnímáme gotickou architekturu, renesanční obraz či barokní sochu, tak se také díváme na starou hudbu. Je logické, že se raději potěšíme pohledem na originální obraz, než na obraz přemalovaný či jinak pozměněný. V provozování staré hudby lze vystopovat jisté paralely s uvedeným příkladem z výtvarného umění.

Existuje mnoho možností, jak porozumět staré hudbě. Žádný starý hudební zápis nelze číst dnešními očima. Nejde jen o rozluštění notového textu, ale právě o představu dobového znění skladby. Interpret by se měl chránit před tím, aby představoval úplně jiný způsob hry, cítění, vyvinul jiné postoje a gesta. Každý interpretační výkon je individuální výpovědí interpreta, v níž je třeba projevit vlastní temperament a názor a neposledně zodpovědnost. Ve snaze o autentičnost se často ztrácí přesvědčivost interpretace, přesvědčivý výkon však může autentičnosti dosáhnout.

Téma mé práce jsem si zvolila díky studiu na Církevní konzervatoři v Kroměříži (dnes Konzervatoř Evangelické akademie v Olomouci), kde jsem měla možnost, v rámci obligátního nástroje, hrát jeden školní rok na traverso a tím se k barokní hudbě více přiblížit. Jelikož má zkušenost netrvala dlouho, rozhodla jsem se více poznat toto hudební období a výsledkem je má bakalářská práce.

K zásadní literatuře, ze které jsem čerpala, patří *Hudba baroka* Vratislava Bělského, *Interpretace hudby 17. a 18. století* Arnolda Dolmetsche, *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu* (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*) Johanna Joachima Quantze a *Úvaha o správném způsobu hry na klavír* (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*) Carla Philippa Emanuela Bacha.

Tato práce nemá za cíl podat vyčerpávajícím způsobem problematiku týkající se interpretace staré hudby, v tomto případě hudby 17. století. Tento problém ještě není zcela dořešen a objevuje se celá řada otázek, které mohou i nemusejí být osvětleny studiem pramenů. Práce by se neměla stát návodem, jak hrát barokní hudbu, ale nechává praktickému hudebníkovi vybrat si to potřebné, co by podpořilo jeho vlastní chápání a interpretování.

První kapitola mé práce je zaměřena na historické členění období baroka, zmiňuji zde jeho hlavní představitele a stručně charakterizuji. Další kapitola nese název Historie příčné flétny, ve které uvádím její vývoj od počátků, přes Johanna Georga Tromlitz, Charlese Nicholsona až k Theobaldu Boehmovi. V dalším textu jsou popsány základy hudební řeči baroka, nasazení a druhy artikulace, dynamika a tempo. V části práce o tempu uvádím přehled

základních barokních tanců. Jedna z nejrozsáhlejších kapitol pojednává o ornamentice, kde rozebírám jednotlivé ozdoby. A posledním tématem je barokní afektivní teorie.

V praktické části práce jsou uvedeny ukázky možností interpretace dobových skladeb skladatelů Johanna Matthesona, Jacquese Hotteterra a Francesca Barsantiho.

1 CHARAKTERISTIKA OBDOBÍ BAROKA

Baroko, neboli sloh melodicko-harmonický, vzniklo v poslední čtvrtině 16. století a to ve výtvarném umění. Francouzské označení *baroque* znamená podivný, nepravidelný. Název byl reakcí na renesančně vyrovnané a uměřené proporce architektury, které se v baroku proměnily v živější a vzrušenější. Štíhlé renesanční sloupy nahradily sloupy spirálovité, hadovitě stočené a s mnohem bohatší ornamentikou. Stavby nabývaly obrovských rozměrů, v sochách se výtvarníci snažili zachytit bouřlivý pohyb a na obrazech ztvárňovali neohraničenost a nekonečnost prostoru.¹

Renesance byla směřována spíše k úzkým skupinám vzdělanců, zato baroko už bylo záležitostí pro nejširší vrstvy obyvatelstva a působilo silným vlivem na životní styl celé společnosti. Jedním z nejdůležitějších faktorů barokního slohu bylo zesílení citového prvku.²

Počátek 17. století znamenal jeden z nejvýraznějších předělů v celých hudebních dějinách Evropy. Polymelodické, tedy horizontální hudební myšlení se postupně přeměnilo na melodicko-harmonické, tedy horizontálně-vertikální. Toto hudební myšlení sílilo již v závěrečném období renesance, zejména u skladatelů: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594), Orlando di Lasso (1532 – 1594), John Wilbye (1574 – 1638) a Giovanni Gabrielli (1554 – 1612).³

Dříve se hudební baroko všeobecně vymezovalo roky 1600 až 1750. Rok 1600 byl považován za jakýsi „magický mezník“, kterým začíná hudební baroko, a rok 1750 je rokem úmrtí jednoho z největších hudebních skladatelů Johanna Sebastiana Bacha. Toto vymezení je však nepřesné a zastaralé. Podle Manfreda Bukofzera (1910 – 1955) se barokní styl začal formovat už v 80. letech 16. století v tzv. Florentské cameratě. Byl to spolek skladatelů, vědců, básníků a hudebních teoretiků, který měl mimo jiné za cíl zjednodušit komplikovanost nizozemské polyfonie. Toto sdružení stálo u zrodu doprovázené monodie, která měla pro budoucí hudební vývoj obrovský význam. Vedoucím této skupiny byl loutnista a otec Galilea Galilei, Vincenzo Galilei (1520 – 1591).⁴

Označení konce hudebního baroka úmrtím J. S. Bacha je také sporné. Např. Georg Friedrich Händel zemřel až v roce 1759 a Georg Philipp Telemann dokonce až roku 1767. Obě tyto osobnosti byly také typickými barokními skladateli. Stylové hudební změny

¹ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Učitel'ská unie, 1992, s. 61

² ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Učitel'ská unie, 1992, s. 61, 62

³ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Učitel'ská unie, 1992, s. 62

⁴ KAČIC, Ladislav. *Dějiny hudby III, Baroko*. Praha: Euromedia Group, 2009, s. 18

nenastávají ze dne na den, ale dochází se k nim zvolna a plynule. Dnes je všeobecně uznáváno období zániku barokního stylu již ve 30. letech 18. století.⁵

Dnešní vymezení barokního hudebního stylu se tedy datuje přibližně léty 1580 až 1730/1750. Toto časové ohraničení lze najít u M. Bukofzera, ale také v nejnovější syntetické práci od Johna Waltera Hilla (2005).⁶

Tak jako je tomu ve všech stylových epochách, není baroko výjimkou a lze u něj vymezit různé vývojové stupně. A to: rané baroko, vrcholné (střední) a pozdní baroko. Tyto fáze se částečně překrývaly.

Rané baroko je datováno od roku 1580 do roku 1650 a hlavním hudebním centrem byla Itálie. Největším reprezentantem byl geniální skladatel benátské operní školy Claudio Monteverdi (1567 – 1643). Dalším významným skladatelem tohoto období byl zakladatel latinského oratoria Giacomo Carissimi (1605 – 1674). Neopomenutelný je také slavný varhanní virtuos a skladatel působící v Římě Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643). Prostřednictvím „expanze“ italských hudebníků se italské prvky rozšířily do téměř všech důležitých hudebních center v Evropě. Svou samostatnost si jako jedna z mála udržela Francie, kterou reprezentoval operní skladatel Jean Baptista de Lully (1632-1687) a chrámový skladatel Marc´ Antoine Charpentier (1643 – 1704). Později také Německo, kde působil významný skladatel Heinrich Schütz (1585 – 1672).⁷

Vrcholné baroko je ohraničeno lety 1650 – 1690. Toto období je zastoupeno skladateli všech významných evropských hudebních center, jako jsou Itálie, Francie, Anglie a Německo. Italská kultura byla pěstována v tzv. Neapolské operní škole, kde působil Alessandro Scarlatti (1660 – 1725). V Anglii byl vrcholný barok zastoupen Händelovým předchůdcem Henry Purcellem (1659 – 1695), v Německu pak působili Heinrich Ignaz Franz Biber (1644 – 1704) a Dietrich Buxtehude (1637 – 1707).⁸

Na přelomu vrcholného a pozdního baroka stojí Antonio Vivaldi (1678 – 1741). Pozdní baroko bylo tedy v období od roku 1680/1690 do roku 1730/1750. V této fázi vznikají největší díla německých mistrů, jako jsou Georg Friedrich Händel (1685 – 1759) a Johann Sebastian Bach (1685 – 1750).

Baroko v hudební oblasti mělo svůj vrchol ve druhé polovině 17. století, po roce 1700 se postupně tento sloh dostává do pozadí a začínají ho překrývat projevy rokoka – galantního stylu.⁹

⁵ KAČIC, Ladislav. *Dějiny hudby III, Baroko*. Praha: Euromedia Group, 2009, s. 19

⁶ KAČIC, Ladislav. *Dějiny hudby III, Baroko*. Praha: Euromedia Group, 2009, s. 19

⁷ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Učitel'ská unie, 1992, s. 63

⁸ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Učitel'ská unie, 1992, s. 63

⁹ KAČIC, Ladislav. *Dějiny hudby III, Baroko*. Praha: Euromedia Group, 2009, s. 19

Celkově se sice styl hudby po roce 1600 skutečně mění, ale zároveň je udržována původní polyfonie, takže vedle sebe existují současně dva styly a to *stile antico* a *stile moderno*. *Stile antico*, neboli „prima pratica“ je polyfonní vokální styl období renesance, nejvhodnější pro hudební duchovní účely, kde dominuje text. A pro *stile moderno*, nebo také „seconda pratica“ je dominantní složkou hudba. Barokní hudba je typická svou zpěvností, jejímž záměrem je líbivé a emocionální působení. Mezi hlavní úkoly hudby baroka patří přenášet prostřednictvím umění pocitu na posluchače.

Vznik nového slohu přinesl také nové hudební formy, jako jsou opera, oratorium, concerto grosso, kantáta, koncert, sinfonia, sólová a triová sonáta, fuga, toccata a řada dalších. Se vznikem nových forem také stoupá význam orchestru, to vede také ke zdokonalování hudebních nástrojů jak po stránce zvukové, tak i po stránce technické. Hlavními nástroji jsou housle, klavír, varhany, flétna, hoboj, fagot, trubka, lesní roh a pozoun. Kromě těchto změn se také zvýrazňují rozdíly mezi hudbou vokální a instrumentální. S konečnou platností je užíváno dur-mollového systému.

Hudební baroko lze také označit jako období generálbasu. Byl to nový notační způsob, který se objevil zároveň se vznikem monodie. Principem bylo zaznamenávání nejhlubší basové linky tzv. basso seguente (sledující), ke kterému si varhaníci vytvářeli v polyfonních skladbách prostý akordický doprovod, ten tvořil náhradu za chybějící hlasy, nebo také sloužil k podpoře sboru. Z basso seguente postupně vzniklo skutečné basso continuo nebo také basso generále (stálý, všeobecný), zkráceně generálbas. Part continua obsahoval číslice, které určovaly intervaly odvozené od basové linky.¹⁰

¹⁰ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Učitelská unie. 1992, s. 65, 66

2 HISTORIE PŘÍČNÉ FLÉTNY

Díky archeologickým výzkumům je dokázáno, že hudební nástroje existovaly od doby, kdy byl člověk schopen opracovávat přírodní materiály a tím vyrábět nástroje určené k práci a lovu. Kromě primitivních bicích nástrojů je flétna považována za jeden z nejstarších nástrojů. Jsou to různé typy fléten, jak podélného, tak příčného držení. Na základě archeologických nálezů lze dokázat, že se oba způsoby hry na flétnu používaly současně.¹¹

Podle odhadů je nejstarší flétna stará více než 20 000 let, ovšem je to pouze dohad na základě existencí kreseb z jeskyní, nebo podle dochovaných torz těchto nástrojů. Nejčastějším materiálem, z kterých byly vyráběny, byly lehce opracovatelné dřeviny, zvířecí i lidské kosti, duté rostliny a rákos. Tehdejší funkce hudby byla spojena s rituály, měla působit na nadpřirozené síly a přírodní zákonitosti. Předpokladem je, že hudba sloužila i k citovým projevům a k tanci. Nejprve byly nástroje jednotónové s možností přefuků, později na nich byly vytvářeny otvory.¹²

Počátek středověku nebyl pro hudební nástroje příznivý. V této době veškerý vývoj ovládala římskokatolická církev, která podporovala hlavně hudbu vokální. Rozvoj hudby samostatně instrumentální přichází až v době Ars novy.¹³

„Flétna příčná byla původně lidovým nástrojem potulných pištců, jak dokazují vyobrazení z konce 13. století. Ale nejstarší dosud známý obraz příčné flétny je z 11. století z malby v kyjevské katedrále. Podle těchto vyobrazení se flétna při hře držela obráceně, než se drží dnes.“¹⁴

Vyobrazení ze 14. století představují flétnu jako armádní nástroj, který hrál v doprovodu velkých zvonů, bubnů, trubek a dud. Vojáci používali flétnu a buben k vojenským signálům, pro určení přesunu a činnosti vojáků.

Mnohem více dochovaných písemností, kreseb a samostatných nástrojů nám zůstalo z období renesance. V tomto období dostává flétna jinou funkci, má za úkol zastupovat part zpěvu. Tato renesanční flétna byla vyrobena z jednoho kusu dřeva, měla šest hmatových otvorů, byla cylindrického vrtání a byla lehce zahnutá.

Doba J. S. Bacha znamenala postupné vytlačování zobcové flétny a její nahrazení flétnou příčnou. Stalo se tak na základě potřeb silnějšího, barevnějšího a ostřejšího zvuku v orchestrech, které příčná flétna na rozdíl od flétny zobcové nabízela. Ovšem konstrukce

¹¹ Bilkovatumova.euweb.cz/učebnice.htm, s. 48

¹² Bilkovatumova.euweb.cz/učebnice.htm, s. 49

¹³ Bilkovatumova.euweb.cz/učebnice.htm, s. 51

¹⁴ Bilkovatumova.euweb.cz/učebnice.htm, s. 54

flétny stále požadavkům úplně nevyhovovala, proto konstruktéři na stavbě flétny neustále pracovali.

V roce 1741 vydal skladatel a pedagog **Jacques Martin Hotteterre** (1674 – 1763) knihu, kterou nazval „*Principes de la flute traversiere, de la flute a bec, et du haut-bois*“ (Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj). Už v tomto díle dává zobcovou flétnu na druhé místo. Je si totiž dobře vědom toho, že se mění společenský vkus. Provádění koncertů se přesouvá z intimních šlechtických salonů do velkých koncertních a divadelních sálů. Dochází k zdokonalování všech nástrojů, mění se sestava orchestru. A právě z těchto důvodů je postupně zobcová flétna vytlačena flétnou příčnou, která má větší dynamické a barevné možnosti. Většina skladatelů tedy komponovala skladby pro flétnu příčnou. Nejvýznamnějšími flétnisty této doby byli J. Hotteterre, M. Blavet a J. J. Quantz.¹⁵

Nepochybně důležitou roli ve vývoji příčné flétny sehrál i výborný flétnista, pruský král Friedrich Veliký (1712 – 1786), jehož učitelem byl dvorní skladatel J. J. Quantz, jedna z nejdůležitějších postav barokní příčné flétny.

Johann Joachim Quantz (1697 – 1773) byl filozof, hluboký myslitel a obdivuhodný učitel, který bezpochyby skvěle ovládal hudební umění své doby. Byl přítelem a ctitelem skladatele J. S. Bacha. Quantz kromě flétny studoval také hru na hoboj, trumpetu, housle, violoncello a klavír. Hře na flétnu se vyučoval u francouzského flétnisty Pierra-Gabriela Buffardina (1690 – 1768), kterou si osvojil až v roce 1718. Jeho flétnovým vzorem byl Michel Blavet. V roce 1741 vstoupil v Drážďanech do služeb k nastupujícímu pruskému králi Friedrichu Velikému, kterého vyučoval ve hře na flétnu.¹⁶

Quantzovo dílo „*Versuch einer Anweisung, die Flöte Traversiere zu spielen*“ (Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu), Berlín 1752, zaujímá mezi četnými nástrojovými školami z poloviny 18. století velmi významné místo. Autor vychází z bohatých životních zkušeností nastřádaných jednak dlouholetým pobytem v kapelách v Drážďanech a v Berlíně, ale také cestami po Itálii, Francii a Anglii, kde byl vnímavým svědkem hudebního života. Ve svém spise nastřádané zkušenosti tlumočí nejen hráčům na příčnou flétnu, ale poskytuje i množství užitečných rad všem ostatním instrumentalistům. Ze 334 stran originálu je jich věnováno pouze 40 problémům flétny a hry na tento nástroj. Zbytek se zabývá otázkami hudebního stylu, vzdělávání, provozovací praxí, estetikou skladebného procesu, hudební kritikou, otázkami sociálními a mnoha dalšími.¹⁷

Univerzálností pohledu a rozsahem látky je Quantzův „*Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*“ jedním ze základních pramenů pro studium stavu hudby a hudební

¹⁵ Bilkovatuma.euweb.cz/učebnice.htm, s. 52

¹⁶ Bilkovatuma.euweb.cz/učebnice.htm, s. 54

¹⁷ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 285

interpretace v první polovině 18. století a nesporně jedním z hlavních zdrojů poučení pro dnešního hudebníka.

Quantz také přispěl k samotnému rozvoji příčné flétny, a to tím, že zavedl pohyblivý ladící soudek, kterým lze flétnu prodlužovat, či zkracovat a tím se dá lépe korigovat ladění. Aby zajistil stabilitu ladění, umístil do hlavice korkovou zátku. Dalším jeho vynálezem je enharmonická klapka „es“. I přes to byla příčná flétna až do konce 18. století stále nástrojem diatonickým, měla šest otvorů a klapku pro malíček pravé ruky. Chromatické púltóny se ještě hrály obtížnými vidlicovými hmaty.

Flétna tohoto typu se používala v období J. Haydna , J. S. Bacha a W. A. Mozarta, měla rozsah od d1 do g3. Quantz udává za nejvyšší potřebný tón e3. Kónické vrtání propůjčovalo flétně jemný, teplý a sladký tón, který byl o stupeň pronikavější než u flétny zobcové.

Dalším flétnistou, který přispěl k rozvoji flétny, byl **Johann George Tromlitz** (1725 – 1805), zavedl chromatické klapky pro tóny f, gis a ais. Tím flétnu posunul od nástroje diatonického k polochromatickému. Tento typ vyráběla v Lipsku firma Schwedler – Kruspe. Rychlé pasáže se ještě stále hrály vidlicovými hmaty, ale koncem 18. století se začaly používat pomocné klapky. V tomto období se rozlišovaly flétny na typy německé, anglické a francouzské.

V Londýně kolem roku 1820 přichází další změna příčné flétny, o kterou se zasloužil **Charles Nicholson** (1795 – 1837) tím, že zvětšil tónové otvory. Ve Švýcarsku zase v roce 1826 **William Gordon** (1805 – 1870) zavedl na f díрку brýlovou klapku. A tak se rozšířil flétnový rozsah od malého h po a3. Původní velikost vdechového otvoru na hlavici byla 8 x 8,5 mm, v této době se však zvětšil na 10 x 12 mm, aby se docílilo plnějšiho a zvučnějšiho tónu, jak bylo postupem doby vyžadováno. Tato flétna se používala v období L. van Beethovena, R. Schumanna, C. M. von Webera a F. Mendelsohna. Stálým problémem však zůstalo obtížné doladování, které bylo způsobeno velkými vzdálenostmi mezi prstovými otvory.¹⁸

Opravdu k zásadnímu obratu ve výrobě flétny přišlo v době **Theobalda Boehma** (1794 – 1881). Byl synem zlatníka Karla Friedricha Boehma a Marie Anny Pranzinské Sulzbacherové. Narodil se v Mnichově a studoval pouze dva roky, ale naučil se tři jazyky – francouzštinu, angličtinu a latinu. Samozřejmě se vyučil otcovu řemeslu zlatnictví, ale také ho brzy zaujala hra na flétnu, které se učil u svého souseda, královského dvorního flétnisty Johanna Nepomuka Capellera. Brzy se jako flétnista osvědčil a snažil se sestavit své vlastní nástroje. Působil jako první flétnista v divadle v Isaru. Jeho záliba ve flétně a její

¹⁸ Bilkovatumova.euweb.cz/učebnice.htm, s. 54

konstruování ho nutily cestovat. Navštěvoval Francii, Švýcarsko a Německo, kde se v Mnichově stal dvorním flétnistou a začal studovat kompozici. V roce 1820 věnoval A. B. Fürstenauovi svůj flétnový Koncert G dur. Často spolupracoval s Paganinim.

V roce 1828 vzniká Boehmova vlastní dílna na výrobu fléten. Nejprve zhotovuje nástroje podle Tromlitzova typu, ale později, když pozná na svých cestách slavného Nicholsona a slyší jeho silný a hutný tón, jehož je dosaženo většími hmatovými otvory, rozhodne se tento systém uplatnit i na svých flétnách (1832). Změnil diatonické vrtání a vrtal otvory v půltónových vzdálenostech. Tím se flétna z polo chromatického nástroje stala plno chromatickým.

„Vynalezl geniální kombinační systém, kdy za pomoci prstencových pák mohl zakrýt i vzdálené otvory. Zavedl talířkovité klapky. Intonace jej však stále neuspokojovala, a proto zhotovil po dlouhé teoretické přípravě spolu s profesorem fyziky a matematiky Dr. Karlem Emilianem Schafhäuutem v roce 1847 nový typ flétny s cylindrickým (válcovitým) vrtáním a parabolickou hlavicí. Matematicky přesně vypočítal umístění otvorů.“¹⁹ To vše vedlo k jasnému zvuku, čisté intonaci a vyrovnání jednotlivých rejstříků. V roce tedy 1847 vznikl jeho model flétny, který se v zásadě používá dodnes.

Je nutno podotknout, že Boehm nebyl jediný, kdo dovedl tento nástroj k dnešní podobě. Velkou pomoc jistě našel v Gordonovi – kapitánovi švýcarské gardy Karla X. a inspiraci nalezl v již existujících pracích Denise Buffeta v Paříži.

¹⁹ Bilkovatumova.euweb.cz/učebnice.htm, s. 55

3 ZÁKLADY HUDEBNÍ ŘEČI BAROKA

„Vznik baroka a barokního umění má kořeny v myšlení, jemuž říkáme renesance. Její počátky spadají na rozhraní 13. a 14. století a jsou spojeny především s Itálií a jmény Dante, Petrarca, Boccaccio a se studiem antiky, tzv. humanismem. Antické tradice nebyly ovšem v Itálii nikdy zcela přerušeny.“²⁰

Hudebník má za úkol hovořit pomocí zvuků, čili tónů. Tyto tóny jsou ohraničeny pomlkami, což znamená, že pomlky noty předchází a následují. Jsou to tzv. artikulační pomlky. Marie Dominique-Joseph Engramelle (1727 – 1781) v „*La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres*“ (Paříž 1775) píše: „Všechny noty se při provedení skládají částečně z tónu a částečně z pomlky. To znamená, že všechny mají určitou délku zvuku a určitou délku ticha a to dohromady dává plnou hodnotu noty“.²¹ Engramelle uvádí několik artikulačních pomlk. Jsou to např. *respiration*, která představuje nádech mezi dvěma frázemi, *accent* znamená přízvuk mezi těžkou a lehkou notou, *détaché* je oddělení not vyžadujících lehkost, *liaison* se značí pro vázání not vyžadující legato a *trille* jsou ozdoby mezi notami. Jednou z nesnází pro dnešního hudebníka je fakt, že se tyto artikulační pomlky v notaci nikdy nezaznamenávaly, ale přesto jsou nepostradatelné pro hudební výraz.²²

3.1 Noty přízvučné a průchodné

Quantz ve svém „*Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*“ uvádí, že je v přednesu nutné rozlišit rozdíl mezi hlavními notami, tzv. *přízvučnými* a notami *průchodnými*. Prodloužení přízvučných not ovšem nesmí být tak velké, aby ve výsledku nevznikl tečkovaný rytmus.²³

Italsky orientovaný autor Leopold Mozart (1719 – 1787) uvádí v kapitole „*O správném čtení not a dobrém přednesu vůbec*“, že pokud po sobě následuje více not, které jsou po dvou svázané obloučkem, případně přízvuk na první z nich. Tato nota se zahraje nejen trochu silněji, ale také se podrží o něco déle. Druhá nota se k ní přiváže jemně a poněkud později. Tato interpretace metrické různosti ovšem není to samé, co tzv. *inégalité*, užívané

²⁰ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 11

²¹ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 16

²² BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 16

²³ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 82

ve francouzském stylu. Střídání těžkých a lehkých not je všeobecnou praxí pro všechny hodnoty následující po sobě.²⁴

3.2 Notes inégales

Tato rytmická svoboda je spojena s hudbou ve Francii v 17. a 18. století. Tento styl vznikl ve francouzské hudbě a zde byl také nejdůsledněji používán, ovšem rozšířil se také mimo francouzské území.

„Notes inégales jsou založeny na relativní změně časové hodnoty určitých dvojic (nikoli trojic!) not, aby se posílila jejich ozdobnost a půvab nebo aby se naopak vyzvedla jejich ráznost.“²⁵ Hlavní princip tkví v nestejnosti not tak, že je nutno se na první notě pozdržet déle než na druhé.

Existuje několik typů nestejností, jsou to: *lourer* (dlouhá – krátká), *couler* (krátká – dlouhá), *pointer* nebo *piquer* (tečkovaný rytmus s dvojicí, která má být hrána *lourer*, musí mít tečkovaný rytmus tečky dvě).²⁶

3.3 Metrika a rytmika

V praxi se pojmy metrika a rytmika spojují s výrazem rytmus. Ovšem v teoretické rovině je mezi nimi přece jen rozdíl. Rytmem je míněn nezměnitelný zákon, podle něhož se vše řídí. Metrika je užší označení pro speciální formu rytmu. Je to členění těžkých a lehkých dob a rozlišení přízvučných a nepřízvučných částí. Díky metru je možno rozeznat různé tance např. *allemandu* od *couranty*.²⁷

3.4 Notace

Do roku 1800 se hudba notovala jako dílo, později pak jako návod ke hře. Pokud chceme provozovat hudbu před rokem 1800, musíme sáhnout k dalším pramenům, abychom tuto hudbu hráli správně.²⁸

²⁴ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 19

²⁵ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 22

²⁶ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 23, 24, 25

²⁷ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 27

²⁸ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 35

Odlišností v hudebním zápisu tehdejší a dnešní doby je mnoho. Uvedu jedny z nejdůležitějších. Tak např. značka koruny se dříve psávala tam, kde se dnes používá slovo fine. Koruna tedy tehdy neznamenal prodloužení noty, jak známe z nynějška, ale značila konec skladby.

Posuvka platila zásadně jen pro tu notu, u které byla zapsána. Pokud po ní zazněl jiný tón a autor chtěl další notu stejné výšky jako předchozí s posuvkou opět alterovat, musel k ní znovu dopsat posuvku.

4 NAZENÍ A ARTIKULACE

Artikulace, tedy způsob výslovnosti, zahrnuje také pojem frázování. Frázování lze přirovnat k funkci interpunkce v lidské řeči, určuje průběh hudební věty – motivy, myšlenky, atd.. Artikulace tedy určuje díky délce hlásek, jejich spojením nebo oddělením hudební přízvuk. Základním pravidlem artikulace v baroku byla hra *non legato*, *legato* bylo v této době výjimkou. Vázaly se hlavně disonance přecházející do konsonancí, střídavé a průchodné tóny a ozdoby.²⁹ Z pohledu afektů je úkolem legata vyjádřit lichotnost, něhu a v pomalých větách bolestný smutek.³⁰

Na hudební artikulaci 17. století se podílela také dynamika a rytmus. Podrobně vypsaná artikulace bylo v této době vzácností. U vokální hudby byl pomůckou text a u hudby instrumentální pak srovnání s ostatními hlasy.³¹

Označení *staccato*, *spiccato* a *détaché* mělo v baroku jiný význam než v dnešní době, ve které tato slova znamenají velmi krátký zvuk. V baroku to bylo označení pro oddělení tónů a jejich úměrné zkrácení, které bylo určeno i rychlostí pohybu. Zkráceně řečeno platilo pravidlo: „*čím rychlejší pohyb, čím silnější dynamika, čím větší obsazení, čím zvučnější prostor, tím kratší úhoz.*“³² Naopak v pomalých větách se všechny tóny artikulovaly měkce. *Staccato* lze tedy spojit s výrazy rychle – vesele – forte a *legato* opačně s výrazy pomalu – smutně – piano. Ovšem toto rozdělení samozřejmě není univerzální a nelze jej použít v každém případě.³³

Tvoření tónu na příčné flétně má mnoho společného s tvořením tónu lidského hlasu. Stejně jako zpěvák ovládá svůj hlas pomocí svalů, např. zúžením hrtanu při falsetových tónech, musí flétnista výšku tónů ovládat vysunutím rtů a brady, potažmo mírou zakrytí ústní dírky.³⁴ Jedním z nejdůležitějších hudebních prostředků je jazyk. Dodává skladbám živost a napomáhá výrazu.

Při hře na barokní flétnu byly používány tři druhy artikulačních slabik. První z nich je *ti* nebo *di* – tzv. *jednoduchý jazyk*, druhý je *tiri* a třetí je *didl* – tzv. *dvojitý jazyk*.³⁵ Tyto různé možnosti nasazení jazyka zabraňovaly jednotvárnosti a tím se hra stala příjemnější. Důležité bylo, aby se noty nehrály stále stejně dlouhé. Bylo zapotřebí, aby se v jistých druzích taktu

²⁹ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 58, 59

³⁰ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 63

³¹ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 62

³² BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 62

³³ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 62

³⁴ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 42

³⁵ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 51

hrála jedna nota dlouhá a druhá krátká. Tento způsob artikulace se nazývá *pointer* - tečkování, nebo se také používalo označení *inégalité* - nestejně.³⁶

4.1 *Ti* nebo *di*

Tyto slabiky jsou nejpoužívanějšími. Podle charakteru hudby je *ti* (tzv. tvrdé nasazení) využíváno u krátkých, stejných, rychlých a živých not. *Di* (tzv. měkké nasazení) naopak hráči používali při příjemných a táhlých melodiích, ve kterých jsou samozřejmostí pomalé a vydržované tóny, které je zapotřebí nasadit měkce. Typické používání slabiky *di* bylo hlavně v Adagiu (kromě tečkovaných not). Dalším použitím je v případě legata, kdy je první nota nasazena na *di*. Výjimku tvoří legato v rychlém tempu, kde se první noty nasazují na slabiku *ti*.

Pokud měl hráč v úmyslu hrát noty velmi krátce, používal slabiku *ti*. Ta byla používána i v případech skoků v Allegru. Pokud se ovšem v notách objevily tóny postupující stupňovitě nahoru nebo dolů, pak bylo používáno nasazení na *di*.

V rychlých pasážích působí jednoduchý jazyk poněkud těžkopádně. V těchto případech byl používán další druh úderu jazyka.

4.2 *Tiri* nebo *diri*

Tento druh použití jazyka je přínosný hlavně v mírně rychlých pasážích, protože nejrychlejší noty by měly být hrány nestejně. Je důležité, aby hráči slabiku *ri* vyslovili ostře. V takovém případě je efekt na posluchače podobný, jako by flétnista vyslovoval slabiku *di*. Další případ tohoto nasazení je při hraní tečkovaného rytmu, kdy dochází k nejostřejšímu a živějšímu rytmu. Přízvuk v tomto slově připadá na druhou slabiku s tím, že *ti* je krátké a *ri* dlouhé. Slabika *ri* se tedy musí používat na přízvučné a *ti* na nepřízvučné notě. Ovšem není technicky možné začínat s *ri*, proto je nutné první dvě noty nasadit na *ti*.

V rychlých pasážích je problém nasazení na slabiku *ti*, proto je dovoleno tuto slabiku zaměnit za *di*. Zní to mnohem přirozeněji a lépe se tak interpretovi artikuluje. První nota je nasazena na *ti* a ostatní na *diri*, při dlouhém hraní této artikulace se jazyk brzy unaví a ztrácí

³⁶ HOTTETERRE, Jacques Martin. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj*. Praha: Vyšehrad, 2013, s. 27

rychlost. Toto použití má opět svá pravidla a to, že *ti* je voleno při hraní skoků a *di* při stupňovitém postupu.

4.3 *Didl*

Tomuto užití jazyka, jak už jsem se zmínila, se říká dvojitý. Jeho využití je hlavně ve velmi rychlých pasážích. Rozděluje se na slabiky *di* a *dl*. Co se týče přízvuku je *didl* opakem nasazení *tiri*. *Didl* má přízvučnost na první slabice, což je těžká doba.

Někteří flétnisté prosazují ještě další varianty nasazení, které vycházejí ze stejného základu. Např. skupiny *te re de re*, *ta ra da ra* pro rychlé pasáže, *ti li ti li* a *te re le re* pro stupnicovité běhy a mnohé další kombinace, při jejichž vymýšlení se meze nekladou, jen když jsou funkční a pomáhají jasnější a zřetelnější artikulaci.

5 DYNAMIKA

Stejně jako u mnoha jiných označení, baroko pojem dynamiky neznalo. Pokyny k dynamice se psaly jen zcela zřídka, ale bylo je možno nalézt v učebnicích a cvičebních příkladech. Dynamika byla pokládána za omezení svobody hráče. Pracovalo se s každým tónem zvlášť. Důležitějším faktorem, než dynamika byla detailní artikulace hudební myšlenky.

Dalším aspektem nevelké potřeby dynamiky byla skutečnost, že historické nástroje byly, na rozdíl od dnešních nástrojů dynamicky slabší. Z toho vyplývá, že celkově byla hudba o poznání tišší, než je tomu dnes, a proto se hrálo plným tónem. Barokní hudba tedy může být označena jako epocha forte.

Interpretace dynamiky také souvisí s tempem skladby. Dá se říct, že rychlý pohyb znamenal forte a pomalý zase piano. S tím souvisí afektové označení *adagio* – truchlivost a naopak *allegro* – veselost, radost a čilost. Dynamické odlišení bylo také nutno použít v přízvučných přípravách, kdy se melodické disonance musely hrát silněji.

Piano bylo používáno hlavně jako náhlý afekt nebo echo a sloužilo hlavně k doprovodu. Toho se však nedocílilo stejným způsobem jako dnes, ale omezením počtu hráčů, značeno *ripieni – soli*. Také je známou skutečností, že bylo možné hrát repetice poprvé silně a podruhé slabě, s čímž autoři také počítali.³⁷ V tom smyslu vyznívá také výrok C. Ph. E. Bacha, který říká v kapitole III., § 29 své *Úvahy*: „*Není dost dobře možno určit případy, kam patří forte a piano, protože i ta nejlepší pravidla připouštějí právě tolik výjimek, jako jich stanoví. [...] Všeobecně je možno poznamenat, že disonance se zpravidla hrají silněji a konsonance slaběji, protože první vášně vzbuzují a druhé je zase uklidňují.*“³⁸

³⁷ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 65, 66

³⁸ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 129

6 TEMPO

Vystihnout správné tempo hudební skladby pomůže inteligentnímu hudebníkovi, když se vžije do jejího stylu a přitom dostatečně ovládá svůj nástroj, pro který byla skladba zkomponována. Realita je taková, že barokní hudba nebyla pomalejší ani rychlejší, než je nyní hudba moderní.³⁹

„Fyzikálně měřitelné tempo závisí na podmínkách okamžitého provedení: akustice prostoru, obsazení instrumentálního, případně vokálního souboru, technickém stavu nástrojů, umění interpreta, provedení v cizí řeči apod.“⁴⁰

Ve staré hudbě můžeme nalézt opravdu málo původních pokynů k tempu skladby. Vyhýbali se mu dokonce autoři různých nástrojových škol. Důležitějším prvkem bylo pochopit styl a charakter hudby a taktéž navyknutí a pochopení formy.

Opravdový zájem o tempo vznikl po roce 1600. Do této doby se hudebníci řídili podle stanovené hodnoty jedné brevis, která trvala sekundu a byla shodná s rychlostí lidského tepu a taktového označení. Jak říkal J. J. Quantz: *„Prostředek, který pokládám za nejpříhodnější vodičko tempa, je o to pohodlnější, čím snáze je dosažitelný, neboť jej nosí každý u sebe. Je tím u zdravého člověka tep na ruce.“⁴¹*

Prvním průkopníkem odvození tempa od lidského pulzu byl Franchinus Gaffurius (1451 – 1522), který roku 1496 stanovil, že jeden tep určuje hodnotu jedné semibrevis. Marin Mersenne (1588 – 1648) zase v roce 1636 udává, že jeden tep je roven jedné minimy. V roce 1752 stanovil J. J. Quantz tempo ve smyslu moderním, který je předzvěstí metronomu. Quantz vychází při určení tempa z předpokladu tepové frekvence: osmdesát tepů za minutu (jedna ze tří nejobvyklejších frekvencí lidského pulzu). Tím Quantz docílil a dokázal i dnešní hudební společnosti, že stará hudba byla živého tempa.⁴²

Quantz ve svém *„Pokusu o návod jak hrát na příčnou flétnu“* rozlišuje čtyři tempa. Jsou to: allegro assai, allegretto, adagio cantabile a adagio assai. Nejrychlejším tempem je Allegro assai, poloviční rychlost allegro assai je allegretto, adagio cantabile je dvakrát tak pomalé než allegretto a nejpomalejším tempem je adagio assai, které je ještě jednou tak pomalé než adagio cantabile.⁴³

Vycházel z předpokladu, že v jedné době určené tepové frekvence nelze zahrát více než osm rychlých not v provedení smyčcem, či jazykem. Je jasné, že jeho oponenti tvrdili, že

³⁹ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 21

⁴⁰ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 68

⁴¹ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 188

⁴² BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 68, 71

⁴³ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 189

jeho metoda není univerzální a nemůže jí použít každý, protože tepovou frekvenci nemají všichni lidé stejnou a také se mění na základně současné situace. Proto Quantz doporučuje lidem horkokrevným, aby se snažili svůj temperament mírnit a naopak lidem melancholického typu, aby svůj temperament povzbuzovali.⁴⁴

Quantz tedy ve svém „*Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*“ uvádí na základě tepu správnou rychlost každého pohybu:

Takt celý

Allegro assai	polovina taktu na jeden tep
Allegretto	čtvrtka na jeden tep
Adagio cantabile	osmina na jeden tep
Adagio assai	osmina na dva tepy

Takt alla breve

Allegro assai	takt na jeden tep
Allegretto	polovina taktu na jeden tep
Adagio cantabile	čtvrtka na jeden tep
Adagio assai	čtvrtka na dva tepy ⁴⁵

Nežádanější potřeba tempa byla ve Francii, kde bylo třeba stanovit tempa tanečních vět. V pařížské akademii roku 1732 vydal mechanik Ludvíka XV. Leon Pajot (1678 – 1754), nazývaný Ms. d'Onzembray, popis svého vynálezu, který pojmenoval métrometre. D'Onzembray zvolil tempovou jednotku 1/60 sekundy. Nebylo to samozřejmě první zařízení tohoto typu. Zkonstruování takových zařízení se podařilo před ním i mnohým dalším. Jedním z nich byl také Etienne Loulié (1654 – 1702).⁴⁶

„Při hře je prospěšno řídit se převládajícím afektem, abychom nehráli velmi melancholické Adagio příliš rychle a naopak kantabilní Adagio příliš pomalu [...] Jaké tempo nebo jaký pohyb vyžaduje každá skladba, to je ovšem nutno posoudit z její souvislosti. Něco světla sem vnesou tónina a druh taktu (je-li sudý nebo lichý) [...] Pomalý kus ve dvoučtvrtním taktu nebo v šestiosminovém taktu se hraje poněkud rychleji a v alla breve a ve třípůlovém taktu poněkud pomaleji než v celém nebo tříčtvrtním taktu“⁴⁷

⁴⁴ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 188

⁴⁵ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 190

⁴⁶ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 72

⁴⁷ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 105, 106

6.1 Tempa tanečních vět

Barokní suita, italsky zvaná *partita* (dělit, rozdělovat) a francouzsky *ordre* (řada, pořádek), je nejstarší cyklická forma vůbec, je to stěžejní forma baroka. Suita je sestavena z párů tanců, kdy po pomalém krokovém prvním tanci v sudém taktu nastupuje rychlý skočný tanec druhý v lichém taktu. Od 16. století jsou základem suity pavana a gagliarda, nebo také pavana a saltarello. V 17. století je vystřídala dvojice tanců allemande a courante. Allemande je tanec pomalý ve čtyřčtvrtovém taktu a courante je rychlý tanec třídobého taktu. Zcela běžně se k těmto základním tancům přiřazovaly další. Byla to španělská sarabanda, tanec slavnostní, pomalý, ve třípůlovém taktu a anglický gigue, který byl rychlým tancem v šestiosminovém, či dvanáctiosminovém taktu. Tyto tance se později staly neměnnými částmi suity.⁴⁸

Jak už bylo řečeno, pevné části suity v první polovině 18. století tvořily tance: allemande, courante, sarabanda a gigue. Ty byly doplňovány o další tance, intermezza, či netaneční čísla. Před gigue mohly být vsunuty např. menuet, gavotta, anglaise, passepied, loure, či bouré. Netanečními čísly byly preludium a air.

6.2 Přehled jednotlivých tanců

Allemande je tanec, který vznikl v Německu, jak určuje již jeho název. Je to tanec v sudém taktu mírného tempa s krátkým předtaktím, je těžkopádnější a při tanci se u něj nepoužívá nadměrných pohybů. Renesanční allemandy byly pomalé a usedlé, ovšem allemandy *le grand siècle* mohly být naopak i rychlé. Převládajícím afektem allemandy je veselost a živost.⁴⁹

Courante byly v 16. století podobné jak v Itálii, tak ve Francii, později se však italská corrente lišila tím, že tíhla k běhavějšímu charakteru, na rozdíl francouzská courante zůstala plynulá. V baroku měla courante stavbu spíše polyfonní, byla dvoudílná, charakteristickým prvkem bylo kolísání mezi dvoudobým a třídobým členěním a užitím hemiol. Psala se převážně ve tříosminovém taktu se zdvihem a uplatňovala se v ní imitační technika.⁵⁰

⁴⁸ MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002, s. 151

⁴⁹ KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 74

⁵⁰ KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 103

Sarabanda pochází ze Španělska, kdy byla lascivním až vyzývavým tancem. Později part zpěvu nahradily nástroje a změnilo se frázování. Je psána ve dvoudílné formě a její značení je tříčtvrt'ový, třípůlový a šestičtvrt'ový takt s předtaktím. Kolem roku 1650 byla sarabanda v Anglii jedním z nejrychlejších tanců vůbec, ovšem nebylo tomu všude stejně. V baroku byly tři typy sarabandy: *sarabande grave*, *sarabande bohémienne ou sarabande legie* a *sarabande francaise*. Všeobecně jsou tedy sarabandy spíše pomalé věty.⁵¹

Gigue je původně tanec lidový, pocházející z britských ostrovů, v překladu znamená poskakovati, či hopsati. Je to tanec lichého taktu, většinou tříosminového, velmi rychlý s předtaktím, často spojovaný s horlivostí a žárem. Charakteristickým rysem je tečkovaný rytmus.⁵²

Gavotte je graciózní francouzský tanec mírného tempa. Jeho stavba je homofonní, většinou ve formě ronda, nebo ve formě dvoudílné. Gavoty byly značeny alla breve, nebo dvoučtvrt'ovým taktem. Francouzské i italské gavoty začínaly v raném období na těžkou dobu, ovšem později se začátky gavot změnily. Italské gavoty si ponechaly začátek stejný, nebo se zdvihem na osminovou notu, ale francouzské začínaly až na druhou část taktu.⁵³

Menuet byl rychlým a veselým tancem, ovšem dvorský menuet se v 18. století postupně zpomaloval. Jeho forma je dvoudílná, nebo rondová. Je značen v tříčtvrt'ovém, šestičtvrt'ovém, či šestiosminovém taktu. V tanečních skladbách začíná menuet na těžkou dobu, ovšem v menuetech písňového charakteru začíná na dobu lehkou. Dnes menuet představuje tanec středně pomalé půvabné věty s ušlechtilým a elegantně prostým charakterem.⁵⁴

Bourrée je tanec, který byl ve Francii v 16. století tancem lidovým. Jsou známy dva druhy, a to třídobý tanec doprovázený zpěvem, který pochází z kraje Auvergne. Druhý tanec je na doby dvě, je rychlejší a je doprovázen instrumentálně, tento tanec vznikl v krajích Bourbonnais a Anjou. Forma bourrée v 17. a 18. století byla dvoudílná s repeticí, stavba byla homofonní a byla předznamenávána C, nebo dvoučtvrt'ovým taktem.⁵⁵

⁵¹ KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 212

⁵² KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 142

⁵³ KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 131, 132

⁵⁴ KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 170

⁵⁵ KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 75

Canarie byly tance spojovány s barbary a divočky, tento tanec byl velice temperamentní. Byl psán ve formě ronda, nebo ve formě dvoudílné a jejich stavba je homofonní. V renesanci se předznamenával C, či šestičtvrt'ovém taktém, v pozdější době pak tříosminovým, nebo šestiosminovým taktém.⁵⁶

Folies v překladu znamenají slova pošetilost, či šílenost a to se také promítá do harmonie a melodie tohoto tance. Jsou to v podstatě dílčí variace středně rychlého tempa. Každá folie je samostatnou variací, proto se označují v množném čísle folies. Každá variace má jiný afekt. Francouzské folies mají stejnou harmonii, melodii i rytmus v první části nápěvu. Předznamenávány jsou většinou ve tříčtvrt'ovém taktu.⁵⁷

Forlana je živý tanec, který vznikl v Itálii, připomínal klasické karnevaly a maškarády konané v Benátkách. Je ve složeném šestičtvrt'ovém taktu, někdy i v šestiosminovém, jeho stavba je homofonní a obsahuje předtaktí.⁵⁸

Chaconne byl původně tanec divoký, až s erotickým nábojem, který pochází z Nového světa. Je to třídobý tanec s předtaktím ve formě variací, či ronda, v homofonní stavbě, který byl psán většinou v durové tónině⁵⁹

Loure byl dříve především divadelní tanec s hrdým a výrazným španělským charakterem doprovázený hrou na kastaněty. Je to tanec pomalý, až středního tempa, jeho forma je dvoudílná a má homofonní stavbu. Značený je v šestičtvrt'ovém taktu se zdvihem.⁶⁰

Passacaille je něžný tanec s vážným charakterem. Dříve byl spíše mezihrami. Je psán v mollových tóninách a je značený v taktu tříčtvrt'ovém.⁶¹

Passepied je tanec, který pochází z Bretaně. Je velmi rychlý, má dvoudílnou formu a je homofonní stavby. Značený je většinou v tříosminovém taktu s předtaktím. Jeho efektem je vrtkavost a nestálost.⁶²

⁵⁶ KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 97

⁵⁷ KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 111

⁵⁸ KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 121

⁵⁹ KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 150

⁶⁰ KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 161

⁶¹ KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 177

⁶² KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 197

Rigaudon pochází z Provence, je to velmi rychlý tanec, který je nutno provést s dostatečnou veselostí a lehkostí. Důležitým aspektem jsou akcenty a měl by působit venkovským nádechem. Jeho stavba je homofonní a je psán ve dvoudílné formě. Značen je ve dvoučtvrťovém nebo čtyřosminovém taktu.⁶³

6.2.1 Přehled temp podle Arnolda Dolmésche

entrée, loure, courante	čtvrťová – 80
sarabanda	čtvrťová – 80
chaconna	čtvrťová – 160
passacaglia	čtvrťová – 180
musette	osminová nebo čtvrťová – 80
furie	čtvrťová – 160
bourée, rigaudon	čtvrťová – 160
gavotta	čtvrťová – 120
rondeau	čtvrťová – 140
gigue, canarie	čtvrťová – 160
menuet	čtvrťová – 160
passepied	osminová – 180
tambourin	osminová – 180
marche allabreve	půlová – 80 ⁶⁴

⁶³ KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 205

⁶⁴ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 30, 31

7 ORNAMENTIKA

Tzv. poučená interpretace staré hudby (někdy nazývaná také provozovací praxe) je v posledních desetiletích pojem vyvolávající vlnu polemiky mezi hudebníky i hudebními vědci. Specifikem staré hudby je skutečnost, že nutí své interprety k badatelské činnosti a stejně tak provokuje muzikology k praktickému provozování. Toto ideální spojení teorie a praxe se stalo samozřejmostí až ve druhé polovině 19. století.

Ornamentika má svůj původ v improvizaci. Časem se četné formy ornamentu ujednotily, ale nikdy se nedalo mluvit o ustáleném systému a ustáleném provádění. Evropským vrcholem ornamentiky bylo 17. a 18. století, jejímž centrem byl francouzský dvůr. V této době docházelo ke snahám utřídit ornamentiku a vtisknout jí nějaký řád. Velkou snahu projevily po Francii také Itálie a Německo, kde přispěli zdejší skladatelé, např. C. F. E. Bach, vytvořením mnohých tabulek o provádění ornamentu.

Moderní hudba je většinou podrobně vypsána s konkrétní ornamentikou a výrazem. Stará hudba naopak ornamentiku někdy úplně vynechávala, nebo ji naznačovala konvenčními značkami. Skladatelé při komponování svých skladeb předpokládali, že se jeho psané ozdoby budou respektovat a praktikovat, proto při ignoraci nebo vynechávání těchto ozdob porušujeme autorův záměr. Zdobení, jako většina věcí v umění, podléhá „módám a zvykům“, proto nelze užívat ornamentiku, která patří k jinému slohovému období.

Barokní instrumentální ornamentika se vyvíjela „ruku v ruce“ s ornamentikou vokální. Je zde možno rozlišit tři fáze, a to styl raného, středního a pozdního baroka. Zdobení nebylo odlišné pouze v různých obdobích baroka, ale lišilo se i podle země výskytu. Pro každý národ byly zápisy zdobení rozlišné. V Itálii se téměř žádné ozdoby do not nezapisovaly, veškerá ornamentika byla ponechána na zkušenostech a citu hráče. Francouzi vytvořili systém symbolů – *agréments* (ozdoby). Podrobné vypisování ozdob bylo typické pro národ Německý, tento zápis dosti omezoval interpreta v doplňování ozdob dle vlastní volby.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788) píše ve své knize „*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*“ (Úvaha o správné hře na klavír), Berlín 1753, v části pojednání o ozdobách, že ozdoby jsou nejen potřebné, ale přímo nepostradatelné, protože spojují noty a vtělují jim život. Pomocí ozdob se noty zdůrazňují a krom přízvuku a smyslu jim dodávají půvab. Jejich dalším přínosem je, že dokreslují nálady a celkově mají velkou úlohu v účinku skladby. Díky nim může hráč předvést svou technickou zručnost a schopnosti výrazu. Jak mohou při správném užití skladbu zkrásnit, tak také mohou s nevhodným umístěním,

či přehnaností jejich využívání napáchat velkou škodu. Proto někteří skladatelé důsledně vypisovali všechny ozdoby, aby na jejich skladbách nemohla být napáchána škoda interpretací neschopného hráče. Nejdůsledněji vypisovali ozdoby francouzští skladatelé. Je pravda, že o tuto důslednost se snažili také skladatelé z Německa, ale prvenství v tomto ohledu patřilo bezpochyby Francouzům.⁶⁵

C. Ph. E. Bach ve svém spise § 8 říká: *„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. 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.“*⁶⁶

Všeobecná pravidla podle jejich výskytu: *„čím rychlejší věta, čím více hlasů, čím hlubší poloha, čím větší obsazení a prostor, tím méně ozdob. Kromě toho je třeba opatrnosti u vázaných not, synkop, začátků a v chrámové hudbě. Naproti tomu ozdobování se zvláště hodí v pomalých větách, při opakování všeho druhu, v tanečních a písňových formách a v harmonických kadencích.“*⁶⁷

Ozdooby můžeme rozdělit na dvě skupiny. První skupinou ozdob jsou ozdoby označené určenými symboly nebo malými notičkami. Tyto ornamenty pocházejí od francouzských clavecinistů a nazývají se ozdoby podstatné. Jejich charakteristickým rysem je, že mají omezený rozsah a relativně ustálenou formu jako trylky, přírazy, obaly, mordenty atd. Udává je konvenční symbol či značka, která ovšem nebyla stejná ve všech zemích a lišila se také u jednotlivých autorů.

Druhou skupinu ozdob tvoří ty, které nemají svůj symbol a jsou složeny z čtených krátkých not. Tato skupina ornamentů je nazývána „libovolné variace“, které pocházejí z Itálie a vycházejí z improvizacího dotvoření konkrétní melodicko-harmonické podstaty melodie.⁶⁸

„Mnohé pasáže dovolují použít více druhů ozdob. Využijme tam výhodu změny a uveďme hned lichotnou, hned brilantní ozdobu nebo přednesme noty, pokud to dovolují, pro

⁶⁵ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 61

⁶⁶ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 62

⁶⁷ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 81

⁶⁸ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 61

změnu zcela prostě, bez ozdob, avšak podle pravidel dobrého přednesu a skutečného afektu.“⁶⁹

C. Ph. E. Bach ve své „Úvaze o správném způsobu hry na klavír“ uvádí, že ozdoby se používají častěji a jsou logicky vhodnější v mírném až pomalém tempu a spíše na dlouhých notách. Nejvhodnějšími místy ve skladbě pro interpretaci ozdob jsou poloviční a celé závěry, césurey a fermata.⁷⁰

7.1 Příraz

Italsky: *appoggiatura*, *portamento*; německy: *Vorschlag*, *Accent steigend*, *Accent fallend*; francouzsky: *appogiature*, *port-de-voix*; starofrancouzsky: *cheute*, *chute*, *coulé*, *accent*; anglicky: *appoggiatura*; staroanglicky: *forefall*, *backfall*, *beat*, *half-fall*.⁷¹

Příraz a opora jsou velmi důležitými ozdobami ovlivňujícími jak melodickou linku, tak harmonii. Tuto ozdobu vynalezli loutníci a velice si ji oblíbili. Přírazy jsou podle Quantze ozdobou i nezbytností. Cílem tohoto zdobení je zvýšení počtu disonancí, které zpestřují hudbu. Při interpretaci několika konsonancí za sebou může dojít k únavě posluchače. Lze tomu zabránit vložením těchto disonancí na správná místa.

Jejich úlohou je spojovat jednotlivé noty, také krátí ty noty, které by se svou délkou zdát nudné a též upoutávají sluch. Z harmonického hlediska jsou přínosem, neboť díky nim není harmonie jednoduše prostá. Jejich prostřednictvím lze odvodit všechny průtahy a disonance.⁷²

Přírazy se píší malými notami před normálními notami a svou hodnotu berou z not, před kterými tyto ozdoby stojí. Jejich funkcí je pozdržení předcházející noty, mohou se tedy hrát svrchu i zespodu. Pravidlem je, že když je předcházející nota o jeden nebo dva stupně výše než leží nota s přírazem, hraje se příraz shora. Opačným případem je, když je předcházející nota o tón níže než nota s přírazem. V tomto případě hrajeme příraz zdola.

Quantz rozděluje dva druhy přírazů – nárazné a průchodné. Tyto přírazy pocházejí z francouzského způsobu hry. **Nárazný** příraz se hraje na přízvučnou část doby a průchodný na část doby nepřízvučné. Nárazné přírazy se používají před dlouhou přízvučnou notou,

⁶⁹ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 63

⁷⁰ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 64

⁷¹ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 48

⁷² BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 66

před níž stojí krátká nepřízvučná nota. Použití **průchodných** přírazů je možné v případech, kdy dochází k terciovému sestupu not stejné délky.

Rozdělení délky opor podle J. J. Quantze:

- pokud má být hrána opora u noty s tečkou, zabírá dvě třetiny její hodnoty, hlavní tón se tedy zahraje v době tečky

- v šestičtvrt'ovém taktu zaujímá opora u půlové noty s tečkou, která je spojena ligaturou s další notou, celou její hodnotu a hlavní tón se zahraje až na dobu noty druhé, totéž pravidlo platí také pro takt šestiosminový

- pokud následuje po notě s oporou pomlka, zabírá opora celou hodnotu noty a hlavní tón připadne na místo pomlky

- příraz mezi dvěma notami stejné výšky se musí hrát velmi krátce, a to na těžkou část doby

- příraz u not nejkratší hodnoty ve skladbě se musí hrát velmi krátce

- velmi krátce je nutno hrát také příraz, který stojí u noty, tvořící s basem disonanci (např. zvětšená kvarta, zmenšená kvinta, septima, sekunda, atd.), abychom záměrnou disonanci nezměnili v konsonanci.⁷³

Vratislav Bělský ve svém spise „*Hudba baroka*“ (Brno, 3013) rozděluje přírazy na přízvučný, nepřízvučný a průchodný. Přízvučný, nebo také dlouhý příraz, je prováděn u relativně dlouhé konsonantní noty a hraje se na dobu, je to tedy tzv. průtah. Délka samotného přírazu je odvozena od délky hlavní noty, ke které příraz směřuje. Většinou se jedná o polovinu hodnoty hlavní noty. Pokud je dělitelná třemi, náleží přírazu dvě třetiny hodnoty noty hlavní. Nepřízvučný, neboli krátký příraz, je prováděn ve třech případech: je-li ozdobovaná nota disonancí, je-li u nejkratší noty anebo mezi stejně vysokými notami. Průchodný příraz se hraje vždy anticipovaně před notou.⁷⁴

C. Ph. E. Bach uvádí ve své „*Úvaze o správném způsobu hry na klavír*“, že krátké přírazy jsou psány se dvěma, třemi nebo více praporky a musí být hrány tak krátce, aby bylo sotva možno postřehnout, že následující nota něco ztratila ze své hodnoty.⁷⁵

Italským druhem přírazu je odtah, který se měkce nasadí jazykem, a pokud je to časově možné, tón se zesílí. Následující nota se přiváže slaběji.

⁷³ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 63, 64, 65

⁷⁴ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 82, 85, 86

⁷⁵ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 70

Důležitým faktem je, že většina not s trylkem vyžaduje příraz. V případě not s trylky, které jsou s basem v disonanci, je nutné zahrát příraz velmi krátce, aby se zabránilo změně disonancí v konsonance.

Ve francouzské hudbě se k přírazu vážou další ozdoby, a to poloviční trylek, který je možno přidat k přírazům místo mordentu seshora. Další ozdobou je mordent a obal, které se hrají k přírazům zdola. Tyto malé ozdoby dodávají francouzsky typický brilantní charakter.

Důležitý je cit pro správné umístění přírazů. Všeobecným pravidlem je: „*Následuje-li za jednou nebo více krátkými přízvuchnými nebo nepřívuchnými notami dlouhá nota a zůstává-li v konsonantní harmonii, uděláme před touto dlouhou notou příraz, aby se příjemnost melodie zachovala.*“⁷⁶

7.2 Dvojitý příraz

Německy: *Anschlag, Doppelvorschlag*; francouzsky: *port de voix double*.⁷⁷

Dvojitý příraz se skládá ze dvou tónů, přičemž jeden leží o sekundu nad hlavním tónem a druhý je umístěn o sekundu pod hlavním tónem. Mohou se hrát pomalu a rychle, ale vždy by měly zaznít na hlavní době tónu.⁷⁸ V provedení se musí dbát na to, aby se rychlejší noty zahrály slaběji než nota hlavní.⁷⁹

Quantz se zmiňuje o dvojitém přírazu v kapitole O libovolných variacích jednoduchých intervalů a doporučuje tuto ozdobu použít u „*stoupajících intervalů, před dlouhými notami, na přízvuchnou i nepřívuchnou dobu, kde by se jinak nedala udělat žádná jiná ozdoba [...] Ačkoliv tento dvojitý příraz vyjadřuje ve zpěvu a hře něžný, vzlykavý a příjemný afekt, přece neradím používat jej příliš často.*“⁸⁰

Dvojitý příraz se nesmí použít před notou, po níž následuje stoupající sekunda. Ovšem lze ho zahrát v pomalém tempu, jelikož zmírňuje disonantnost zvětšené sekundy vhodněji než obal. Nejčastějším místem jeho užití je tedy před stoupající sekundou či septimou a před klesajícím přírazem. Tento ornament většinou zní lépe v klesající melodii než ve stoupající.⁸¹

⁷⁶ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 65

⁷⁷ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 110

⁷⁸ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 110

⁷⁹ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 89

⁸⁰ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 102

⁸¹ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 105

7.3 Trylek

Italsky: *gropo, trillo, tremoletto*; německy: *Triller, Prall-Triller*; francouzsky: *tremblement, cadence, trille, pincé renversé*, anglicky: *shake, trill, half-shake, sudden-shake*.⁸²

Tato označení platila pro různé druhy ornamentů. Trylek byl jednou z hlavních ozdob, kterou užívali všichni hudebníci v 18. století. Tato ozdoba se ve své oblíbenosti udržela ještě celé 19. století.⁸³ Jejich hlavním symbolem byla zkratka tr nebo křížek.

Stejně jako výše popsané přírazy jsou trylky nepostradatelnou součástí barokní hudby. Jedním z nejdůležitějších faktů je, že nemůžeme hrát všechny trylky stejně rychle. Tato skutečnost záleží na charakteru a tempu skladby. Jak z logiky vyplývá, v pomalé skladbě budou trylky hrány pomaleji, a ve skladbě veselé a rychlé budou hrány rychleji. Quantz popisuje, že také záleží na místě provedení. Ve velké místnosti s ozvěnou je lépe hrát trylky pomaleji, aby byla tato ozdoba srozumitelná, a naopak v suché místnosti je lepší hrát trylky rychleji. Také nedoporučuje tzv. terciové trylky, které byly používány dříve. Trylek by měl zaznívat s nejbližším chromatickým nebo diatonickým tónem.⁸⁴

*„Jeho hlavními charakteristickými znaky jsou: 1. hlavní nota, která je součástí harmonie, a vedlejší nota, o celý tón nebo půltón výše; 2. rychlé střídání těchto dvou tónů, rytmicky uspořádané tak, aby důraz alespoň na začátku připadl na tón vyšší.“*⁸⁵

Pokud nejsou u trylků značeny posuvky buď podle předcházejících tónů, nebo podle pokračování, a také sluchem podle tóniny, nesmí mezi intervaly trylku a jeho závěrem vzniknout zvětšená sekunda. Mnozí autoři píší před noty s trylkem posuvku jako příraz.⁸⁶

Pokud chceme, aby byl trylek opravdu pěkný, musí být zvukově i technicky vyrovnaný. Quantz také rozděluje rychlost trylku podle toho, v jaké poloze je proveden. Pro příklad uvádí zpěvné hlasy – soprán by měl trylkovat rychleji než alt, atd. Příčnou flétnu přirovnává k sopránu, která by měla mít rychlejší trylky než např. fagot.⁸⁷

Původně byl trylek pouhou stylizací přirozeného chvění. Prostřednictvím spisu Girolama Diruty (*„Il Transilvano“*, Venezia 1593 – 1609) se dozvídáme, že trylky začínaly v Itálii hlavní notou a jejich délka byla polovinou psané hodnoty. Trylek, který začínal vrchní

⁸² DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 71

⁸³ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 71

⁸⁴ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 57

⁸⁵ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 71

⁸⁶ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 81

⁸⁷ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 68

notou, tedy přírazem, platil ze začátku jen ve Francii. Později se rozšířil hlavně do Německa, kde byl francouzský styl napodobován.⁸⁸

Francois Couperin ve svém díle („*L'art de vouter Clavecin*“, Paris 1717) rozdělil z metodických důvodů trylek na tři části a to: začátek, vlastní trylek a zakončení. Všechny trylky, až na malé výjimky, začínají přízvuchným přírazem, který zabírá až polovinu hlavní noty. Je to typická francouzská forma, která se ale postupně v druhé polovině století mimo Francii mění, kdy se příraz zkracuje a převážně v pomalých větách se trylek často rozbíhá a zase uklidňuje. Tento trylek se používal hlavně ve Francii a Německu, v Itálii se hrál rychle a pravidelně.⁸⁹ O rychlosti a nástupu trylku Hotteterre ve svém spise „*Zásady hra na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj*“ uvádí: „*Počet provedených úderů se řídí pouze délkou noty. Především musíme dbát na to, abychom s trylkem nezačali příliš brzy, ale naopak je třeba jej asi o polovinu délky noty pozdržet, zvláště v pomalých větách, ... Nejmenší počet úderů na krátkých trylcích jsou tři pohyby prstu, což platí pro čtvrtové noty svižného tempa.*“⁹⁰ Quantz uvádí, že opora u trylku je někdy stejně rychlá jako ostatní noty trylku, na příklad začíná-li trylkem nová myšlenka po pomlce. Tato opora, ať dlouhá nebo krátká, musí se vždy nasadit jazykem, ale trylek a zakončení se s ní musí vázat.⁹¹

Jak už bylo zmíněno, každému trylku by měl předcházet příraz. Ten může být proveden shora nebo zdola. K ukončení trylku je zase potřeba zahrát tzv. závěr, což je skupinka dvou not, které se zahrají ve stejné rychlosti jako trylek. Jean Rousseau rozděluje trylek ve svém „*Pojednání o viole*“ (Paříž 1687) na dva druhy, a to na **přípravený**, u kterého se prst, který má hrát trylek nejprve na chvíli zastaví na nejbližším tónu nad tónem s trylkem, zkrátka řečeno přípravený trylek je hraný s oporou. A **nepřípravený** hraný na krátkých notách, který nebude přípravený, nebo bude mít jen velmi krátkou přípravu.⁹²

Pier Francesco Tosi (1646 – 1727) uvádí v jednom ze svých spisů („*Názorů*“ 1723) osm druhů trylků. První z nich nazývá **velký trylek**, který je tvořen dvěma tóny vzdálenými o celý tón. Druhý trylek je **trylek malý**, vzdálenost tónů je jen o půltón. Třetí trylek označil **poloviční** nebo také **krátký** a jeho provedení je velmi krátké. Čtvrtým trylkem je **trylek vzestupný** užívaný v nepostřehnutelné gradaci stoupání po půltónech. Pátý trylek nazývá **sestupným**, jehož postup je obrácený než trylek vzestupný. Šestý je **trylek pomalý**, který vlastně napodobuje tremolo. Sedmý trylek se provádí tak, že se do něj vkládá několik málo

⁸⁸ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 92

⁸⁹ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 92, 93

⁹⁰ HOTTETERRE, Jacques Martin. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj*. Praha: Vyšehrad, 2013, s. 20

⁹¹ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 69

⁹² DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 74

tónů, které přeruší průběh velkého či malého trylku, a tak vznikne z jednoho trylku více trylků. Tato složená ozdoba se nazývá **trylek zdvojený**. A posledním, osmým, je **trylek s mordentem**.⁹³

K trylkům v této kapitole také píše: „*Dělá-li se trylek příliš často, nemůže se líbit, ať je proveden sebelépe. Je nepříjemný, je-li nerovný, a je k smíchu, zní-li jako chechtot nebo mečení kozy [...] pomalý trylek je nudný, a není-li dokonale čistý, zní hrozně.*“⁹⁴

7.4 Obal

Italsky: *circolo mezzo*; německy: *Doppelschlag*; francouzsky: *doublé, cadence, tour de gosier, double-cadence, cadence sans tremblement*; anglicky: *turn, single relish*.⁹⁵

Obal lze použít jak v pomalých, tak rychlých kusech. Je možné ho hrát na vázaných i odsazovaných notách. Délka noty, na které se má obal zahrát musí být dostatečná, neboť obsahuje množství tónů, které by na krátké notě mohly způsobit nezřetelnost melodie.⁹⁶

Tento útvar vznikl ze starých diminučních formulí. První notou se stala sekunda. Jelikož se tato ozdoba hodí téměř všude, je často používána, dalo by se říct až zneužívána. Dodává notám brilantnost a lze ji použít na místech, kde bychom mohli zahrát trylek se závěrem. V 17. století se obal hrál od základního tónu a v Itálii byl nazývaný *circolo mezzo*. Obal je možno provést i mezi přírazem zdola a notou, do které se příraz rozvádí.⁹⁷

Klasický obal je tvořen čtyřmi tóny, kterými jsou tón vrchní, hlavní, spodní a opět tón hlavní. Výjimečně může být pořadí obrácené. Pokud čas dovolí, může se nota držet a obalem se ozdobí její konec, který se tak spojí s následujícím tónem.⁹⁸ Jak už bylo zmíněno, obal lze použít na místech, kde je vhodné zahrát trylek. Z toho také vyplývá, že se obal hodí spíše pro vzestupné pasáže, než pro sestupné.⁹⁹

⁹³ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 77

⁹⁴ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 78

⁹⁵ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 98

⁹⁶ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 88

⁹⁷ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 90, 91

⁹⁸ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 98

⁹⁹ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 101

Obal a trylek mají mnoho společného, ovšem zásadní odlišnosti jsou v tom, že u obalu se úvodní noty hrají rychleji než noty závěrečné, a že mezi nimi a následující notou vznikne malé zastavení. Dalším odlišným prvkem je skutečnost, že obal může vyvolat v pomalých skladbách místo lesku zmírnění plného afektu.¹⁰⁰

Obal lze také připojit ke krátkému trylku. Tato složená ozdoba je ceněna pro svůj mimořádný půvab a lesk. Díky stručnosti a značné živosti připomíná obyčejný trylek se závěrem.¹⁰¹

7.5 Mordent

Italsky: *mordente*, patří mezi *groppi* a *tremoli*, *acciaccatura*; německy: *Mordant*, *Mordent*, *Beisser*, *Zusammenschlag*; francouzsky: *martellement*, *pincement*, *pincé*, *battement*, *mordant*; anglicky: *mordent*, *beat*, *open shake*, *sweetening*.

Mordent, neboli náraz je ozdoba, jejíž podstatou je rychlé střídání určitého tónu s nejbližším spodním pultónem či celým tónem. Tyto dva tóny je možno střídát jednou nebo i vícekrát. Tento ornament nemění charakter hlavního tónu po melodické ani po harmonické stránce, jeho funkcí je tedy jen jeho zdůraznění.¹⁰²

Tato ozdoba je velice potřebná, neboť spojuje a vyplňuje noty a tím jim dodává lesk. Mordent může být dlouhý nebo krátký. Užívá se převážně u stoupajících a skákajících not, méně se vyskytuje u skoků směrem dolů a mezi klesajícími sekundami ho nenalezneme vůbec. Po přírazu se tento ornament podle pravidel hraje slabě. Využívá se k vyplnění vydržovaných not, tudíž se s ním setkáváme u not s ligaturou, tečkovaných a synkopických. Také ho lze použít u odsazovaných not a melodických skoků. Bývá nad notami přízvuknými a tím získávají větší závažnost.¹⁰³

Často dochází k záměně mordentu s krátkým trylkem, ovšem jsou to dvě protikladné ozdoby. Odlišnost je hlavně v místě jeho užití. Krátký trylek je možno zahrát jen nad klesající sekundou, tedy na místě, kde nelze použít mordent. Společné mají to, že oba směřují k sekundě, ovšem mordent směrem nahoru a krátký trylek směrem dolů.¹⁰⁴

¹⁰⁰ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 93

¹⁰¹ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 95

¹⁰² DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 92

¹⁰³ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 100, 101

¹⁰⁴ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 103

Jedním z hlavních rysů této ozdoby je krajní rychlost. Anglické anonymní dílo „*Dokonalý mistr flétny*“ (Londýn kolem roku 1700) rozděluje trylky na **zavřený** (*close-shake*) a **otevřený** (*open-shake*) trylek, kdy první označení znamená pravý trylek a druhé mordent. Pro hru na flétnu jsou tato pojmenování víc než logická, jelikož trylek končí zavřením dírky trylkujícím prstem a mordent, který je tvořen pomocí spodního tónu zase končí tak, že trylkující prst díрку otevře.¹⁰⁵

7.6 Odraz

Německy: *Nachslag*; francouzsky: *accent, aspiration, plainte*; anglicky: *springer* nebo *spinger, accent, acute, sigh*.¹⁰⁶

Na rozdíl od přírazu je odraz méně důležitým a používaným zdobícím prostředkem. Odraz je využíván hlavně jako předjímka či závěr k trylkům. Také je využíván jako vzdech mezi dvěma notami stejné výšky, který francouzové nazývají *accent*. Podle Michela Pignoletta de Montéclaira („*Principes de musique*“, Paris 1736) je *accent* používán jako bolestivý přídech v žalostných melodiích na konci dlouhé nebo silné noty.¹⁰⁷

Odraz je tvořen krátkým pomocným tónem, který je připojen na konci hlavního tónu a následně jej tak spojuje s tónem následujícím. Nejčastěji je přidáným tónem nejbližší vrchní tón, ale může jím být i nejbližší tón spodní.¹⁰⁸

¹⁰⁵ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 94

¹⁰⁶ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 107

¹⁰⁷ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 87, 88

¹⁰⁸ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 107

7.7 Skupinka

Německy: *Schleifer*; francouzsky: *coulé, flatté*; anglicky: *slide, elevation, double backfall, sholefall, slur, bearing*.¹⁰⁹

Tento ornament tvoří dva tóny následující po sobě, které jsou přidáné pod hlavní tón. V provedení je nutno dbát na to, aby byl spodní tón zahrán s akcentem, ale hlavně na těžkou část doby. Existují i případy obrácené skupinky, kdy jsou přidáné tóny místo pod hlavním tónem uloženy nad ním. Její rychlost je odvozena z charakteru a tempa dané skladby. Od druhé poloviny 18. století je hrána skupinka s třemi tóny.¹¹⁰

7.8 Tremolo

Italsky: *trillo, tremolo, tremoletto, vibrato, ribattuta*; německy: *Mordent, Bebung, Schwebung*; francouzsky: *martellement, balacement, verre cassé, plainte, langueur, battement, tremblement sans appuyer*; anglicky: *tremolo, close-shake, organ-shake, vibrato, sting, old shake, modern shake, trill*.

Tato ozdoba sloužila ke zdůraznění tónu tím, že znova a znova přerušovala nebo měnila jeho zvuk. Pokud nebyla změněna výška tónu, jednalo se o italské *trillo, organ-shake* nebo *tremolo*. Pokud byla výška nepatrně změněna, což lze aplikovat hlasem, či na dechových a strunných nástrojích, šlo o tzv. *vibrato, close-shake* nebo *Bebung*.¹¹¹

Vibrato se hrálo na dlouhých tónech ve spojení s *messa di voce* (změna síly při hraní jednoho tónu) v závěrech skladby. Na rozdíl od dnešní doby bylo vibrato vzácné, a proto bylo výraznou ozdobou.¹¹²

¹⁰⁹ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 102

¹¹⁰ BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 88

¹¹¹ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 87

¹¹² BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe 17. a 18. století*. Brno: JAMU, 2013, s. 101

8 TEORIE BAROKNÍCH AFEKTŮ

Součástí barokní interpretace byly také tzv. afekty, které vycházejí už z antického Řecka. Slovo afekt pochází z latinského označení *affectus*, což znamená stav, nálada, či pocit. *Affectus* znamená jednat, být v určité náladě, vzrušit či naladit se. Afektová teorie řeší problematiku vztahu mezi afektem a možností jeho vyjádření prostřednictvím hudby a říká, že lze hudbou vyjádřit afekty, jako jsou např. radost, smutek, či bolest, které pak v tomto smyslu působí na posluchače.

Touto teorií se zabývali ve svých hudebně teoretických pracech např. francouzský teolog, filozof, matematik, fyzik a muzikolog Marin Mersenne (1588 – 1648), hudební skladatel a teoretik Michael Praetorius (1571 – 1621) a německý hudební skladatel, spisovatel a mecenáš Johann Mattheson (1681 – 1764). O systematizaci a kanonizaci afektové teorie se zasloužil varhaník Friedrich Wilhelm Marpurg (1718 – 1795).

Rozdělení afektů podle velkých myslitelů: Platón (427 př. n. l. – 347 př. n. l.) rozdělil afekty do čtyř kategorií, kterými jsou radost, žal, touha a strach. Podle Aristotela (384 př. n. l. – 322 př. n. l.) máme jedenáct afektů, které vycházejí z radosti a smutku. Jsou to touha, hněv, strach, odvaha, závist, radost, láska, nenávist, žárlivost a soucit. Dílo *Pojednání o citech duše (Traité des passions de l'âme)* Reného Descarta (1596 – 1650) uvádí šest základních forem afektů, které se mohou vzájemně kombinovat v různých formách a jsou to: radost, nenávist, láska, smutek, touha a obdiv. Vytvořil tak základní vzory afektů a jejich možné hudební pojetí.

Je důležité si uvědomit, že afekty nejsou totéž co emoce. „*Afekty a vášně jsou dva pojmy stejného procesu, první je popisuje z hlediska těla, druhý ze stanoviska mysli. Změna krve a par ovlivňuje (afektuje) tělo, zatímco mysl cítí pasivně nepokoj.*”¹¹³

V období baroka znamená *affectus* každou lidskou náladu a hnutí mysli. Znamená to také to, že afekty mohou být dočasnými poruchami duševního klidu a utrpením duše, ale také mohou člověka očistit. K tomu je zapotřebí tyto afekty ovládat pomocí rozumu a nedovolit jim, aby si nepřivlastnily lidskou svobodu a vůli.¹¹⁴

Descartes společně se Spinozou tvrdili, že afekt musí být řízen myšlením, tedy že myšlení je postaveno výše. Baroko je název umělecko-historický, ovšem z pohledu filozoficko-historického je toto období nazýváno racionalismem. Racionalismus vedl

¹¹³ GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: AMU, 2013, s. 55

¹¹⁴ GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: AMU, 2013, s. 58, 59

k přesvědčení, že na světě vládne pořádek a že harmonie světa se odráží v zákonech přírody.¹¹⁵

Afekty lze vytvářet několika interpretačními možnostmi. Jsou to pomalý nebo rychlý pohyb tónů, použití výšky rozsahu hlasu či nástroje, použití skokového nebo stupňovitého řazení tónů, užití intervalů, použití akcentů, užití notových figur, působení rytmu, užití konsonantních či disonantních akordů za sebou apod.

Quantz uvádí ve svém „*Pokusu o návod jak hrát na příčnou flétnu*“ několik rad, jak poznat, který afekt ve skladbě převládá a tím vysvětluje, jak je třeba přednes uzpůsobit, aby byl smutný, veselý, něžný, drzý, atd. Lze to tedy poznat z tvrdosti, či měkkosti tónin. Většinou je tvrdá tónina užitá k vyjádření veselosti, drzosti, vážnosti a vznešenosti. Naopak měkká tónina je určena k lichotivosti, smutku a něžnosti.

Tóninami a celkově harmonií se zabývali také Platón a Aristotelés. Platón píše v „*Ústavě*“ podobně jako Aristotelés v „*Politice*“, že hudba člověka vychovává a ovlivňuje jeho chování a charakter. Stejně tak jako může hudba vést člověka k přijímání dobrého a krásného, může také naopak člověka zkazit tím, že se otevře zlému a ošklivému. Jako naprosto nevhodné určuje Platón různé varianty lýdské a íonské tóniny, které působí změkčile. Naopak vhodnými jsou tónina dórská, která je tóninou naléhající a evokuje válečné činnosti a klidná tónina frýžská, která připomíná motlitbu.¹¹⁶

Aristotelés není tak striktní jako Platón, požaduje jen správné a vhodné užití těchto tónin: „*Jest zřejmo, že lze užívatí všech tónin, ale ne všech stejným způsobem, nýbrž při vzdělávacím a výchovném vyučování těch, které jsou etické v nejvyšší míře, při pouhém poslechu hry druhých také praktických a entusiastických.*“¹¹⁷ Vyhovující tóninou k výchově mládeže je podle Aristotela tónina dórská, která působí neklidněji a nejmužněji. Frýžskou tóninu uvádí jako vášnivou a vzrušující, tady už se v názorech s Platónem rozcházejí, stejně jako u tóniny lýdské, o které tvrdí Aristotelés, že je mírná a budí smysl pro ladnost a že není správné jí vyřazovat z výuky, protože se hodí pro starší věk.¹¹⁸

Teorií tónin se zabývalo mnoho hudebních teoretiků a jedním z nich byl Johann Matheson. Uvedu jeho popis tónin:

Es-dur – patetická a vážná

B-dur – skvostná, velkolepá, ale přitom skromná

F-dur – vyjadřuje ty nejkrásnější pocity světa

C-dur – hrubá, drzá, radostná, ale také šarmantní

¹¹⁵ GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: AMU, 2013, s. 59

¹¹⁶ PLATÓN, *Ústava*. Praha: Svoboda, 1993, s. 141, 142

¹¹⁷ ARISTOTELÉS, *Politika*. Praha: Petr Rezek, 1998, s. 303

¹¹⁸ ARISTOTELÉS, *Politika*. Praha: Petr Rezek, 1998, s. 304, 305

G-dur – brilantní a veselá
 D-dur – veselá, bojovná, ale také galantní
 A-dur – naříkavá, je vhodná spíše k žalostným a smutným pasážím
 E-dur – smrtelná, žalostná, značí zoufalost
 H-dur – tvrdá, nelibá a zoufalá¹¹⁹
 h-moll – podivná, nelibá a melancholická
 e-moll – hluboce zamýšlená, smutná, ale ještě plná naděje
 a-moll – naříkavá a vážná
 d-moll – pokorná, klidná a příjemná
 g-moll – půvabná a laskavá
 c-moll – velice půvabná, ale také smutná
 f-moll – zoufalá až děsivá¹²⁰

Jako vše, ani toto nelze použít ve všech skladbách. Existují výjimky, a proto je nutno řídit se krom tóniny i dalšími znaky, jako např. užití intervalů. U nich zkoumáme, jak blízko či daleko od sebe leží a jestli se mají svázat či odrážet. Malé a svázané intervaly vyjadřují lichotivost, smutek a něhu. Velké krátce odražené intervaly značí veselost a drzost. Noty s tečkou a dlouhé tóny jsou užívány pro vyjádření vážnosti a patetičnosti. Dlouhá nota vložená mezi rychlé vyjadřuje nádheru a vznešenost. Převládající afekt ve skladbě také vyčteme z termínu na začátku každé věty, kterými jsou např. Allegro, Cantabile, Spirituoso, Affettuoso, Maestoso, atd. Ovšem je nutné, abychom byli schopni se při každém taktu přenést do jiného afektu. V hudbě je velice důležité střídání těchto afektů, dodávají přednesu dojímavost.¹²¹

„Hudební pohnutka zprostředkovaná uchu mechanicky vysvětlitelným akustickým procesem vynucuje analogické hnutí duše, které je vyvoláno životním duchem jako jeho hnacím řemenem. Znalost tohoto principu přenosu uvádí (v barokní představě!) skladatele do pozice, že když má vyvolat u posluchačů určitý (kýžený) afekt, smí použít pouze tomuto afektu přiřazené prostředky zobrazení.“¹²²

¹¹⁹ AUHAGEN, Wolfgang. *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt: Peter Lang, 1893, s. 466

¹²⁰ AUHAGEN, Wolfgang. *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt: Peter Lang, 1893, s. 471

¹²¹ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 100-111

¹²² GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: AMU, 2013, s. 77

Descartes říká, „čím jsou větší intervaly, tj. čím více se vzdalují v souzvuku, tím rychlejší je pohyb životního ducha a tím silnější je afekt vzbuzený v posluchači. Totéž platí pro jejich polohu mezi tóny, Čím je vyšší, tím prudší, silnější vzrušení myslí.“¹²³

Totéž tvrdí Mattheson: „Protože např. radost je pociťována rozšířením našeho životního ducha, tak rozumným a přirozeným způsobem vyplývá, že tento afekt mohu vyjádřit nejlépe širokými a rozšířenými intervaly. Víme-li naopak, že smutek je stažením těchto malých částí našeho těla, lze snadno odvodit, že se k této vášni nejlépe hodí úzké a nejužší zvukové odstupy.“¹²⁴

Descartes také tvrdil, že hudba pomalejšího tempa vyvolává v posluchačích zpomalené pocity a naopak hudba rychlého tempa pocity živější. Tímto pravidlem by se měli řídit i dnešní interpreti. Je to způsob uvažování o působení na posluchače.¹²⁵

Johann Philipp Kirnberger charakterizoval všechny stoupající a klesající intervaly:

Stoupající intervaly

malá tercie – smutně, žalostně

velká tercie – radostně

„falešná“ zmenšená kvinta – půvabně, prosebně

čistá kvinta – vesele, odvázně

malá sexta – žalostně, prosebně, lichotně

velká sexta – zábavně, rozčileně, prudce

zmenšená septima – bolestně

malá septima – něžně, smutně, také nerozhodně

oktáva – vesele, odvázně, povzbuzující

Klesající intervaly

malá tercie – klidně, mírně radostně

velká tercie – pateticky, také melancholicky

„falešná“ (zmenšená) kvinta – prosebně

čistá kvinta – spokojeně, uklidňující

malá sexta – sklíčeně

velká sexta – trochu bázlivě

zmenšená septima – trochu strašlivě

malá septima – trochu strašlivě

oktáva – velmi uklidňující¹²⁶

¹²³ GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: AMU, 2013, s. 77

¹²⁴ GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: AMU, 2013, s. 77

¹²⁵ GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: AMU, 2013, s. 77

Podle C. Ph. E. Bacha nespočívá dobrý přednes „v ničem jiném než ve schopnosti způsobit zpěvem a hrou, aby sluch vnímal hudební myšlenky podle jejich skutečné nálady a afektu skladby.“¹²⁷ Quantz říká: „Něco, co nepřijde od srdce, srdce také neoslovuje.“¹²⁸ Jak už bylo řečeno, k obsahu afektů v hudbě patří hlavně oblast rytmická, metrická a tempová. Nedílnou součástí je také dynamika, symbolika modů, tónin a intervalů.

¹²⁶ GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: AMU, 2013, s. 91

¹²⁷ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 119

¹²⁸ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 105

9 UKÁZKY MOŽNOSTÍ INTERPRETACE DOBOVÝCH SKLADEB

Na ukázky možností interpretace jsem si vybrala tři skladby, které vznikly v největších hudebních centrech barokní doby. Německou skladbu Johanna Matthesona, francouzskou skladbu Jacques Hottetera a z Itálie pak dílo Francesca Barsantiho.

Nejprve vždy uvedu faksimile s úvodní stránkou not. Poté bude uveden přepis originální melodie, druhý řádek je doplněn ornamentikou a v některých případech přímo vypsány ozdobami.

Jak už je z originálů zjevné, podrobné vypisování ozdob je typické pro francouzské skladatele, naopak italské ornamenty najdete v zápisu jen výjimečně. Vypisování ozdob v Německu záleží na určitém skladateli.

9.1 Německo

Johann Mattheson (1681 – 1764)

Der Brauchbare VIRTUOSO, 12 Kammer Sonaten auf der Flute Traversiere, Der Violine und dem Klaviere (Hamburk 1720)

SONATA XII. Violino, overo Traverso Solo, col Continuo – SARABANDE

The image shows the title page and the beginning of the musical score for Johann Mattheson's Sonata XII. The title page is in German and includes the following text:

Der Brauchbare VIRTUOSO,
Welcher sich
(Nach beliebiger Uebersetzung der Worte)
Mit
Schwiff neuen Kammer = Sonaten/
Auf der
Flute Traversiere,
Der *Violin*
Violine
und dem
Klaviere/
Bey Gelegenheit hören lassen mag;
Als wozu ihm
hienit völlige Erlaubnis gibe
JOANNES MATTHESON,
Hoch-Königlich-Schlesische-Polnische-Capellmeister / des Königl. Groß-Steinmüßigen
Haußts in Witten-Bergischen Stadt Neustadtus. des Dannebergischen Churff. Camerac
musici, Chori musici Director &c.
Is denum mihi vivete & frui anima videtur, qui, aliquo negotio intentus,
preclari facinoris, aut artis bonae famam quart.
SALLUST.
HAMBURG/
Im Schuler- und Ritterschen Buch-Laden/ 1720.

The musical score is written for Violino, Flute Traversiere, and Clavier. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The score includes various ornaments and decorative flourishes, particularly in the first few measures.

V této skladbě jsem užívala zdobení hlavně německých skladatelů a to konkrétně J. J. Quantze a C. P. E. Bacha. Většinou to byly různé druhy přírazů.

- 1 průchodný příraz, J. J. Quantz s. 64
- 2 rychlost trylky záleží na interpretově estetickém citění, J. J. Quantz s. 68
- 3 nárazný příraz (piencé), J. J. Quantz s. 65
- 4 variace, J. J. Quantz s. 67
- 5 nárazný příraz
- 6 příraz, C. P. E. Bach s. 69
- 7 obal, C. P. E. Bach s. 88
- 8 Cadenza, J. J. Quantz s. 114

9.2 Francie

Jacques-Martin Hotteterre (1674 – 1763)

DEUXIÈME LIVRE de Pieces POUR LA FLÛTE-TRAVERSIERE Et autres Instruments, Avec la Basse (Paris 1715)

PREMIERE SUITTE – SARABANDE – úryvek (16 taktû)

DEUXIÈME LIVRE
de Pieces
POUR LA FLÛTE-TRAVERSIERE
Et autres Instruments,
Avec la Basse.
PAR M.^r HOTTETERRE *Le Romain.*
Flûte de la Chambre du Roy.
ŒUVRE V.^e

SE VEND A PARIS. *Prix. 5^{ll} broché.*
Chez { *L'Auteur, rue Dauphine, au coin de la rue contrescarpe.*
Le S.^r Foucault marchand, rue S.^r Honoré a la regle d'or.
Avec Privilège du Roy.
M. DCC. XV.

Sarabande.

Tato Sarabanda je, jak už je u francouzů zvykem, kompletně značena, takže jsem vypsané ozdoby pouze rozepsala. Vycházela jsem hlavně z J. Hotteterre. Hlavním a důležitým ornamentem, který jsem zde použila je *port-de-voix* – vzestupná opora.

The image shows a musical score for a Sarabanda in 3/4 time, written in a key with one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-5) includes ornaments 1, 2, and 3. The second system (measures 6-11) includes ornaments 4, 5, 6, 7, and 8. The third system (measures 12-15) includes ornaments 6, 5, 4, and 3. The score is heavily annotated with fingerings and trills.

- 1 coulé (skupinka), V. Bělský s. 88
- 2 appoggiatura (přiraz), A. Dolmetsch s. 48
- 3 coulé
- 4 appoggiatura (přiraz)
- 5 doublé (mordent), A. Dolmetsch s. 98
- 6 port-de-voix, J. Hotteterre s. 26
- 7 port-de-voix
- 8 coulement, J. Hotteterre, s. 32
- 9 port-de-voix

Druhý a šestý tak je shodný, ale rozdíl je v artikulaci. Druhý tak využívá battement (jasný úder prstu), kdežto v taktu šest se jedná o melodickou ozdobu s jemnou artikulací.

9.3 Itálie

Francesco Barsanti (1690 – 1770)

SONATAS or SOLOS for a FLUTE with a THROUGH BASS for the HARPSICORD or BASS VIOLIN (London)

SONATA II. - LARGO

SONATAS
or
SOLOS
for a
FLUTE
with a
THOROUGH BASS
for the
HARPSICORD
or
BASS VIOLIN
Compos'd by
FRANCESCO BARSANTI

London. Printed for srd fold by I. Walsh servant to his Majesty at
y^e Harp & Hoboy in Catherine Street in y^e Strand, and Lough, Hogg
at y^e Viol and Flute in Cornhill near the Royal Exchange. s. 5. 6.

The musical score is presented in four systems, each with two staves. The top staff is for the Flute and the bottom staff is for the Thorough Bass. The music is in 3/4 time and features a variety of note values, rests, and ornaments. The tempo is marked 'Largo'.

Italští barokní skladatelé nedopisovali ornamenty vesměs vůbec a tím dávali prostor interpretově fantazii a vkusu. Proto jsem ve zdobení vycházela jak z J. J. Quantze, tak J. J. Hotteterra. Zde jsem použila ozdoby *coulement* – sestupná opora, která se užívá při sestupné tercii, *accent*, který napodobuje vzlyk, různé druhy přírazů a *port-de-voix*.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The piece includes various ornaments such as trills (tr), accents (^), and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-7. The score starts with a rest in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ornaments. The piece concludes with a final cadence.

21

25

29

- 1 accent, J. Hotteterre s. 32
- 2 port-de-voix, J. Hotteterre s. 26
- 3 port-de-voix
- 4 coulement, J. Hotteterre s. 31
- 5 variace, J. J. Quantz s. 67
- 6 coulement
- 7 accent
- 8 skupinka, A. Dolmetsch s. 102
- 9 skupinka
- 10 coulement
- 11 coulement
- 12 příraz s vrchní sekundou
- 13 příraz se spodní sekundou
- 14 příraz s vrchní sekundou
- 15 příraz s vrchní sekundou
- 16 port-de-voix
- 17 cadenza

ZÁVĚR

Tato práce je určena především pro hudebníky, kteří jsou na počátcích zájmu o barokní hudbu. Jistě jsem toto téma neobsáhla v celé jeho šířce i hloubce. Problematika interpretace hudby tohoto období je velice náročná a já se tohoto tématu tzv. jen dotkla.

Ať již kdokoliv jakkoliv preferuje ten či onen způsob interpretace, faktem zůstává, že nelze říci, který z interpretů hraje barokní hudbu autentičtěji. Barokní traktáty napovídají o tom, jak byla tato hudba považována současníky za vysoce expresivní, ale znějící exprese v hudbě se nám bohužel už nedochovala. Ani v obsáhlých dokumentech, jež pojednávají do hloubky o provozovací praxi, nenalezneme návod, jak barokní hudba skutečně zněla. Nezbyvá, než domnívat se, hádat a hledat invenci. Jisté ulehčení přináší bezesporu pečlivé pramenné studium. Konfrontujeme-li vlastní poznatky s odbornou literaturou, která se spolehlivě opírá o historické texty a na nich staví své závěry, pak by nemělo být až tak obtížné přiblížit se citění doby.

Ve staré hudbě tomu není jinak než v celé profesionální hudební sféře. Mladý začínající hudebník musí mít jako první věc svaté nadšení pro hudbu a proto co dělá. Měl by být naplněn a proniknout hudbou a vlastnit opravdu velkou vnitřní touhu se hudbou vyjadřovat a realizovat. Je druhotné, zdali chce hrát na flétnu, nebo zpívat či hrát na housle. Spíš mu hudba opravdu musí ležet na srdci. Potom určitě najde cestu jak hudbu přesvědčivě zprostředkovat publiku. Publikum je citlivé a pozná, zda interpret stojí za tím, co hraje. Pro budoucího interpreta v oblasti staré hudby je samozřejmě velmi důležité, aby ovládal své řemeslo. Nestačí však realizovat pravidla a provádět návody. Pak je nejlepší nedbat ustrnulého souboru pravidel a dělat hudbu raději tak, aby vycházela ze srdce a k srdci směřovala.

POUŽITÉ ZDROJE A LITERATURA

ARISTOTELÉS, *Politika*. 2. vydání. Praha: Petr Rezek, 1998

AUHAGEN, Wolfgang. *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 193, ISBN 3-8204-7308-4

BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka, Provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. 2. opravené vydání. Brno: Janáčkova akademie Múzických umění, 2010. ISBN 978-80-86928-84-5

DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958

GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. 1. vydání. Praha: Akademie Múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-255-8

HOTTETERRE, Jacques Martin. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj*. 1. vydání. Praha: Vyšehrad, 2013. ISBN 978-80-7429-391-7

KAČIC, Ladislav. *Dějiny hudby III., Baroko*. 1. vydání. Praha: Euromedia Group, 2009. ISBN 978-80-249-1266-0

KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění, 2005. ISBN 80-7331-026-0

MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002. ISBN 80-7106-238-3

MUFFAT, Georg. *První poznámky o hraní francouzských baletů podle metody zesnulého pana de Lully*. 1. české vydání. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1992. ISBN 80-85429-09-8

PLATÓN, *Ústava*. 1. vydání. Praha: Svoboda, 1993. ISBN 25-069-93

QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-187-5

SPÁČILOVÁ, Jana. *Houslová hra v 17. a 18. století aneb Pokus o návod jak hrát na barokní housle*. Český Krumlov: Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 1999

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Učitelská unie, 1992. ISBN 80-900147-7-1

BÍLKOVÁ TŮMOVÁ, Magdalena. *Povídání o hře na flétnu příčnou* [online], učebnice, 2008. Dostupné z www.bilkovatumova.euweb.cz/ucebnice.htm, [cit. 22. 1. 2015]

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Romana Polzerová
Katedra:	Katedra hudební výchovy
Vedoucí práce:	Mgr. Gabriela Coufalová Ph.D.
Rok obhajoby:	2015

Název práce:	Problematika interpretace flétnové hudby 17. století
Název v angličtině:	Problems of interpretation flute music of the 17th century
Anotace práce:	Bakalářská práce je především zaměřena na ornamentiku barokní flétnové hudby. Obsahuje také krátkou historii a konstrukční vývoj flétny, základy hudební řeči baroka a teorii afektů. Součástí jsou také ukázky možností interpretace dobových skladeb.
Klíčová slova:	Baroko, historie příčné flétny, zásady barokní interpretace a ornamentiky, teorie barokních afektů
Anotace v angličtině:	This Bachelor thesis is mainly focused on ornamentations in baroque flute music. It also includes a brief history and the structural development of the flute, the bases of musical speech of baroque and the theory of musical affets. There are examples of the possible ways how to interpret the compositions from that period as well.
Klíčová slova v angličtině:	Baroque, the history of the flute, principles of baroque interpretation and ornamentation, theory of baroque musical affets
Přílohy vázané v práci:	
Rozsah práce:	52
Jazyk práce:	Čeština