

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2018

Marie KRUPKOVÁ

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění
Cembalo

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Cembalové skladby pro dva hráče do první poloviny
18. století**

Marie Krupková

Vedoucí práce: MgA. Monika Knoblochová, Ph.D.

Oponent práce: prof. Giedré Lukšaitė-Mrázková

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Harpsichord

BACHELOR'S THESIS

**Harpsichord compositions for two players until first
half of 18th century**

Marie Krupková

Thesis Advisor: MgA. Monika Knoblochová, Ph.D.

Thesis Opponent: Prof. Giedrė Lukšaitė-Mrázková

Date of thesis defence:

Academic title granted: BcA.

Praha, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Cembalové skladby pro dva hráče do první poloviny 18. století

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tato práce se zaměřuje na cembalový repertoár pro dva hráče, tedy skladby hrané na jednom, či na dvou nástrojích, a to bez doprovodu dalších nástrojů. Období vzniku těchto skladeb je vymezeno od 16. století do první poloviny 18. století.

První kapitola se zabývá obecným vývojem forem klávesového repertoáru od renesance po baroko, které souvisejí s repertoárem pro dva hráče

Druhá kapitola je věnována jednotlivým zemím, tedy tomu, jakým hudebním stylem a formami se každá země vyznačovala.

Kapitola třetí je zaměřena na konkrétní skladby pro dva hráče, ve které jsou jednotlivé kompozice podrobně pojednány z hlediska jejich forem a stylu.

Poslední kapitola čtvrtá přináší stručný přehled repertoáru pro dva hráče, která může posloužit jako pomůcka pro ty, kteří tento repertoár vyhledávají.

Klíčová slova: dvě cembala, dva hráči, čtyřruční hra, baroko, renesance

Abstract

This thesis focuses on harpsichord repertoire for two players – four hand pieces both on one and two instruments without accompaniment of the other instruments. Thesis includes pieces from 16th century to first half of 18th century.

The first chapter deals with the general development of keyboard music forms from Renaissance to Baroque era. It includes only those forms, which appears in repertoire for two players.

In the second chapter describes forms, musical style and its development in individual countries in Europe during Renaissance and Baroque.

The third chapter gives an analysis of concrete pieces for two players and describes its style and forms.

Last chapter is the list of four hand pieces until first half of 18th century.

Keywords: two harpsichords, four hands, two players, Renaissance, Baroque

OBSAH

ÚVOD	1
1. FORMY A JEJICH VÝVOJ	2
1.1 Instrumentální formy 16. století	2
1.2 Instrumentální formy v 17. a 1. polovině 18. století	5
2. CHARAKTERISTIKA HUDBY A FOREM V JEDNOTLIVÝCH ZEMÍCH	9
3. FORMY SKLADEB PRO DVA HRÁČE (ROZBOR JEDNOTLIVÝCH SKLADEB)	15
3.1 Čtyřruční a tříruční skladby	15
3.2 Skladby pro dvě cembala	16
3.3 Další repertoár	21
4. PŘEHLED REPERTOÁRU PRO DVA HRÁČE	22
ZÁVĚR	24
SEZNAM LITERATURY	25

ÚVOD

Cembalový repertoár tvoří dvě základní složky - komorní hra (cembalo má funkci bassa continua nebo obligátního nástroje) a sólové skladby. Vedle těchto dvou složek se objevují skladby čtyřruční a skladby pro dva klávesové nástroje. Tento repertoár je na přelomu 16. a 17. století spíše okrajový, jeho četnost se začíná zvyšovat na začátku 17. století a největší obliby pak dosahoval od druhé poloviny 18. století. Stal se součástí domácího muzicírování a velkou část repertoáru tvořily spíše čtyřruční skladby, než skladby pro dva nástroje. Zároveň je to období, kdy se pomalu do popředí dostává klavír místo cembala, takže je tento repertoár postupně určen spíše pro klavír. Nicméně i v ranější hudbě najdeme repertoár pro dva hráče na klávesový nástroj.

Čtyřruční hra, ať už na jednom, nebo dvou nástrojích, je příjemné oživení repertoáru, které většinou interpreti uvítají, protože spolupráce s dalším spoluhráčem je vždy o něco zábavnější, ale kromě toho také přínosná, protože čtyřruční hra přináší nová úskalí, která hráči společně řeší. V neposlední řadě je tato hudba příjemné zpestření pro posluchače.

Cílem této práce je zachytit vývoj forem skladeb pro dva hráče na klávesové nástroje do poloviny 18. století na pozadí obecného vývoje forem, zaměřit se na rozdíly kompozičního stylu v průběhu času a mezi jednotlivými zeměmi. Práce zahrnuje pouze skladby bez doprovodu dalších nástrojů. Měla by zároveň sloužit jako přehled čtyřručního repertoáru pro ty, kteří ho vyhledávají.

1. FORMY A JEJICH VÝVOJ

Každé období se vyznačuje určitým hudebním stylem a formami. Specifické znaky a charakteristiky se liší i podle místa vzniku. V této kapitole se zaměříme na obecný vývoj instrumentálních forem (zejména pro klávesové nástroje) v období od 16. století do poloviny 18. století. Záměrně jsou vybrány pouze ty formy, ve kterých jsou psány cembalové a varhanní skladby pro dva hráče.

1.1 Instrumentální formy 16. století

Na počátku 16. století byla instrumentální hudba velmi spjatá s vokální hudbou, což vycházelo z toho, že období v letech 1450 - 1550 bylo obdobím zejména vokální polyfonie. V 16. století tedy nástroje často zdvojovaly nebo nahrazovaly některé hlasy v polyfonní kompozici a to jak v hudbě duchovní, tak i světské. Další praxí bylo, že se při officiu střídaly zpívané a hrané části, např. sudé sloky zpíval sbor, liché sloky hrály varhany, čemuž se říkalo *alternatum*. Někdy se vkládaly krátké varhanní kusy, které nahrazovaly zpívané části. Tento kus potom obsahoval celou melodii (nebo pouze její část) zpěvu, který nahrazoval. Podobně se postupovalo i ve mši, zejména v částech *Kyrie* a *Gloria*.

Vznikaly i samostatné varhanní skladby, které nebyly určeny k liturgii. Základem těchto kompozic, které byly podobné vokálním motetům, byl *cantus firmus*. Velmi oblíbeným *cantem firmem* bylo 6 tónů z hexachordu - *ut re mi fa sol la*, na nějž nalezneme spoustu skladeb hlavně u anglických skladatelů.

Velká část skladeb pro klávesové nástroje odvozených z vokální tvorby nebyla nic jiného, než transkripce *madrigalů*, *chansonů* nebo *motet*. Přidanou hodnotou ale byla bohatá ornamentika, která byla na konci 16. století na vysoké úrovni a aplikovala se jak na vokální, tak i na instrumentální hudbu. Ornamentování a zdobení zpočátku vznikalo jako improvizace, postupem času začali skladatelé ornamentaci zapisovat.

Canzona

Slovo *canzona* má italský původ a znamená "píseň". Instrumentální *canzona* se nazývala *canzona da sonar* nebo *canzona alla francese* a mohla být jak pro sólový nástroj, tak i pro ansámbl. Zpočátku byly klávesové *canzony* transkripcí vokálních

canzon, spoustu takových nalezneme u Andrey Gabrieliho, který používal výraz "ricercar" a "capriccio" k označení volného přepracování chansonu či madrigalu. Později vznikaly klávesové canzony transkripcí canzon ansámblových. Jedním z prvních, kdo ve svých canzonách nevycházel z vokální tvorby, byl Claudio Merulo. Instrumentální canzona původně vycházela z francouzského chansonu, měla lehký charakter, živější tempo, byla rytmická a měla poměrně jednoduchou kontrapunktickou strukturu. Velká většina canzon má charakteristický úvod - první tón následovaly další dva tóny v poloviční hodnotě (obr.1). Dělíla se většinou na několik úseků, rané canzony většinou obsahovaly jedno nebo více témat podobného charakteru, která byla v průběhu skladby kontrapunkticky zpracována. Jiný typ canzon zpracovává naopak kontrastní témata a to tím způsobem, že je nejprve uvedeno a zpracováno jedno téma, potom teprve další a takto se pokračovalo dál. Existují i takové canzony, kde se první část zopakuje ještě na konci. Canzona se tedy postupně stala řadou kontrastních částí oddělených kadencí, což později vedlo ke vzniku sonaty, která se skládala z několika vět.

Canzona se stala hlavní kontrapunktickou formou instrumentální hudby ve 2. polovině 16. století a předčila i ricercar, který byl narozdíl od živější a zábavnější canzony spíše vážnější a pro posluchače složitější k pochopení.



Obrázek 1 Charakteristický začátek canzony (G.Frescobaldi - Canzona Seconda)

Taneční hudba

Tanec byl v renesanci velice rozšířený a vážený. Obrovskou část instrumentální hudby v 16. století tvořily taneční kusy, které již nebyly improvizovány, ale zapsány a to nejčastěji pro loutnu, klávesový nástroj nebo ansámbl. Tyto skladby mají obvykle srozumitelné schéma, jsou rytmicky pravidelné a jsou rozdělené na jasné úseky. Kontrapunkt se objevuje velmi málo nebo vůbec ne, hlavní melodie často mohla být bohatě zdobená. Běžně byly tance po dvou nebo po třech, v čemž můžeme nalézt základ pozdější taneční suity. Oblíbenou kombinací byl pomalý a k němu rychlý tanec. Pomalý byl nejčastěji v sudém taktu, rychlý v třídobém a měl

buď stejnou melodií, takže to byla rychlejší verze prvního tance, nebo jeho variace. Rychlejšímu tanci se často také říkalo *proportio* nebo *proportz*. Oblíbenými dvojicemi tanců byly např. *pavana* a *galliarda*, či *passamezzo* a *saltarello*. Mezi další tance, které se vyvinuly v 16. století, patří např. *allemande* (či *allman*), který byl v sudém taktu, nebo *courante*. Oba tyto tance se později staly neodmyslitelnou součástí taneční suity.

Taneční hudba se postupem času odklonila od původního účelu a začaly vznikat stylizované skladby, které zachovaly charakteristické rysy tance, ale již nebyly určeny k tanci. V tom vynikali např. angličtí skladatelé, kteří napsali řadu netanečních pavan a galliard.

Sonata

Od 14. století se výraz *sonata* nebo *sonade* používal pro označení instrumentální skladby, která neměla žádnou ustálenou jednotnou formu. Konec 16. století byl rychlý ve vývoji nových instrumentálních forem. V souvislosti s tím vznikaly nové názvy, často nepřesně používané, nicméně sonatou se vždy označovala skladba instrumentální, aby se odlišila od svého protějšku, tedy vokální hudby.

V Benátkách byla na konci 16. století sonata chrámovým protějškem canzony. Skládá se ze série úseků, každý je postaven na jiném tématu nebo jsou to různé variace na jedno téma. Tato sonata tvořila základ pro pozdější *sonatu da chiesa* právě tímto úsekovitým charakterem, který se v 17. století vyvinul ve vznik jednotlivých vět, které měly vlastní tempo, metrum a charakter.

Variace

Jak již bylo zmíněno dříve, improvizace byla běžnou součástí hudebního života a variace byly jedním z odvětví improvizace. Ve variační formě na přelomu 16. a 17. století vynikala skupina anglických skladatelů nazývaných *virginalisti*, kam řadíme např. Johna Bulla, Williama Byrda, Thomase Tomkinse a Gilese Farnabyho. Většina variací vznikala na pomalou taneční melodii nebo na známou píseň. Melodie, která byla použita jako základ, byla zpravidla krátká, jednoduchá, s pravidelným frázováním a měla jasnou kadenci. Variace na melodii pak zpravidla zachovávají harmonický plán, i když může dojít k menším odchylkám. Hlavní melodie se může

objevit ve všech variacích buď nepozměněná střídavě v různých hlasech, ale častěji je upravena (diminuce, ozdoby) a její původní znění je spíše jen naznačeno. Variace se vyznačovaly vysokou virtuozitou (zejména u J. Bulla). Můžeme se setkat s tím, že každá variace je zaměřena na určitou figuraci, která se objeví v jedné ruce, v další variaci v druhé ruce, nebo v rámci jedné variace se prvek vystřídal v obou rukách. Nejčastější výstavba variací vypadala tak, že úvod uvedl spíše v delších hodnotách hlavní melodii, variace se postupně zahušťovaly a závěr tvořila buď nejvirtuóznější variace, nebo se naopak vrátila do charakteru podobného úvodu, tzn. v delších hodnotách, klidnější a v husté akordické sazbě. V některých variacích se můžeme setkat i se změnou metra.

Zdrojem anglické klávesové hudby je např. *Mulliner Book* (1540-85), *My Ladye Nevells Booke* (1591), *Fitzwilliam Virginal Book* (skladby opsané Francisem Tregianem mezi lety 1609 a 1619) nebo *Dublin Virginal Manuscript* (1570).

Improvizace a improvizální formy

Hodně prvků instrumentální hudby přišlo právě z improvizace. Existovaly různé typy improvizace - zdobení dané melodie či známé písně (např. Romanesca, Ruggiero), přidání kontrapunktického hlasu k dané melodii nebo improvizování nad ostinatním basem (tzv. groundem, např. pasamezzo antico a moderno). Improvizace se později začala zapisovat jako např. různé variace nebo ovlivnila formy improvizálního charakteru. Tyto formy již nevznikaly na existující melodii, nemají přesně ohraničené schéma a volně se rozvíjí. Mohly mít různé názvy, např. preludium, preambulum, fantasie, ricercar. Mezi hlavní improvizální formy řadíme zejména toccatu, která tvoří velkou část klávesového repertoáru.

1.2 Instrumentální formy 17. století a 1. poloviny 18. století

Baroko bylo obdobím společenských změn, v rámci nichž ani hudba nezůstávala pozadu a hudebníci objevovali novou hudební řeč. Podobně jako filosofové, kteří se nejdříve pokoušeli vyvíjet nové myšlenky v rámci starých metod, tak i hudebníci se nejprve pokoušeli aplikovat nové impulsy a škálu emocí do forem, které se vyvinuly již v renesanci. Barokní hudba se vyznačovala homofonií, tedy rozdělením struktury na bas a melodický hlas, který byl nad basem a byl mnohdy velmi bohatý a

propracovaný. To byl zásadní krok od tradiční renesanční polyfonie. S touto homofonní sazbou souvisí i nový styl realizace harmonické struktury a to tzn. číslovaný bas, neboli basso continuo. K jeho realizaci bylo potřeba akordický nástroj, nejčastěji tedy klávesový (cembalo, varhany), nebo strunný (loutna, theorba). Basová linka mohla být zdvojena dalším nástrojem, např. violoncellem, violou da gamba, či fagotem. Basso continuo se dá do určité míry považovat za druh improvizace, protože ze zápisu vyčteme harmonii, ale samotný způsob provedení je už potom na interpretovi a záleží na jeho dovednostech a vkusu. Nicméně nejde o volnou improvizaci, protože realizace bassa continua podléhá přísným pravidlům, kterými by se hráč měl řídit.

Přestože baroko přišlo s velkou stylovou proměnou, původní polyfonie ještě nějakou dobu dále pokračovala a tak existovaly dva styly - *stile antico* a *stile moderno*.

Canzona

V 17. století si canzona zachovala svou podobu sledu kontrastních úseků. Mohla vypadat jako sled imitačních částí s různými tématy, nebo existovala variační canzona, která byla založena na jednom tématu, které se v průběhu kompozice proměňovalo. Druhý typ canzony nalezneme často u Girolama Frescobaldiho a jeho žáka Johanna Jacoba Frobergera. Canzona se zachovala i po Frescobaldim, autory byli např. Tarquinio Merula, Giovanni Salvatore, Giovanni Battista Fasolo nebo Bernardo Storace. Avšak s úpadkem přísného kontrapunktu, který vzkvétal v renesanci, už canzona v Itálii nebyla tolik běžná. Pár jich nalezneme ještě u Bernarda Pasquiniho, ale spíše pronikly některé znaky canzony do jiných forem, např. do sonaty či fugy.

Taneční hudba a suita

Rytmy a charakteristické prvky taneční hudby pronikaly i do tvorby, která nebyla určena k tanci a to nejen do instrumentální, ale i vokální. V 17. století začaly vznikat série tanců, které měly základ v původní dvojici pomalého a rychlého tance. Tance měly různá tempa, metrum a byly ve stejné tónině. Zpočátku se ve suitách objevovaly starší tance - pavana a galliarda, ale postupně se ustálila čtveřice tanců, která tvořila základ suity: allemande, courante, sarabande, gigue. Dále mohly být přidány další tance, např. menuet, bouree, rigaudon, gavotte, passepied. Kromě

tanců mohla suita obsahovat i netaneční části, jako např. chaconne či passacaglia, jejichž základem byl ostinatní bas. Dále také mohly suity mít úvodní část, např. preludium, ouvertura.

Suity byly v každém jazyce označovány jinak a i v jednom jazyce existovalo pro suitu více výrazů:

Německo: Partite, Partita, Ouverture, Suite

Itálie: Partita, Sonata da camera

Francie: Ordre, Suite

Anglie: Lessons

Velice charakteristický styl začal vznikat ve Francii v polovině 17. století, který bude popsán více v následující kapitole.

Sonata

V 17. století se zpočátku výraz sonata mohl objevit na titulní straně sbírky skladeb, přestože neobsahovala žádný konkrétní kus s názvem sonata. Nejdříve bylo obtížné odlišit sonatu od jiných forem, jako např. od canzony. Byly stylově velmi podobné, sonata byla většinou pro jeden nebo dva melodické nástroje s doprovodem continua, v případě dvou melodických nástrojů se ustálil název trio sonata. Často byly psány pro konkrétní nástroj s využitím vlastností a možností daného nástroje. Tato forma měla volný a expresivní charakter, podle Sébastiena de Brossarda v jeho slovníku (*Dictionnaire de musique*, 1703) byla sonata kompozice, která vycházela ze skladatelovy fantazie a nebyla omezená tancem, textem nebo pravidly kontrapunktu. V polovině 17. století výraz sonata vytlačil ostatní jako nejvhodnější název pro instrumentální skladby tohoto typu a vznikají dva druhy - *sonata da camera* (komorní) a *sonata da chiesa* (chrámová), které standardizoval Arcangelo Corelli. *Sonata da camera* byla obdobou taneční suity a obsahovala 2-4 taneční věty, *sonata da chiesa* měla nejčastěji 4 věty uspořádané pomalá-rychlá-pomalá-rychlá. U Domenica Scarlattiho se ale setkáváme i s jednovětými sonatami.

Variace

Variace byly i nadále oblíbenou formou a měly vliv i na ostatní instrumentální formy. Můžeme se setkat s různými názvy, kterými se variace označovaly, např. Aria con variazioni, Variationes super..., Veränderung über..., Diferencias nebo Partite. Na počátku 17. století bylo označení Partite běžné pro variace, avšak později bylo používáno pro označení suity. Stále existovaly různé typy kompozičních technik, nejčastější byly následující:

1. Hlavní melodie se opakovala beze změn, nebo pouze s malými odchylkami, mohla procházet všemi hlasy a ostatní hlasy kolem ní byly zpracovány kontrapunkticky, někdy se tomuto typu říkalo variace na cantus firmus. Hlavními představiteli této formy variací byli virginalisté, Jan Pieterszoon Sweelinck a Samuel Scheidt.
2. Melodie je v každé variaci jinak variována, ale vždy ve vrchním hlase. Ostatní hlasy tvoří neměnný harmonický podklad, který je přizpůsoben každé variaci. Tento typ najdeme zejména u německého skladatele Johanna Adama Reinckena.
3. Narozdíl od prvních dvou typů byla ve variaci hlavním prvkem basová linka, která se téměř neměnila. Takové variace má např. Girolamo Frescobaldi.

Důležitou součástí varhanní tvorby v severním Německu byly skladby postavené na chorálních melodiích, které můžeme najít opět v tvorbě Jana Pieterszoon Sweelincka a Samuela Scheidta.

Fuga

Fuga se vyvinula z renesančního ricercaru a canzony, je to kontrapunktická forma, ve které se ustálily určité principy a pravidla. Může mít různý počet hlasů, v klávesové literatuře se nejčastěji setkáváme s tříhlasými a čtyřhlasými fugami. Narozdíl od ricercaru a canzony, je základem fugy jedno téma, které je zpracováváno zpravidla ve třech částech - expozici, provedení a závěru. Zpočátku to byly samostatné skladby, později byly v páru s preludiem či toccatou.

2. CHARAKTERISTIKA HUDBY A FOREM V JEDNOTLIVÝCH ZEMÍCH

Anglie

V 16. století Anglie poněkud zaostávala za kontinentální Evropou v tisku hudby, ale nikoliv ve vývoji klávesové hudby, ve které vznikal charakteristický styl se specifickými technickými prvky. Styl pro virginal a varhany se lišil. Varhanní hudba měla spíše liturgickou funkci a vznikala z církevních nápěvů, se kterými se pracovalo různými způsoby. Nápěvy se mohly objevit v dlouhých hodnotách, mohly být rytmicky či melodicky upraveny a někdy až do té míry, že původní nápěv nebylo možné poznat. Jindy byla použita pouze část nápěvu jako základ kompozice. Postupně se některé nápěvy staly velmi oblíbenými a sloužily později dalším skladatelům i pro vznik neliturgických kompozic. Jedním z nich je např. antifona *Gloria tibi Trinitas*, často uvedena pod názvem *In nomine*.

Virginalová hudba byla spíše světská, objevují se formy jako tance, úpravy známých písní a melodií, variace, fantasie a různé žánrové kompozice. Styl je často kontrapunktický, imitační, typickým prvkem jsou lomené akordy, ostinato v levé ruce a obrovské množství ornamentů a diminucí zejména ve variačních formách. Jak již bylo zmíněno výše, objevují se i skladby obsahující církevní nápěv, nemají však liturgickou funkci.

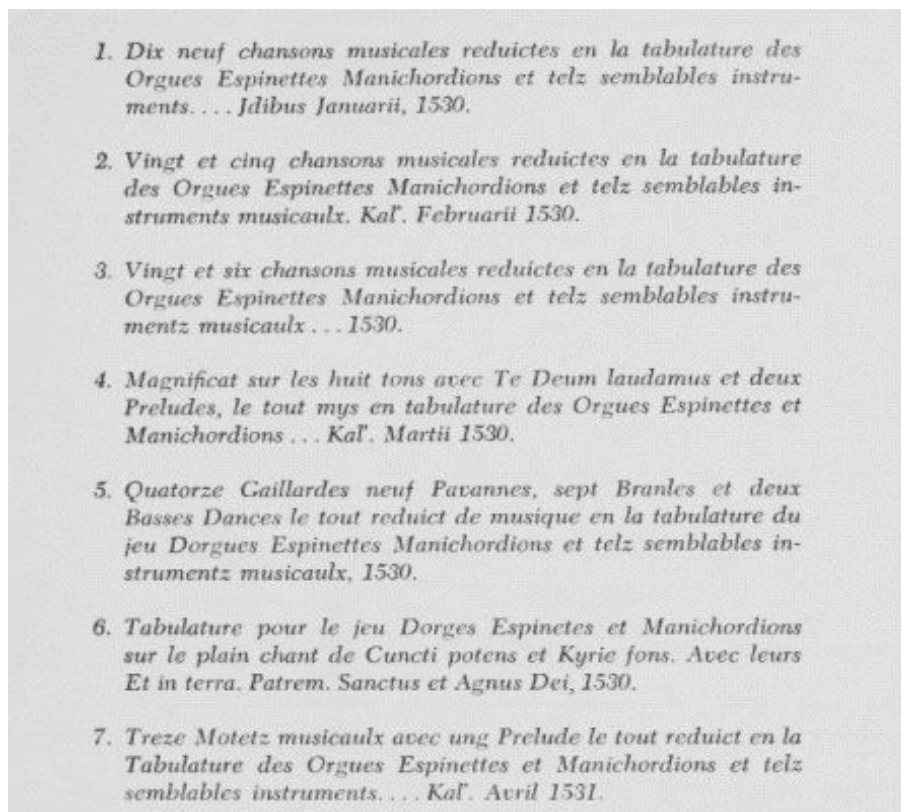
Jedním s nejstarších pramenů je *Royal Appendix 58* uložený v Britském muzeu. Je to sbírka instrumentálních skladeb z období zhruba 1520-1540. Skladby jsou pro různé obsazení a některé skladby jsou pro klávesové nástroje. Dalšími důležitými sbírkami jsou *My lady nevelles booke* (opis z roku 1591, obsahuje skladby W. Byrda), *Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls* (1611, skladby J. Bulla, W. Byrda, O. Gibbonse), *Fitzwilliam Virginal Book* (opisy skladeb F. Tregianem mezi lety 1609-1619, asi 300 skladeb různých autorů), *Benjamin Cosyn's Virginal Book* (1605-1622, skladby B. Cosynse, O. Gibbonse, T. Tallise, J. Bulla, W. Byrda a dalších), *Will Foster's Virginal Book* (1624, skladby W. Byrda, J. Bulla, J. Warda), *The Dublin Virginal Manuscript* (1583, téměř všechny skladby anonymní).

Největšími představiteli tohoto období byli William Byrd, Thomas Tallis, Peter Philips, John Bull, Giles Farnaby a Orlando Gibbons. Posledním představitelem

virginalistů byl T. Tomkins, který zemřel v roce 1656 a po jeho smrti vzniká nový styl, který je ovlivněn francouzskou hudbou.

Francie

Z 16. století máme jediný dochovaný zdroj klávesové literatury, a to sedm knih anonymních skladeb (1530-31), které vydal Pierre Attaignant. (Obr.2) Knihy obsahují úpravy chansonů, motet a jedna z nich obsahuje tance (galliardy, pavany, bransly, bass dance). Všechny díly jsou určeny pro klávesové nástroje, avšak kniha tanců jako jediná vypadá, že je nejvhodnější pro cembalo, ostatní jsou více varhanní.



Obrázek 2 Přehled sedmi knih vydaných Pierrem Attaignantem

V 17. století vznikaly transkripce baletní hudby, ale nikoliv pro ansámbl, ale pro sólový nástroj. Nejprve to byla loutna, později cembalo a viola da gamba. Někdy byly loutnové transkripce upraveny pro cembalo. V loutnové hře existoval tzv. *style brisé* (*style luthé*), neboli lomený (arpeggiový) styl, kdy jsou akordy nepravidelně rozloženy a je v nich zachycena basová i melodická linka a harmonie. Tato technika

byla poprvé použita francouzskými loutnisty Ennemondem a Denisem Gaultierem a tento styl brzy pronikl i do cembalové literatury. Kromě toho je charakteristickým prvkem francouzské hudby i bohatá ornamentika a vznik různých označení pro jednotlivé ornamenty, někdy měl autor i svou vlastní tabulku ozdob. Za zakladatele nového stylu pro klávesové nástroje považujeme Jacques Champion de Chambonnièrese. Mezi další významné skladatelské osobnosti patří Louis Couperin, který do klávesové literatury přispěl svým *Prelude non-mesuré*, neboli beztaktovým preludiem, které také vychází z loutnové hry. Dalšími představiteli byli např. Jean-Henri d'Anglebert, Gaspard le Roux, Louis Marchand, François Couperin či Jean-Philippe Rameau.

V průběhu 17. století se v ostatních zemích začínají prosazovat nové formy, např. sonata, avšak nehledě na to francouzský styl pokračuje ve své tradici. Skladatelé píší hlavně tance a žánrové kompozice, tance už však nejsou primárně taneční formou, ale mají pouze charakteristické prvky daného tance. Dokonce v některých suitách jednotlivé věty mají mimohudební název a pouze podle charakteristických znaků můžeme poznat o jaký jde tanec, jako je tomu např. ve suitách François Couperina. Kromě toho vznikají i transkripce částí z oper (např. D'Anglebert a jeho transkripce z oper J. B. Lullyho) a skladatelé píší jak pro cembalo, tak i pro varhany.

Německo

Rané zdroje klávesové hudby ze 16. století obsahují hlavně tance a úpravy duchovní i světské vokální hudby. Většina hudby má v popisu uvedeno, že je pro varhany, ale stejně tak je vhodná i pro cembalo. Nejstarší známou vydanou sbírkou, která mimo jiné obsahuje i skladby pro varhany, je *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgel und Lauten* (1512) od Arnolta Schlicka, kde je většina skladeb postavena na chorálu. Další sbírky mohly obsahovat skladby buď jednoho, nebo více autorů. Jedním z nejstarších příkladů jsou dvě knihy od Hanse Kottera (1513 a 1532), které obsahovaly úpravy vokálních děl (např. od Paula Hofhaimera, Heinricha Isaaca, Josquina Des Prés), preludia, tance a některé skladby napsal i sám Kotter. Později vycházely i další sbírky, např. od Eliase Nikolause Ammerbacha, Bernharda Schmida, Augusta Nörmigera či Jacoba Paixe, které se skládají z vokálních

transkripcí a tanců různých národností. Specifickým německým prvkem bylo zpracování luteránských chorálů. Melodie chorálu byla ne vždy, ale velmi často ve vrchním hlase, zatímco ostatní hlasy dotvářely harmonický podklad. Zpracování chorálu bylo velmi oblíbené, což dokazuje i to, že v Ammerbachově sbírce najdeme dvacet zpracování chorálů a u Nörmigera dokonce více než sedmdesát.

Tance v německé hudbě byly většinou v páru - pomalý a rychlý, což byly např. pavana a galliarda, nebo pasamezzo a saltarello. Někdy byl druhý tanec variací na první. Oblíbené byly skladby postavené na známém harmonickém modelu v basu, jako bylo i již zmiňované pasamezzo.

V 17. století můžeme německé skladatele rozdělit do dvou skupin, na protestantský sever a střed a katolický jih. Představiteli první skupiny jsou Sweelinckovi žáci Samuel Scheidt a Heinrich Scheidemann. V jejich díle nalezneme preludia, fugy, zpracování chorálů, skladby k liturgii a variace. Za nejvýznamějšího autora severního Německa je považován Dietrich Buxtehude, jehož tvorbu tvoří preludia, fugy, variace, chorální frantasiae a variace a jako jediný autor napsal taneční suitu na melodii chorálu *Auf meinen lieben Gott*. Jeho dílo je napsáno hlavně pro varhany, většina je psána dokonce pro varhany s pedály.

Hlavním představitelem jižního Německa byl Johann Jakob Froberger, v jehož hudbě nalezneme spoustu vlivů z jiných zemí díky jeho cestám po Evropě. Italský vliv, díky studiím u Girolama Frescobaldiho, najdeme zejména v jeho imitačních formách (canzony, ricercary, toccaty). Ve Francii se setkal Jacques Champion de Chambonnièresem a Louis Couperinem a vliv francouzského stylu je znát v jeho suitách.

Dalšími skladateli německého jihu byli Alessandro Poglietti, Georg Muffat a Johann Caspar Ferdinand Fischer, v jejichž díle jsou z forem např. toccaty, suity, preludia, fugy či variace.

Kromě již uvedených forem vznikaly i žánrové skladby s mimohudebním námětem, např. Pogliettiho sbírka *Rossignolo (Slavík)*, která obsahuje mimo jiné i dvacet variací, u nichž některé mají i název, jako např. České dudy, Holandský flažolet, Hanácký tanec, Francouzský polibek na ruku či Maďarské housle. Od stejného autora máme ještě suitu *La Ribellione de Ungheria nebo Toccata fatta sopra*

Cassed di Filipsburgo. Dalším příkladem jsou *Biblické sonaty* (1700) od Johanna Kuhnaua (*Biblische Sonaten Musicalische Vorstellung einiger Biblischen Historien in sechs Sonaten auf dem Claviere zu spielen*), které v šesti sonátách popisují vybrané příběhy z Bible. Každá sonata navíc ještě obsahuje popisky, které přibližují, co se v ten moment v hudbě odehrává. Tyto sonaty s použitím mimohudebního děje mohly být inspirací pro Johanna Sebastiana Bacha, když psal své *Capriccio na odjezd milovaného bratra* (*Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*).

Během 17. století byly pro klávesové nástroje nejčastějšími formami suity, preludia, fantasie a imitační formy (fuga, toccata). Za mistra imitačních forem se považuje především Johann Sebastian Bach, což dokazuje i množství kontrapunktického díla, které pro klávesové nástroje napsal. Kromě toho u něj jako u prvního najdeme koncerty pro dvě, tři nebo čtyři cembala s doprovodem smyčcového orchestru.

V první polovině 18. století byla hlavní formou pro klávesové nástroje sonata, dále potom různé tance (menuet, polonaise) a přetrvávaly i kontrapunktické formy (fuga), i když už ne v takovém množství.

Itálie

Italská hudba pro klávesové nástroje začala vzkvétat v 16. století, kdy nejčastějšími formami formami byl *ricercar* a *fantasie*, které reprezentují jedny z hlavních forem italského kontrapunktického umění. Jednou z nejstarších sbírek je *Ricercari Motetti Canzoni* (1523) od Marca Antonia Cavazzoni (nazávaný také Marc'Antonio da Bologna), která obsahuje pouze osm skladeb - čtyři transkripce francouzských písní, dva *ricercary* a dvě transkripce motet. Průkopníkem varhanního *ricercaru* byl Girolamo Cavazzoni, syn Marca Antonia, který vycházel z otcových *ricercarů* a vyvinul ho do podoby, která se stala standardním vzorem *ricercaru*.

Ve druhé polovině 16. století byly centrem klávesové hudby Benátky. Zde se skladatelé snažili vyvinout instrumentální formy, které by byly nezávislé na tanečních formách a vokálních modelech. Pokračovali ve vývoji *ricercaru*, *canzony*, ale zejména rozvíjeli *toccato*. Ve skladbách se nepoužívaly varhanní pedály, tudíž jsou vhodné jak pro varhany, tak i pro cembalo. Hlavními osobnostmi byli Andrea Gabrieli, jeho synovec Giovanni Gabrieli a Claudio Merulo.

Kromě toho ale vycházely i sbírky tanců pro klávesové nástroje, nejstarší je anonymní rukopis, pravděpodobně z roku 1520, nebo anonymní sbírka *Intabolatura nova di varie sorte de balli* (1551). První vydanou sbírkou, která byla věnována přímo cembalu, byla *Il Primo Libro d'Intavolatura di Balli d'Arpicordo* (1592), kterou napsal Giovanni Maria Radino a tato sbírka obsahovala tance (passameza, galliardy, pavany). Podobnou sbírku - *Intavolatura si Balli d'Arpicordo* (1621) napsal i Giovanni Picchi, který navíc ještě vynikal ve variacích.

V 17. století se centrum klávesové hudby přesunulo z Benátek do Neapole a poté do Říma. Skladatelé navazovali na Gabrieliho tradici ricercarové tvorby, ale nikoliv v toccatách, kde začali naopak více experimentovat. Jedním z nich byl i Girolamo Frescobaldi, který působil v Říme a byl v té době považován za nejlepšího hráče a skladatele pro klávesové nástroje. Mezi jeho díla patří např. *Il primo libro di capricci, canzon francese, e ricercari* (1626), nebo *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo* a *Il secondo libro di toccate* (obojí 1637), které jsou důležité i autorovými předmluvami k interpretaci. Frescobaldi byl i uznávaným učitelem a jeho vliv se tak dostal i do tvorby dalších generací a to i mimo Itálii.

S novějším stylem přišel později Bernardo Pasquini, který jako jeden z prvních použil výraz *sonata* jako označení sólového kusu pro klávesový nástroj.

3. FORMY SKLADEB PRO DVA HRÁČE (ROZBOR JEDNOTLIVÝCH SKLADEB)

3.1 Čtyřruční a tříruční skladby

Čtyřruční hra byla velice oblíbená ve druhé polovině 18. století. Do té doby takový repertoár nacházíme pouze na přelomu 16. a 17. v Anglii u virginalistů. Mezitím vznikají klávesové skladby pro dva hráče, ale na dvou různých nástrojích.

První ze dvou dochovaných čtyřručních skladeb je *Verse for Two to Play on One Virginal or Organe* od Nicholase Carletona¹. Skladba je zpracováním oblíbeného chorálu *Gloria Tibi Trinitas*, který se objevuje nejprve v levé ruce vrchního hráče a dále se proplétá různými hlasy mezi oběma hráči, tóny melodie chorálu jsou zdvojené a místy lehce diminuované. Skladba je v podstatě pětihlasá, spodní hráč má téměř pořád dva hlasy, vrchní hráč má hlasy tři. Carleton používá hodně imitace kratších motivů mezi hlasy, skladba je kontrapunktická, má spíše závažnější charakter a není virtuozní. Od tohoto autora existuje ještě čtyřruční *Preludium*, ale dochoval se bohužel pouze part spodního hráče.

Druhou skladbou je *A Fancy for Two to Play* od Thomase Tomkinse² (1573-1656), která je opět kontrapunkticky a imitačně zpracovaná. Tento kus je šestihlasý, oba hráči mají až na pár výjimek tříhlasou sazbu. Zpracování je podobné Carletonově kusu s tím rozdílem, že není postavené na cantu firmu.

Dále jsou dochované skladby, u kterých je zřejmé, že jsou pro dva hráče, ale není úplně jasné, zda se hrají na jednom cembale jako tříruční skladba, či zda vůbec se druhý hlas hrál na cembalo. Sem patří *Ut re mi fa sol la* od Williama Byrda³ a skladba v podobném stylu od Nicholase Strowgerse⁴ s znázkem *Upon ut re my fa soul la ij longe*. U Byrda je hexachord vypsán zvlášť a je k němu přidána poznámka, že by měl být hrát druhým hráčem jako podklad k dané skladbě. Dále se dochovala

¹ Nicolas Carleton [Carlton] (1570/75 – 1630) – anglický skladatel, o jeho životě se dochovalo málo zmínek, přátelil se s Thomasem Tomkinsem.

² Thomas Tomkins (1572, Pembrokeshire – 1656, Worcestershire) – anglický skladatel, člen rodiny hudebníků a skladatelů. Působil jako varhaník na různých místech v Anglii.

³ William Byrd (1540, Londýn – 1623, Essex) – anglický skladatel, cembalista a varhaník, významný představitel virginalistů, byl žákem Thomase Tallise.

⁴ Nicholas Strowgers [Stogers] (1520/40 – 1580) – působil jako farář v Londýně v kostele St Dunstan-in-the-West, kde měl na starosti hudbu a hrál na varhany.

skladba *Felix namque* od Thomase Prestona⁵. Méně nejasná je skladba od Johna Bulla⁶ s názvem *A Battle and No Battle*, která je zapsána způsobem, který více napovídá o tom, že se dá hrát na cembalo. Podobný kus najdeme i v *Dublin virginal manuscript* (č.10). Všechny tyto kusy jsou založeny na groundu, tzn. že part jednoho hráče je jako obvykle rozepsán do dvou řádků a druhý part je pouze na jednom řádku a obsahuje ground⁷.

3.2 Skladby pro dvě cembala

Anglie

Kromě čtyřručních skladeb se v Anglii dochovala i skladba pro dvě cembala od Gilese Farnabyho⁸ s názvem *For two Virginals* a nalezneme ji v prvním svazku *Fitzwilliam Virginal Book*, kde jsou jednotlivé party označeny jako *Virginal 1* a *Virginal 2*. Skladba je krátká, má pouze osm taktů a je postavena na jednoduché melodii, kterou vidíme ve vrchním hlase prvního hráče. V levé ruce je jednoduchý doprovod s osminovými notami jako nejrychlejšími hodnotami. *Virginal 2* je v podstatě variací *Virginalu 1*, kdy levá i pravá jsou rozdrobeny do menších hodnot, nejčastěji na šestnáctinové noty. Variační technika byla u virginalistů velice oblíbená, často byla na úvod ve variacích uvedena melodie v jednoduché podobě a teprve potom byla různě variována, v této skladbě zazní obě varianty najednou.

Itálie

V Itálii víme pouze o jednom díle pro dvě cembala a tím jsou Sonaty Bernarda Pasquiniho⁹. Tento skladatel působící v Římě je považován za nejdůležitější osobnost italské klávesové literatury mezi Girolamem Frescobaldim a Domenicem Scarlattim. Mimo jiné napsal 28 sonat, které jsou zajímavé především tím, že obsahují pouze očíslovaný basový part. Polovina sonat je pro dvě cembala, tzn., že jsou zde dva basové party s čísly. Sonaty jsou většinou třívěté a uspořádané

⁵ Thomas Preston (1510/20 – po r. 1559, Windsor) – anglický skladatel, varhaník a sbormistr, působil např. v Oxfordu, Cambridge či Windsoru.

⁶ John Bull (1562/3, Radnoshire – 1628, Antverpy) – anglický skladatel, varhaník, virginalista a stavitel varhan a velký virtuoz, ve své době velmi uznávaný, představitel virginalistů. Působil i v Nizozemí.

⁷ Ground, neboli ostinátní bas je opakující se motiv v basu, který slouží jako podklad pod melodií. Často používaný při improvizaci.

⁸ Giles Farnaby (1563 – 1640, Londýn) – anglický skladatel, představitel virginalistů.

⁹ Bernardo Pasquini (1637, Massa Valdinievole – 1710, Řím) – italský skladatel, cembalista a varhaník, známý virtuoz.

Allegro-Andante-Allegro. Druhá polovina sonat je pro sólové cembalo a jsou dvou až pětivěté.

Francie

V roce 1705 vydal Gaspard Le Roux¹⁰ sbírku *Pieces de Clavessin*. Ta sice v názvu nese určení, pro jaký nástroj byla napsána, ale přesto je velice variabilní, co se provedení týče. Obsahuje beztaktová preludia a různé tance typické pro tuto dobu, např. allemande, courante, sarabande, gigue, passepied, menuet atd. Preludia jsou určena pro sólové provedení, ale většina z tanců je zapsána tak, že nejprve je napsána verze pro sólové cembalo a pod ní je ten samý tanec rozepsaný do tří řádků - dva vrchní hlasy a číslovaný bas. To nám poukazuje na různé možnosti interpretace - dva melodické hlasy s doprovodem continua a nebo právě dvě cembala, kdy oba hráči budou hrát stejný bas a rozdělí si vrchní hlasy. Pouze jeden tanec, Gigue G dur, je přímo rozepsána pro dvě cembala, ale při porovnání obou partů zjistíme, že až na pár drobných rozdílů, je levá ruka v obou cembalech téměř stejná.

Další repertoár nalezneme u Françoise Couperina¹¹, velmi významného skladatele pro cembalo. Couperin vydal čtyři knihy suit pro cembalo, ve kterých se nachází čtyři kusy, které je možné hrát na dvě cembala. První je *Allemande* 9. suitě, která jako jediná má v názvu, že je pro dvě cembala. Oba party jsou velice propracované, narozdíl od le Rouxe nemají totožný bas a mají oba bohatou strukturu. Místy působí part prvního cembala spíše jako vedoucí a druhé cembalo jako doprovodný, jindy jsou naopak rovnocenné a Couperin používá i imitaci krátkých motivů mezi oběma hráči. Další čtyři kusy mají podobně jako u le Rouxe různé možnosti provedení, mohou být hrány na cembalo a melodický nástroj, nebo na dvě cembala se zdvojeným basem. *La Julliet* (14. suite) a *La Létiville* (16. suite) jsou stylem velmi podobné, jsou to drobnější kusy, kde jsou oba vrchní hlasy rovnocenné a většinou i ve stejných hodnotách. V 15. suitě najdeme *Muséte de Choisi* a hned za ním *Muséte de Taverni*, kde jsou vypsány pouze vrchní hlasy, bas je ostinatní a naznačen před začátkem obou Muséte. Zde hlasy nejdou vždy souběžně a ve stejných hodnotách a

¹⁰ Gaspard le Roux (1660 – 1707, Paříž) – francouzský cembalista, pedagog a skladatel

¹¹ François Couperin [le grand] (1668, Paříž – 1733, Paříž) – francouzský skladatel, cembalista, varhaník a pedagog, člen rozsáhlé rodiny Couperinů.

místy jeden hlas imituje druhý.

Kromě těchto jednotlivých drobných skladeb má i tři sbírky, které opět nejsou určeny pouze pro cembalo, ale také mají variabilní obsazení, tzn., že jsou zapsány do tří řádků - dva melodické hlasy a číslovaný bas. Couperin sám v předmluvě píše, že je možné skladby hrát jako trio, nebo na dvě cembala. První sbírkou je *L'Apothéose de Lully*, která má dvanáct částí a na konci ještě oddíl nazvaný *La Paix du Parnasse*, který má dalších pět částí. Druhá sbírka se jmenuje *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli. Grande Sonade, en Trio*, která má sedm částí a poslední sbírkou je *Les Nations*, která se skládá ze čtyř suit.

Německo

Mezi německými skladateli najdeme první skladby pro dvě cembala u Johanna Matthesona¹², který napsal Sonatu a Suitu, obojí v tónině g-moll. Sonata má v názvu věnování "per il Signore Cyrillo Wich. gran Virtuoso", což byl Matthesonův žák v Hamburku. Obě díla vznikla kolem roku 1704/1705 a pravděpodobně byla zamýšlena tak, že budou hrána učitelem a žákem.

Sonata je jednovětá, má virtuozní charakter, co se týče obtížnosti jsou oba party vyrovnané a ve dvou místech, když má jeden hlas hlavní téma, je ve druhém hlasu číslovaný bas. Hlavní téma se prolíná celou skladbou a střídá se s virtuozními prvky, jako jsou např. pasáže, opakované lomené intervaly a lomené akordy.

Suita má čtyři části - Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Struktura tanců je podobná, je hodně založena na imitaci a většinou je v pravé ruce melodie a v levé ruce akordický doprovod. Suita není v typickém francouzském stylu, protože zde chybí charakteristické lomené akordy (*style brisé*). I tady se v rychlých tancích, tzn. v Courante a Gigue, objevují virtuozní prvky.

Od Georga Friedricha Händela¹³ se nám z cembalového dueta dochoval pouze jeden part. Jde o suitu c-moll složenou ze čtyř částí: Allemande, Courante, Sarabande,

¹² Johann Mattheson (1681, Hamburk – 1764, Hamburk) – německý skladatel, kritik, muzikolog a hudební teoretik.

¹³ Georg Friedrich Händel (1685, Halle – 1759, Londýn) – německý skladatel, varhaník a cembalista, podnikal cesty po Evropě, spojovaný zejména s Londýnem, kde strávil velkou část svého života.

Chaconne. Dochovalo se šest opisů této suity, ale vždy chybí druhý hlas. Händel tuto suitu napsal zřejmě během svého pobytu v Hamburku a je možné, že se inspiroval Matthesonovým duetem. Narozdíl od Matthesona je Händelova suita více "francouzská" svou strukturou. Zajímavé je, že Sarabandu najdeme zpracovanou i v sólové cembalové suitě HWV 445, avšak jako Courante a je pouze nepatrně změněná. (obr.3)

Sarabandé

Courante

Obrázek 3 Porovnání Händelovy Sarabandy pro dvě cembala a Courante pro sólové cembalo

Přestože se druhý part nedochoval, existuje několik jeho rekonstrukcí, první zpracoval Thurston Dart (Oxford University Press, 1950), další David Vine (Albany, Calif.: PRB Productions, 1992) a nejnovější rekonstrukce je z roku 2011 od Davida Schulenberg.

Johann Sebastian Bach ¹⁴ byl velkým mistrem fugy a jeho vrcholným kontrapunktickým dílem bylo *Umění fugy*. Je to celý cyklus postavený na jedné

¹⁴ Johann Sebastian Bach (1685, Eisenach – 1750, Lipsko) – německý skladatel, varhaník a cembalista, jedna z nejvýznamnějších osobností hudebního baroka.

hudební myšlenky. Jak on něm píše Wolf: "*Výsledkem je něco víc než pouhá sbírka fug - je to kompendium shrnující všechny možnosti instrumentálního kontrapunktu, dílo maximálně soustředěné a technicky náročné.*"¹⁵. Dílo vzniklo na začátku čtyřicátých let 18. století a má dvě verze. Raná měla čtrnáct částí (dvanáct fug, dva kánony) a byly uspořádány podle stoupající obtížnosti a složitosti typu kontrapunktu. V letech 1742-1746 některé části rozšířil, jeden kánon přepsal úplně a přidal čtyři nové části (dvě fugy, dva kánony). Pro dvě cembala zde najdeme dvě fugy.

Další repertoár už se stylem přibližuje ranému klasicismu. Prvním autorem je Christoph Schaffrath¹⁶, který působil hlavně jako cembalista a podle Friedricha Wilhelma Marpurga byl známý po celém světě díky svým krásným a velmi oblíbeným skladbám, z nichž hodně bylo pro cembalo a staly se velmi známými, protože vycházely tiskem.

Pro dvě cembala se dochovala dvě Duetta - C-dur a a-moll, obě jsou třívětá, věty jsou uspořádané rychlá-pomalá-rychlá a svou stavbou připomínají sonatu. Kromě míst, kdy hrají obě cembala dohromady je zde i poměrně hodně míst, kdy je prostor věnován nejprve jednomu a potom druhému hráči.

I u Bachova syna Wilhelma Friedemanna¹⁷ najdeme díla pro dvě cembala. Jedním z nich je *Sonata F-dur* pro dvě cembala nebo pro dvě flétny, která má tři věty a její rukopis je uložen v knihovně Harvardské univerzity.

Dalším dílem je *Duetto F-dur* pro dvě cembala, ale v podstatě jde opět o sonatu o třech větách. Stylově je sonata na pomezí barokního a klasicistního stylu a v první větě můžeme najít i určité prvky sonátové formy. Oba party jsou rovnocenné a hodně založené na imitaci, nejsou nijak zvlášť technicky obtížné, ale spíše je náročnější souhra obou hráčů. Oproti Schaffrathovi je zde mnohem méně míst, kdy hraje pouze jeden hráč, ale spíše se střídají v tom, kdo má hlavní melodii a kdo má

¹⁵ Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Vyšehrad, 2011, s. 411-412

¹⁶ Christoph Schaffrath (1709, Hohenstein – 1763, Berlín) – německý cembalista, skladatel a pedagog. V roce 1733 se ucházel o místo varhaníka v drážďanském Sophienkirche, avšak toto místo nakonec dostal Wilhelm Friedemann Bach. V následujícím roce ale začal sloužit korunnímu princí Friedrichu II. a v roce 1740 se stal cembalistou dvorní kapely v Berlíně. O rok později byl jmenován cembalistou královny nejmladší sestry princezny Anny Amálie Pruské.

¹⁷ Wilhelm Friedemann Bach (1710, Výmar – 1784, Berlín) – německý skladatel a varhaník, nejsatrší syn Johanna Sebastiana a Barbary Marie Bachových, nazývaný také „hallský“ díky svému působení v Halle.

spíše doprovodný charakter. Dochovaly se dva opisy tohoto Duetta, jeden z roku 1797, druhý z roku 1905. Je dobré si tyto rukopisy porovnat, protože jsou mezi nimi rozdíly, např. v ligaturách a appoggiaturách.

3.3 Další repertoár

Existují dvě novodobé sbírky skladeb - *Italienische Meister um 1600* (2002) a *Italienische Canzonen und Motetten* (2011), obě určené pro dvoje varhany nebo jiné dva klávesové nástroje. Nejde ale o originální podobu skladeb, ale o jejich transkripci pro dva klávesové nástroje z původních osmihlasých skladeb (canzony a toccaty). Transkripce ansámblových, či vokálních děl (tzv.intavolace), byla v 16.-17. století velice běžná a v severní Itálii byla dokonce rozšířena hra na dvoje varhany. To nás přivádí k myšlence, že tímto způsobem by se dala najít a zpracovat spousta dalšího zajímavého a hlavně raného repertoáru, protože literatury pro dva klávesové nástroje z tohoto období je momentálně velmi málo.

Dalším předmětem bádání by mohla být místa, kde se nachází dvoje varhany. Jak již bylo zmíněno výše, v severní Itálii byla rozšířena hra na dvoje varhany. Kostely s dochovanými dvěma nebo i více nástroji, nebo alespoň zmínku, že tam byly, najdeme v Itálii např. v Miláně (Basilica di Santa Marie della Passione) nebo ve Vatikánu (Basilika sv.Petra), ale i v dalších zemích, např. ve Španělsku (Catedral Toledo, Catedral Plasencia), nebo dokonce v Peru (Andahuaylillas). Zcela jistě by bylo zajímavé nahlédnout do místních archivů, kde by se mohl nacházet i repertoár pro dvoje varhany.

Můžeme se také inspirovat Gaspardem le Roux a François Couperinem a další repertoár hledat v literatuře, která není určena pro dvě cembala, ale pro dva melodické hlasy a bas a postupovat jako u zmiňovaných autorů, tzn., že každý hráč hraje pravou rukou jeden melodický bas a levou rukou hrají stejný bas. Samozřejmě už potom nejde o originální záměr, ale může to být zajímavé rozšíření tohoto repertoáru.

4. PŘEHLED REPERTOÁRU PRO DVA HRÁČE

Zde je chronologický přehled literatury pro dva hráče na cembalo seřazený podle roku narození autora a to z toho důvodu, že u některých skladeb není znám rok vzniku.

Thomas PRESTON (1510/20-po r.1559): *Felix Namque*

Nicholas STRAWGERS (1520/40-1580): *Upon ut re mi fa soul la ij longe*

William BYRD (1540-1623): *Ut re mi fa sol la*

John BULL (1562/3-1628): *A Battle and no Battle: frigian musique*

Giles FARNABY (1563-1640): *For Two Virginals (1. díl Fitzwilliam Virginal Book)*

Nicholas Carleton (1570/75-1630): *A Verse for Two to Play on One Virginal or Organe*

Preludium (dochovaný pouze part spodního hráče)

Thomas TOMKINS (1572-1656): *A Fancy for Two to Play*

Bernardo PASQUINI (1637-1710): *14 sonat pro dvě cembala* (1704)

Gaspard LE ROUX (1660-1707): *Pieces de Clavessin* (1705)

François COUPERIN (1668-1733):

Pièces de Clavecin: Second Livre (1716-17): Allemande a deux clavecins (9e Ordre)

Troisième Livre (1722): La Julliet (14e Ordre), *Muséte de choisi-Muséte de taverni* (15e Ordre), *La Létiville* (16e Ordre)

Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli. Grande Sonade, en Trio (1724)

Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully (1725)

Les Nations (1726)

Johann MATTHESON (1681-1764): *Sonata g moll* (1704/5)

Suita g moll (1704/5)

Georg Friedrich HÄNDEL (1685-1759): *Suite a deux Clavecins c-Moll*, HWV 446 (1706)

Johann Sebastian BACH (1685-1750): *Die Kunst der Fuge (Umění fugy)* (1742) - dvě fugy pro dvě cembala

Christoph SCHAFFRATH (1709-1763): *Duetto C dur*

Duetto a moll

Wilhelm Friedemann BACH (1710-1784): *Duetto F dur*

Sonata F dur

ZÁVĚR

Cembalový repertoár pro dva hráče do roku 1750 možná není tak obsáhlý, jako klávesové duo po polovině 18. století, ale je neméně zajímavý a stylově bohatý. Co se týče právě stylu, velký vliv na něj má místo vzniku, protože každá země vybočovala určitými charakteristickými prvky a kladla větší či menší důraz na určité formy. Zajímavé je, že čtyřruční hra, která se stala ve druhé polovině 18. století tak populární, se předtím téměř nevyskytovala, kromě Anglie a i tam se dochovalo pouze pár skladeb. Bohužel této problematice není věnována žádná literatura a nevíme tedy, proč tomu tak bylo. Najdeme pouze pár krátkých zmínek a to jen o některých dílech.

Zajímavým směrem dalšího bádání by bylo hledání v archivech v místech, kde v 16.-17. století byly dvoje varhany, protože by to mohl být zdroj dalšího repertoáru pro dva hráče a možná by tento repertoár byl použitelný i pro cembalo vzhledem k tomu, že bylo běžnou praxí klávesovou literaturu hrát jak na varhany, tak i na cembalo nebo klavichord.

SEZNAM LITERATURY

APEL, Willi. *The history of keyboard music to 1700*. USA: Indiana University Press, 1972

CALDWELL, John. *English Keyboard Music before the Nineteenth Century [e-book]*. New York: Praeger Publishers, 1973

CALDWELL, John - MAXIM, Christopher - OWEN, Barbara - WINTER, Robert - BRADSHAW, Susan - ELSTE, Martin. *Keyboard Music*. Grove Music Online [on-line], 2001. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14945>

DAWES, Frank. *Piano duet*. Grove Music Online [on-line], 2001. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21629>

DRUMMOND, Pippa. *Schaffrath [Schafrath, Schafrat], Christoph*. Grove Music Online [on-line], 2001. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24744>

GILLESPIE, John. *Five centuries of keyboard music [e-book]*. New York: Dover Publications, 1972

GRICOVÁ, Táňa. *Skladby pro dva varhaníky*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2015

GROUT, Donald J. - PALISCA, Claude V. *A history of western music*. USA: W.W.Norton&Company, 1960

HARPER, John - LINDGREN, Lowell. *Pasquini, Bernardo*. Grove Music Online [on-line], 2001. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21020>

HIGGINBOTTOM, Edward. *Couperin [le grand], François*. Grove Music Online [on-line]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278203>

MANGSEN, Sandra - IRVING, John - RINK, John - GRIFFITHS, Paul. *Sonata*. Grove Music Online [on-line], 2014. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26191>

MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000

MILLER, Hugh M. "*The Earliest Keyboard Duets*." In: *The Musical Quarterly*. 1943, roč. 29, č. 4, s. 438-457

WOLF, Christoph. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Vyšehrad, 2011. ISBN 978-80-7429-171-5