

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

**INTERPRETACE LOUŤNOVÝCH TRANSKRIPCÍ
SKLADEB JOHANNA SEBASTIANA BACHA NA KYTARU**

Ozren Mutak

Vedoucí práce: Mgr. Pavel Steidl
Oponent práce: prof. Jozef Zsapka, Mgr. Petr Wagner
Datum obhajoby: 5. září 2019
Přidělený akademický titul: Ph.D.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Interpretation and Theory of Interpretation

DISSERTATION

**GUITAR INTERPRETATION OF LUTE TRANSCRIPTIONS
OF JOHANN SEBASTIAN BACH'S COMPOSITIONS**

Ozren Mutak

Thesis Supervisor: Mgr. Pavel Steidl
Thesis Examiners: prof. Jozef Zsapka, Mgr. Petr Wagner
Date of thesis defense: 5th September 2019
Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Interpretace loutnových transkripcí skladeb J. S. Bacha na kytaru

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

Praha, dne

.....

podpis disertanta

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

Jedním ze základních cílů této práce je probádání a shromáždění klíčových poznatků, které usnadní kytaristům orientaci v Bachových loutnových skladbách, historii jejich vzniku, a především pochopení způsobu historicky poučené interpretace Bachova díla.

Práce pojednává o způsobech, jak aplikovat hlavní zásady historicky poučené interpretace Bachova díla na moderní nástroj, a zabývá se problematikou transkripce skladeb J. S. Bacha pro kytaru. Jedním z neméně důležitých cílů práce je popis procesu praktické realizace některých výrazových prostředků a ornamentiky na kytaru. V práci využívám kvalitativní a srovnávací metody výzkumu a metodu analytického přístupu k loutnovým skladbám, která je klíčová při studiu interpretace Bachova díla.

Klíčová slova

J. S. Bach, loutnové suity, historicky poučená interpretace, barokní suita, hudební analýzy, barokní loutna, loutnové tabulatury, kytara, frázování, agogika, artikulace, dynamika, idiom nástroje

Abstract

One of the main aims of this work is research and collection of key findings that will facilitate the guitarists the orientation in Bach's lute pieces, the history of its origin and above all, understanding of the manner of historically educated interpretation of Bach's work.

The dissertation discusses the methods of application of the main principles of historically educated interpretation of Bach's work on a modern musical instrument and deals with the issue of a guitar transcription of the pieces. Another equally important goal of this study is the description of the process of implementing some means of expression and ornaments on the guitar. In the dissertation, I use qualitative and comparative methods of research and the method of the analytical approach to lute pieces, which is pivotal in the studies of the interpretation of Bach's work.

Key words

J. S. Bach, lute suits, historically educated interpretation, baroque suit, musical analysis, baroque lute, lute tablatures, guitar, phrasing, agogics, articulation, dynamics, characteristic of the instrument

Obsah

| | |
|--|-----------|
| ÚVOD..... | 9 |
| 1 HISTORIE VZNIKU SUIT BWV 995, 996, 997, 1006A, PRELUDIA, FUGY A ALLEGRA BWV 998, PRELUDIA BWV 999 A FUGY BWV 1000 | 11 |
| 1.1 SUITA BWV 995..... | 12 |
| 1.2 SUITA BWV 996..... | 13 |
| 1.3 PRELUDIUM, SARABANDA A GIGUE BWV 997 | 15 |
| 1.4 PRELUDIUM, FUGA A ALLEGRO BWV 998..... | 16 |
| 1.5 PRELUDIUM BWV 999..... | 17 |
| 1.6 FUGA BWV 1000 | 18 |
| 1.7 BWV 1006A | 20 |
| 2 BAROKNÍ LOUTNA..... | 23 |
| 2.1 LOUTNOVÉ TABULATURY..... | 27 |
| 3 INSTRUMENTACE | 30 |
| 3.1 BACH A LOUTNA..... | 36 |
| 3.2 KLASIFIKACE JEDNOTLIVÝCH SKLADEB Z HLEDISKA INSTRUMENTACE | 39 |
| 3.2.1 SUITA BWV 995 | 41 |
| 3.2.2 SUITA BWV 996 | 42 |
| 3.2.3 PRELUDIUM, SARABANDE, GIGUE BWV 997 | 42 |
| 3.2.4 PRELUDIUM, FUGA, ALLEGRO BWV 998..... | 43 |
| 3.2.5 PRELUDIUM BWV 999..... | 43 |
| 3.2.6 FUGA BWV 1000 | 44 |
| 3.2.7 SUITA BWV 1006A | 45 |
| 4 HLAVNÍ ZÁSADY HISTORICKY POUČENÉ INTERPRETACE..... | 51 |
| 4.1 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY BAROKNÍ HUDBY | 53 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 4.1.1 | ARTIKULACE | 53 |
| 4.1.2 | AGOGIKA, TEMPO RUBATO, INÉGALITÉ | 64 |
| 4.1.3 | DYNAMIKA | 76 |
| 4.1.4 | FRÁZOVÁNÍ | 82 |
| 5 | ORNAMENTIKA V BACHOVÝCH SKLADBÁCH A JEJÍ PROVEDENÍ NA KYTARU | 87 |
| 5.1 | TRYLEK A TRYLEK S MORDENTEM, MORDENT | 89 |
| 5.2 | PŘÍRAZ, OPORA, APPOGGIATURA, ACCENT | 93 |
| 5.3 | OBAL - CADENCE, DVOJITÝ OBAL - DOPPELT-CADENCE, DVOJITÝ OBAL S MORDENTEM..... | 96 |
| 6 | BAROKNÍ SUITA Z POHLEDU INTERPRETA | 98 |
| 6.1 | NÁLADY A CHARAKTER JEDNOTLIVÝCH TANCŮ SUITY A TEMPA BACHOVÝCH SKLADEB | 104 |
| 7 | KYTAROVÉ TRANSKRIPCE A ÚPRAVY SKLADEB J. S. BACHA | 109 |
| 7.1 | HISTORIE KYTAROVÝCH TRANSKRIPCÍ SKLADEB J. S. BACHA A JEJICH INTERPRETACE..... | 109 |
| 7.2 | PROBLEMATIKA PRAKTICKÉ REALIZACE KYTAROVÝCH TRANSKRIPCÍ LOUTNOVÝCH SKLADEB J. S. BACHA | 113 |
| 8 | HUDEBNĚ ANALYTICKÝ PŘÍSTUP PŘI STUDIU A REALIZACI INTERPRETAČNÍHO ZÁMĚRU | 117 |
| 8.1 | NEZBYTNOST ANALYTICKÉHO POHLEDU NA FORMÁLNÍ USPOŘÁDÁNÍ SKLADBY PŘI STUDIU INTERPRETACE HUDEBNÍHO DÍLA | 117 |
| 8.2 | PRELUDIUM – FUGA – ALLEGRO BWV 998 – ANALÝZA SKLADBY | 117 |
| 8.2.1 | PRELUDIUM BWV 998..... | 118 |
| 8.2.2 | FUGA BWV 998 | 123 |
| 8.2.3 | ALLEGRO BWV 998..... | 128 |
| 8.3 | PROPOJENÍ ANALÝZY A INTERPRETACE | 134 |
| | ZÁVĚR | 137 |
| | SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY: | 139 |

Úvod

Interpret skladeb J. S. Bacha má v dnešní době k dispozici řadu publikací a nahrávek, které ovlivňují a dotvářejí jeho vlastní názor na interpretaci Bachova díla.

Vzhledem k tomu, že neexistuje autentický dobový zvukový záznam provedení skladeb J. S. Bacha, jsme odkázáni na studium jiných pramenů a dobové literatury, která usnadňuje orientaci v tzv. historicky poučené interpretaci barokních skladeb (např. J. J. Quantz, J. Mattheson, C. P. E. Bach).

Otázku, jak hráli barokní hudebníci, přesto nemůžeme zodpovědět ve všech aspektech a s naprostou jistotou a přesvědčením o správnosti toho či onoho způsobu provedení hudebního díla. Problematika interpretace skladeb J. S. Bacha je z toho důvodu předmětem neustálých sporů souvisejících s různými názory a pohledy na způsob provedení.

U kytary a jiných nedobových nástrojů i přes snahu o tzv. stylovost interpretace musíme počítat s určitou mírou přizpůsobení nepůvodní tvorby modernímu nástroji a v neposlední řadě současnému prostředí, době a vlivům vedoucím k tvůrčí interpretaci Bachova díla.

V souvislosti s tzv. stylovostí interpretace barokní hudby je zajímavý názor prof. Stanislava Apolína: *„Je nutno si uvědomit, že způsob barokního hraní byl zapomenut nejpozději v polovině 19. století a že náš interpretační názor byl zformulován především studiem děl klasických a romantických, který je většinou aplikován jak na hudbu současnou, tak i na hudbu starou. Návrat ke zcela věrné interpretaci barokní hudby není možný ani tehdy, používá-li se historický instrumentář a ladí-li se nízko ($a = 415$ Hz). Doba a prostředí i hráč a posluchač, jejich vnímání i provozování hudby se natolik změnily, že se můžeme jenom snažit o přibližování k autentické barokní interpretaci.“*¹

Ve vztahu k loutnovým suitám J. S. Bacha je nutné si také položit otázku, zda J. S. Bach hrál na loutnu a věnoval suity tomuto nástroji, nebo byly suity určeny

¹ Apolín, Stanislav. *Suity J. S. Bacha pro violoncello solo*. Editio Moravia 1995, str. 5, 6

pro loutnové cembalo (Lautenwerck – klávesový nástroj zhotovený Zachariásem Hildebrandem, na jehož vývoji se údajně podílel i J. S. Bach).

Patrný vliv francouzského a italského stylu v díle severoněmeckých skladatelů vyústil v suitách J. S. Bacha v určitou syntézu obou stylů protkanou jedinečnou invencí a originalitou.

Vzhledem k tomu, že se jedná o skladby, které původně nebyly napsány pro kytaru, jednou z podstatných oblastí výzkumu je problematika úprav (transkripce) Bachova díla pro kytaru. Při úpravách Bachových suit musíme počítat s řadou problémů souvisejících s rozdílným laděním nástroje, technickou obtížností a lehkostí a plynulostí hudebního projevu. Nezřídka se proto stává, že úpravy zazní v jiné než původní tónině, protože v původní tónině by byla skladba po technické stránce obtížná či téměř nehratelná.

Jedním ze základních cílů této práce je shromáždění klíčových poznatků usnadňujících kytaristům orientaci v Bachových loutnových skladbách, historii jejich vzniku, a především pochopení způsobu historicky poučené interpretace díla J. S. Bacha.

1 Historie vzniku suit BWV 995, 996, 997, 1006a, Preludia, Fugy a Allegra BWV 998, Preludia BWV 999 a Fugy BWV 1000

Při určování letopočtu vzniku jednotlivých skladeb existují tři zásadní vodítka: forma a styl skladby, grafologický vývoj Bachova rukopisu a identifikace vodoznaku použitého notového papíru, pokud datace není uvedena samotným autorem autografu.

O loutnových skladbách J. S. Bacha se zmiňuje P. Spitta² a Hans Dagobert Bruger³ v souvislosti s vydavatelstvím Breitkopf, které prokazatelně nabízelo k prodeji tři partity pro loutnu už v letech 1761 a 1836. Breitkopfův katalog, můžeme konstatovat, v roce 1761 poprvé potvrzuje existenci Bachova loutnového díla. Albert Schweitzer, teolog, varhaník a filozof, ve své knize *J. S. Bach* taktéž připomíná existenci loutnových skladeb J. S. Bacha, když píše: „Mezi klavírními díly se nachází několik, které Bach určil také pro loutnu a které snad původně pro tento nástroj dokonce také zkomponoval.“⁴ Dále A. Schweitzer parafrázuje Wilhelma Tapperta a vyčleňuje soupis konkrétních loutnových skladeb:

„To je případ Malého preludia c moll (pozn. autora BWV 999), Preludium Es dur (B. G. XLV, str. 141, pozn. autora BWV 998), Suita e moll (B. G. XLV, str. 149, pozn. autora BWV 996), E dur (B. G. XLII, str. 16, pozn. autora 1006a) a c moll (B. G. SLV, str. 156, pozn. autora BWV 997), jsou podle novějšího bádání rovněž považovány za klavírní úpravy kompozic pro loutnu; také fuga ze sonáty g moll pro sólové housle (pozn. autora BWV 1000) a Suita discordable pro violoncello sólo (pozn. autora BWV 995) se nám zachovaly v loutnové tabulatuře. Tři

² Philipp Spitta. *J. S. Bach*. Breitkof und Härtel. Leipzig 1873/1993, str. 646, vol. 2

³ Hans Dagobert Bruger. *J. S. Bach. Kompositionen für die Laute*. Moseler Verlag. Wolfenbüttel und Zurich 1925, str. 51

⁴ Albert Schweitzer. *J. S. Bach*. Editio Karez. Praha 2017, str. 240

Bachovy partity pro loutnu, které uvádí Breitkopfův katalog z roku 1761, se tedy neztratily, jak se téměř všeobecně předpokládalo."⁵

Problematiku historie vzniku Bachova loutnového díla podrobně a komplexně probádali za použití různých metod výzkumu muzikolog Hans Joachim Schulze⁶, Thomas Kohlhase (NBA),⁷ Yoshitake Kobayashi (NBA)⁸ a kytarista Tilman Hoppstock.⁹ Závěry jejich dlouholeté práce a úsilí jsou velice přínosné pro oblast bádání o vzniku a dataci jednotlivých loutnových skladeb.

1.1 Suita BWV 995

Suita BWV 995 pro loutnu g moll je dochována v podobě autografu J. S. Bacha a je majetkem Bibliothèque Royale Brussels (Signatura II. 4065). Autograf je titulován *Pieces pour la Luth / a / Monsieur Schouster / par / J. S. Bach* a obsahuje celkem devět stran. Suita BWV 995 g moll pro loutnu je Bachova úprava Suity BWV 1011 c moll pro violoncello sólo. Suita je pravděpodobně věnována vydavateli a knihkupci Jacobu Schusterovi.¹⁰ Bachův autograf je napsán v tenorovém a basovém klíči. Originál rukopisu J. S. Bacha Suity BWV

⁵ Albert Schweitzer. *J. S. Bach*. Editio Karez. Praha 2017, str. 240

⁶ Hans Joachim Schulze. *J. S. Bach, Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur*. Zentralantiquariat. Leipzig 1975

⁷ Thomas Kohlhase. *Kritischer Bericht zu einzeln überlieferte Klavierwerke und Kompositionen für Lauteninstrumente*. Series V, Vol 10, NBA. Bärenreiter Verlag. Kassel 1982

⁸ Yoshitake Kobayashi. *Die Notenschrift Johann Seb. Bach, Dokumentation ihrer Entwicklung*, Series IX, vol 2, NBA. Bärenreiter Verlag. Kassel 1989

⁹ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist Perspective*. Vol. 1. PRIM-Musikverlag. Darmstadt 2009

¹⁰ Hans Joachim Schulze. „Monsieur Schouster“ – ein vergessener Zeitgenosse Johann Seb. Bachs. In: *Bachianae alia musicologica*. Hrsg. Wolfgang Rehm, Bärenreiter Verlag. Kassel 1983, Str. 243 - 250

1011 pro sólové violoncello se nedochoval. Šest suit pro violoncello sólo vznikalo pravděpodobně za Bachova působení v Köthenu (po roce 1720). U cello suity BWV 1011 je kromě opisu Johanna Petera Kellnera (Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. P 804) nejvíce používaný opis Anny Magdalény Bachové (Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. P 269) z roku 1730, z čehož je patrné, že jediný originální existující rukopis suity je verze pro loutnu BWV 995. Další verze suity neznámého autora, je zapsána ve formě francouzských loutnových tabulatur a je ve vlastnictví Musikbibliothek, Leipzig (Becker III, 11.3). Tabulturní verze je nadepsaná *G-moll / Pieces pour / le lut / par / Sre J. S. Bach.*

Na základě výzkumu společnosti Neue Bachausgabe¹¹ formou studia vodoznaku notového papíru bylo zjištěno, že autograf suity BWV 995 vznikl v Lipsku v rozmezí let 1727 - 1731.

1.2 Suita BWV 996

Suita BWV 996 e moll se bohužel nedochovala v originále Bachova rukopisu, ale pouze ve třech opisech Bachových současníků. Neexistence autografu činí určování letopočtu vzniku suity značně složitějším, než u Suity BWV 995. Klíčovým vodítkem je při určování stáří Suity BWV 996 porovnání formální a stylové podobnosti s jinými skladbami určitého období Bachova života, u kterých bylo možné na základě existujícího autografu určit letopočet vzniku metodami grafologie nebo identifikace vodoznaku použitého papíru.

Thomas Kohlhase¹² (NBA/KB) na základě porovnání formy a stylu Suity BWV 996 a Preludia a fugy g moll BWV 535a (před rokem 1707) pro varhany a Capriccia B dur BWV 992 (1704/6) určuje přibližný vznik Suity BWV 996 do rozmezí let 1707-1717. Tilman Hoppstock ve své publikaci *Bachovo loutnové dílo*¹³ zastává názor, že Suita BWV 996 je stylem a kompozičně podobná toccatám pro cembalo

¹¹ *Neue Bachausgabe* text – NBA V/10. Bärenreiter Kassel, str. 109

¹² Tamtéž, str. 121, část 1.

¹³ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist Perspective*. Vol. 1, PRIM-Musikverlag. Darmstadt 2009, str. 166

(BWV 912 - 916) napsaným v letech 1708 - 1712. Hoppstock tedy určuje jako pravděpodobný letopočet vzniku suity léta 1708 - 1712 za Bachova působení v Mühlhausenu nebo Weimaru. Ze třech kopií suity je nejvíce používán jako primární zdroj pro transkripce opis Johanna Gottfrieda Walthera, skladatele, varhaníka a hudebního teoretika, především však blízkého přítele J. S. Bacha, působícího ve Weimaru. Dle výsledku bádání Nové Bachovy edice kopie vznikla mezi lety 1710 - 1717.¹⁴ Opis je nadepsán *Preludio con la Suite / da / Gio: Bast. Bach aufs Lautenwerck* (pro loutnové cembalo) a je napsán v tenorovém a basovém klíči. Název skladby a specifikace nástroje „aufs Lautenwerck“ je pozdějšího data a byla dopsána dvěma opisovateli.¹⁵ Opis se skládá z pěti stran, název suity je napsán na další stránce. Idiograf J. G. Walthera je majetkem Deutsche Staatsbibliothek Berlin, (Mus. Ms. P 801).

Originál opisu Heinricha Nikolause Gerbera, varhaníka a žáka J. S. Bacha, byl objeven v roce 1980, kdy se ocitl v rukou soukromého sběratele Wolfganga Wiemera. Opis je stejně jako kopie J. G. Walthera napsán v tenorovém a basovém klíči v tónině e moll a skládá se z osmi stran. Od roku 2008 je ve vlastnictví Deutsche Staatsbibliothek Berlin (MS 10149).¹⁶

Ztracená a znovu nalezená Gerberova kopie byla primárním zdrojem edice z roku 1888, vydané Hansem Bischoffem.¹⁷ Kopie pravděpodobně vznikla kolem roku 1720.¹⁸ Suita je nadepsána *Praeludio con la Suite en Eb di Gio. Bast: Bach*.

¹⁴ Thomas Kohlhase. *Kritischer Bericht zu einzeln überlieferte Klavierwerke und Kompositionen für Lauteninstrumente*. Series V., Vol. 10, NBA. Bärenreiter Verlag. Kassel 1982, str. 120

¹⁵ Tamtéž, str. 120

¹⁶ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist Perspective*. Vol. 1. PRIM-Musikverlag. Darmstadt 2009, str. 165

¹⁷ H. Bischoff, Steingraber Verlag, 1888

¹⁸ Thomas Kohlhase. *Kritischer Bericht zu einzeln überlieferte Klavierwerke und Kompositionen für Lauteninstrumente*. Series V, Vol 10, NBA. Bärenreiter Verlag. Kassel 1982, str. 116

Třetí kopie neznámého autora je transponována do tóniny a moll, je určena pro klavír a je nadepsána *Praeludio con la Suite*. Zpočátku byla pokládána za Bachův autograf. Od roku 1907 je ve vlastnictví Bibliotheque Royale, Brussels (II. 4093).

1.3 Preludium, Sarabanda a Gigue BWV 997

Suita BWV 997 není dochovaná v podobě originálu Bachova rukopisu, ale pouze v opisech různých autorů, určených pro klávesový nástroj. József Eötvös píše o větším počtu existujících opisů partit: „Dochovalo se šestnáct nebo možná i více manuskriptů Partity c moll BWV 997, ze kterých je jen jeden napsaný v loutnových tabulaturách.“¹⁹

Loutnová úprava Johanna Christiana Weyraucha²⁰ v tabulturním zápisu je napsána v tónině c moll. J. Ch. Weyrauch, právník a loutnista, byl současník J. S. Bacha a s Bachem se dobře znal.

Suita ve Weyrauchově úpravě, zapsaná ve formě francouzských loutnových tabulatur, není úplná. Aranžmá neobsahuje fugu a double. Pravděpodobná příčina absence kompletní úpravy suity pro loutnu je příliš velká obtížnost těchto dvou vět ve vztahu k technickým limitům loutny. Suita je nadepsaná *C. moll Partita / al / Liuto / Composta dal / Sig.re J. S. Bach*, obsahuje sedm stran a je majetkem Stadtbibliothek Leipzig (S. B. III. 11.5)

Ve Weyrauchově úpravě je patrný značný rozdíl notového materiálu týkající se zápisu Sarabandy, porovnáme-li notový zápis kopie Johanna Friedricha Agricoly a Johanna Philippa Kirnbergera, žáků J. S. Bacha. V otázce datace Suity BWV 997 Tilman Hoppstock parafrázuje Thomase Kohlhaseho a závěry jeho bádání ohledně letopočtu vzniku tohoto díla: „Thomas Kohlhase určuje vznik první kopie suity (P 650) v rozmezí let 1738-1741, protože vidí souvislost s lipským pobytem Agricoly, který studoval práva a v průběhu těchto let byl také žákem

¹⁹ József Eötvös. *How to Play Bach*. 2013, str. 30

²⁰ J. Ch. Weyrauch - loutnista, současník J. S. Bacha. J. S. Bach ho v roce 1730 dopisem doporučuje na místo kantora hlavního kostela v Chemnitzu. Hans- Joachim Schulze. *J. S. Bach, Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur*, Zentralantiquariat Leipzig 1975, část 3, str. 7

J. S. Bacha." Tilman Hoppstock na základě stylu skladby také konstatuje, že se jedná o dílo z pozdního období Bachovy tvorby.²¹ Styl skladby, užití appoggiatur v preludiu a gigue a především forma da capo fugy, která se vyskytuje v pozdních Bachových dílech (např. ve Fuze BWV 998), jsou podstatnými argumenty k určení data vzniku tohoto díla kolem roku 1740. Thomas Kohlhase také předpokládá, že suita dle formy a stylu byla napsána mezi lety 1738 – 1741.²²

Určitou vzácností je jistě skutečnost, že se jedná o dobovou loutnovou úpravu a aranžmá současníka J. S. Bacha.

1.4 Preludium, Fuga a Allegro BWV 998

Preludium, Fuga a Allegro BWV 998, dochované v podobě autografu J. S. Bacha, patří společně se Suitou BWV 995 (Bachova transkripce suity pro sólové violoncello BWV 1011) k dílům, ve kterých se zachoval originál rukopisu J. S. Bacha, a u obou skladeb se v názvu vyskytuje specifikace loutny jako nástroje, pro který je dílo určeno. Preludium, Fuga a Allegro je Bachovou rukou nadepsané *Preludium pour La Luth ó Cembal par J. S. Bach*.

Čtyřstranný autograf skladby je napsaný v tónině Es dur, ve dvou osnovách v sopránovém a basovém klíči. Ve třetí větě – Allegro – dopsal Bach posledních devatenáct taktů ve formě varhanních tabulatur. Pravděpodobně z praktických důvodů nechtěl použít nový list notového papíru na konec skladby. Konec skladby napsaný ve formě varhanních tabulatur, dle zjištění NBA (Nová Bachova edice),²³ byl synem J. S. Bacha, Carlem Philippem Emanuelem Bachem přepsán do běžné notace a přidán k originálu, ale nedochoval se. Díky prokázané existenci přepisu C. P. E. Bacha můžeme předpokládat, že rukopis byl v jeho vlastnictví po smrti J.

²¹ Tilman Hoppstock. *Polyphony in Bach's Fuges for Lute*. PRIM Musikverlag. Darmstadt 2014, str. 48

²² Thomas Kohlhase. *Kritischer Bericht zu einzeln überlieferte Klavierwerke und Kompositionen für Lauteninstrumente*. Series V, Vol. 10 of NBA. Bärenreiter Verlag. Kassel 1982, str. 140

²³ Tamtéž, str. 150

S. Bacha. Autograf v 19. a 20. století vystřídal několik soukromých sběratelů a institucí, až v roce 1969 byl naposledy prodán antikvariátníkem Hansem Schneiderem-Tutzing. Autograf koupila japonská nadace Ueno Gakuen Music Academy, Tokio a dnes se rukopis nachází v prostorách Hudební akademie v Tokiu (bez signatury).

Preludium, Fugu a Allegro velice podrobně probádal muzikolog Thomas Kohlhase ve své disertační práci. Závěry jeho práce byly publikovány v Kritické zprávě Nové Bachovy edice v roce 1979. Thomas Kohlhase na základě podrobného studia grafologického vývoje Bachova rukopisu zastává názor, že rukopis Bacha v autografu odpovídá rukopisu z posledních let Bachova života a to v rozmezí let 1740 – 1745.²⁴ Yoshitake Kobayashi na základě typu papíru, vodoznaku a velice podrobného studia Bachova rukopisu dobu vzniku autografu datuje kolem roku 1735.²⁵

1.5 Preludium BWV 999

Preludium BWV 999 c moll je dochované pouze v opisu skladatele a Bachova žáka Johanna Petera Kellnera (1705 - 1772). J. P. Kellner hrál významnou roli jako autor opisu Bachových skladeb pro klavír a varhany, jeho kopie jsou často jediným dochovaným zdrojem Bachových skladeb, jako v případě Preludia BWV 999 nebo dalším hodnotným dobovým idiografem, jako v případě opisu houslových partit a sonát BWV 1001 – 1006 a suit pro violoncello BWV 1007 – 1012.

Dvoustránkové preludium c moll je v Kellnerově opisu označeno: *Prelude in C moll / pour la Lute / di / Johann Sebastian Bach* a je majetkem Deutsche Staatsbibliothek Berlin (P 804). Notace kopie je napsána v sopránovém a basovém klíči.

²⁴ Thomas Kohlhase. *Kritischer Bericht zu einzelnen überlieferte Klavierwerke und Kompositionen für Lauteninstrumente*. Series V, Vol. 10 of NBA. Bärenreiter Verlag. Kassel 1982, str. 153

²⁵ Yoshitake Kobayashi. *Die Notenschrift Johann Seb. Bach. Dokumentation ihrer Entwicklung*, Series IX, vol. 2, NBA. Bärenreiter Verlag. Kassel 1989, str. 20

Preludium není součástí většího formálního celku (například suity), pomíneme-li zařazení do dvanácti malých preludií pro klavír (Henke Edition, Peters Edition) - Kleine Präludien und Fughetten.

Stylem se preludium podobá některým klavírním skladbám napsaným v Köthenu v letech 1717 - 1723 (např. Preludium a Fuga BWV 846 či Preludium a Fuga BWV 847 z prvního dílu Dobře temperovaného klavíru). Předpokládané období vzniku Preludia je, vzhledem ke stylu a formě skladby, letopočet 1717 - 1723 v köthenském období Bachova života. Autorství skladby bylo v minulosti připisováno autorovi opisu J. P. Kellnerovi. Tuto teorii poprvé vyvrátil Hans Neemann ve své publikaci *J. S. Bach Lautenkompositionen, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1931*, kde prokázal, že se jedná o skladbu J. S. Bacha. Thomas Kohlhase konstatuje, že autentičnost Bachova stylu je ve skladbě patrná a pochybnosti o skutečnosti, že se jedná o Bachovo dílo, může vyvolat jedině neexistence autografu.²⁶

1.6 Fuga BWV 1000

Fuga BWV 1000 g moll je loutnová transkripce Fugy BWV 1001 pro sólové housle, jejím autorem je loutnista Johann Christian Weyrauch.

Fuga nese označení *Fuga/del Signore Bach* a je napsána ve francouzské loutnové tabulatuře. Jedná se o jedinou dobovou loutnovou úpravu Fugy BWV 1001 z první sonáty pro sólové housle, která dle rozboru rukopisu J. Ch. Weyraucha provedeného muzikologem Hansem Joachimem Schulzem vznikla kolem roku 1730 v Lipsku.²⁷ Weyrauchova loutnová verze fugy se nachází v Musikbibliothek der Stadt Leipzig (Sign. III 11.4) a skládá se ze dvou stran.

Z více pramenů je zřejmé, že J. Ch. Weyrauch a Bach se znali a že ho Bach pokládal za vynikajícího hudebníka a skladatele, což je patrné z již zmíněného

²⁶ Thomas Kohlhase. *Kritischer Bericht zu einzelnen überlieferte Klavierwerke und Kompositionen für Lauteninstrumente*. Series V, Vol 10, NBA. Bärenreiter Verlag. Kassel 1982, str. 155

²⁷ Hans Joachim Schulze. *J. S. Bach, Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur*. Zentralantiquariat Leipzig 1975, část 5, str. 6

dopisu, kterým ho Bach doporučuje jako kantora hlavního kostela v Chemnitzu. J. S. Bach byl také kmotrem jeho syna.

Vzhledem ke značným rozdílům od původní verze je diskutabilní, zda na Fugu BWV 1000 nahlížet jako na opis nebo na úpravu. Weyrauchova verze je navíc o dva takty delší než Bachův originál.

Thomas Kohlhase v závěru kritické zprávy Nové Bachovy edice,²⁸ podložené podrobným bádáním této problematiky (autentičností Weyrauchovy verze) tvrdí, že jediná autentická verze je Bachův autograf BWV 1001. Na druhou stranu jsem přesvědčen, že Weyrauchův opis nemá být zavrhován a to i z důvodu, že i opis varhanní verze fugy (BWV 539) v d moll obsahuje odchylky od Bachova originálu.

Varhanní verze Fugy BWV 539 (Staatsbibliothek Berlin, Ms. P. 213) v tónině d moll se dochovala v osmi kopiích a stejně jako Weyrauchova verze je o dva takty delší než Bachův originál.

Druhá věta Sonáty g moll BWV 1001, fuga, je součástí sbírky šesti sonát a partit pro sólové housle, napsaných v roce 1720 v Köthenu.

Fuga BWV 1001 je dochována v podobě originálního manuskriptu J. S. Bacha. Sbírká šesti sonát a partit BWV 1001 - 1006 je v autografu nazvána: *Sei Solo / a / Violino / senza / Baßo / accompagnato / Libro primo. / da / Joh: Seb: Bach. / ao. 1720.*

Od roku 1917 je autograf ve vlastnictví Königliche Bibliothek, Berlin, jako pozůstalý majetek muzikologa Wilhelma Rusta.²⁹ Dnes je originál rukopisu majetkem Deutsche Staatsbibliothek Berlin (Sign. Mus. ms. Bach 967). Důvodem, proč zde zmiňuji Fugu BWV 1001 pro sólové housle, je skutečnost, že tento autograf může být nápomocný během procesu vytváření transkripce této fugy. Vzhledem k počtu korpů a pochybností ohledně autentičnosti Weyrauchovy emulace, kolace nebo porovnávání autografu BWV 1001

²⁸ Thomas Kohlhase. *Kritischer Bericht zu einzeln überlieferte Klavierwerke und Kompositionen für Lauteninstrumente*. Series V., Vol. 10 NBA. Bärenreiter Verlag. Kassel 1982

²⁹ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist Perspective*. Vol. 2. PRIM-Musikverlag. Darmstadt 2013, str. 17

a Weyrauchovy verze fugy představuje poměrně nejjistější způsob, jak se co nejvíce přiblížit urtextu.

1.7 BWV 1006a

Třetí partita BWV 1006 E dur je ze sbírky šesti sonát a partit pro sólové housle napsaných v Köthenu v roce 1720 a dochovala se v podobě Bachova autografu. Partita je majetkem Deutsche Staatsbibliothek Berlin (P 967).

Suita BWV 1006a je Bachova transkripce této partity a je dochována v originálu Bachova rukopisu.

Suita je nadepsaná *Suite / pour le Clavecin / composée par / Jean Sebast. Bach / Original*. Nutno ovšem podotknout, že tento název suity byl dopsán až v pozdější době a není psán Bachovou rukou.³⁰ Autograf suity je napsaný v sopránovém a basovém klíči a je majetkem Musashino Hudební Akademie – Tokyo (BWV 1006a Sig. L. r. vol. 2-14).

Dle výsledků podrobného bádání Thomase Kohlhaseho z Nové Bachovy edice Bach transkripci napsal v rozmezí let 1735-1740 v Lipsku.³¹

Jednou z charakteristik loutnového díla J. S. Bacha je značný časový odstup vzniku jednotlivých suit a skladeb. Z tohoto hlediska můžeme konstatovat, že se nejedná o skladby vnitřně konzistentního cyklu, jako např. šest houslových sonát a partit, šest Braniborských koncertů, šest Anglických suit, které vznikaly v jednom určitém období Bachova života.

U Bachova tzv. loutnového díla rozlišujeme skladby, u kterých se zachoval autorův autograf (u suit BWV 995 a 1006a a u Preludia, Fugy a Allegra 998) a skladby, u kterých se dochovaly opisy nebo kopie autorova originálu (u Suity BWV 996, Preludia, Sarabandy a Gigue BWV 997, Preludia BWV 999 a Fugy BWV 1000).

³⁰ Thomas Kohlhase. *Kritischer Bericht zu einzeln überlieferte Klavierwerke und Kompositionen für Lauteninstrumente*. Series V., Vol. 10 NBA. Bärenreiter Verlag. Kassel 1982, str. 162, 167

³¹ Tamtéž, str. 165

Suita BWV 995, Preludium, Sarabande a Gigue BWV 997 a Fuga BWV 1000 existují také v podobě aranžovaných úprav v loutnových tabulaturách loutníků, současníků J. S. Bacha. V aranžmá loutnových úprav dochází v některých případech ke značným odchylkám od originálního textu, například ve Fuze BWV 1000 (Weyrauchova úprava Fugy BWV 1001) a proto je diskutabilní, zda je možné toto dílo v plné míře pokládat za směrodatné ve vztahu k zachování originálního zápisu J. S. Bacha. Fugu BWV 1000 z důvodu značných rozdílů notového textu – především v oblasti expozice – v porovnání s Bachovým autografem Fugy BWV 1001 můžeme pokládat za emulaci J. Ch. Weyraucha, jak je patrné v příkladu č. 1.

Příklad 1

Porovnávání více verzí opisu, v některých případech opisu a autografu daných Bachových skladeb, může být nápomocné a prospěšné při vytváření urtextu jako základního předpokladu kvalitní a hodnotné transkripce. Kolace identických textů Bachova díla je realizovatelná u všech skladeb J. S. Bacha pokládaných za loutnové s výjimkou Preludia BWV 999, existujícího pouze v jediném opisu J. P. Kellnera a Preludia, Fugy a Allegra BWV 998, zachovaného ve formě autografu J. S. Bacha. Komparaci dvou či více verzí skladeb Bachova tzv. loutnového díla umožňuje několik vynikajících kompletních vydání těchto Bachových skladeb, především edice *J. S. Bach: Opere Complete per Liuto, Versione originale* Paola Chericiho z let 1980 a 1996 obsahující kompletní loutnové dílo přepsané v originálních tóninách a taktéž reprodukce originálních autografů a opisů (vyjma Preludia, Fugy a Allegra BWV 998). Edice obsahuje přepisy suit BWV 995 z francouzských loutnových tabulatur, autograf loutnové verze J. S. Bacha a opis cello suitu BWV 1011, Suitu BWV 996 v opisu

neznámého autora v tónině a moll a opis J. G. Walthera v tónině e moll, Suitu BWV 1006 pro sólové housle a Suitu BWV 1006a pro loutnu v tónině E dur a také přepisy autografů Fugy BWV 1001 pro sólové housle a Fugy BWV 1000 g moll pro loutnu přepsanou z francouzských loutnových tabulatur z Weyrauchovy verze a varhanní verzi této Fugy BWV 539 v tónině d moll. Partitu c moll BWV 997 je ve Weyrauchově verzi možné porovnat s klavírní verzí taktéž v tónině c moll. Edice samozřejmě zahrnuje i opisy Preludia, Fugy a Allegra BWV 998 a Preludia BWV 999.

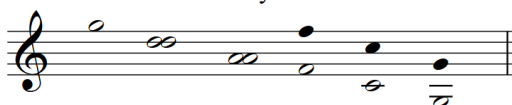
Dalším cenným zdrojem při studiu Bachova loutnového díla je edice Tilmana Hoppstocka *Johann Seb. Bach: Das Lautenwerk und verwandte Kompositionen im Urtext für Gitarre*, PRIM – Musikverlag, Darmstadt 1994/2007. Tato vynikající edice obsahuje přepisy různých verzí Suity BWV 995 pro loutnu, autograf J. S. Bacha, přepis verze ve francouzských loutnových tabulaturách a cello suitu BWV 1011, přepisy Suity BWV 997 a to Weyrauchovu verzi a verzi Agricoly a Kirnbergera, Fugy BWV 1001 a BWV 1000 a Suit BWV 1006 a 1006a. Přehledné přepisy skladeb vertikálně pod sebou umožňují rychlou orientaci při komparaci či kolaci jednotlivých částí různých opisů.

Za zmínku ještě stojí edice zpracovaná Thomasem Kohlhasem *Neue Ausgabe sämtlicher Werke (V/10)*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1976, 1983, 2007. Obsahuje skladby pro loutnové nástroje v originálních tóninách.

2 Barokní loutna

Loutna v průběhu svého vývoje v Evropě prochází různými modifikacemi, týkajícími se konstrukce a ladění. Z tohoto důvodu v průběhu staletí existovalo více druhů nástrojů loutnového typu. Sledujeme-li vývoj loutny od konce 15. do 18. století, můžeme konstatovat, že renesanční loutna je diametrálně odlišná od loutny barokní, používané v 18. století v Německu, a to především z hlediska ladění a počtu strun. Kvarterterciové ladění šestisborové renesanční loutny odpovídalo ze shora směrem dolů intervalům mezi strunami č. 4, č. 4, v. 3, č. 4, č. 4 tak jak je znázorněno v následujícím příkladě:

Ladění renesanční loutny



Příklad 2

Během svého vývoje se loutna rozšířila z Itálie do Francie a poté do Německa, kde se v průběhu 17. a 18. století stala často používaným a rozšířeným nástrojem. V Německu se loutna v 18. století těšila velké popularitě a byla oblíbeným nástrojem šlechty a vyšší třídy obyvatelstva. Loutna v určitém slova smyslu dosáhla svého vrcholu a udržela si pozici populárního a často používaného nástroje déle v Německu než v Itálii a ve Francii.

V období 1. poloviny 18. století, ve kterém vznikala Bachova díla pokládaná za loutnová, docházelo v Německu k zásadním konstrukčním změnám barokní loutny a theorby. Změny se týkaly především rozšíření počtu strun u loutny na třináctisborovou (viz příklad 3) a sjednocení ladění loutny a theorby do tóniny d moll.

Ladění barokní loutny



Příklad 3

Andreas Schlegel a Joachim Lüdtke vymezují dobu vzniku třináctisborové barokní německé loutny takto: „Loutna měla jedenáct sborů do roku 1720. Třináctisborové nástroje jsou zaznamenány v sólové literatuře od roku 1719,

poprvé v manuskriptu S. L. Weisse, který byl majetkem Johanna Christiana Anthona z Adlersfeldu. Dnes je manuskript označován jako Londýnský.³²

Peter Croton taktéž konstatuje: „*Francouzské jedenáctisborové loutny byly používány koncem 17. století v Německu, ale kolem roku 1720 byly pozměněné na třináctistrunné nástroje přidáním basových strun.*“³³

Modifikace barokní loutny je často spojována s německým loutníkem a skladatelem Sylviem Leopoldem Weissem, který byl údajně iniciátorem inovace třináctisborové loutny. S. L. Weiss, který se setkal s J. S. Bachem, loutny objednával v Praze u proslulého stavitele nástrojů Thomase Edlingera. „*Ačkoli role, kterou S. L. Weiss hrál ve vývoji barokní loutny, může být přeceňována, vynález německé theorby je s ním evidentně propojen.*“³⁴ [...] *Termín německá theorba je z našeho pohledu nesprávně používán namísto termínu barokní loutna s labutí hlavicí.*“³⁵

I přesto, že J. Lüdtke a A. Schlegel připouštějí, že role S. L. Weisse ve vývoji konstrukce barokní třináctisborové loutny může být přehnaná, je nepopiratelné, že první skladba, ve které se tento typ nástroje uplatnil, je londýnský manuskript S. L. Weisse. Tato indicie činí hypotézu Weissovy účasti na konstrukci loutny velice pravděpodobnou.

U vzniku německé theorby je Weissův zásah a podíl na konstrukci theorby naopak prokazatelný a nepopiratelný, což potvrzuje i následující citace z dopisu z 21. března 1723, který Weiss píše Matthesonovi: „*Ještě navíc jsem připravil speciální nástroj pro doprovod v orchestru a v kostelích. Má velikost, délku, sílu*

³² Andreas Schlegel and Joachim Lüdtke. *The Lute in Europe 2*. The Lute Corner 2011, str. 304

³³ Peter Croton. *Performing Baroque Music on the Classical Guitar. a practical handbook based on historical sources*. Peter Croton 2015, str. 17

³⁴ Andreas Schlegel and Joachim Lüdtke. *The Lute in Europe 2*. The Lute Corner 2011, str. 304

³⁵ Tamtéž, str. 308

a ozev skutečné theorby (italské theorby), má stejný účinek, jenom ladění jiné."³⁶

A. Schlegel a J. Lüdtke také dále píší: „Tento upravený nástroj, který Weiss sestavil před 10. 9. 1719 (datum, kdy byl nástroj použit poprvé), myslíme si, mohla být německá theorba nebo loutna s labutí hlavicí."³⁷ S. L. Weiss pravděpodobně, aby usnadnil přechod hráče z loutny na theorbu, oba nástroje ladí do tóniny d moll, což pro interpreta bylo mnohem přehlednější a jednodušší oproti použití ladění velké italské theorby.

Theorba byla často používána pro continuo na generál bas a doboví hudebníci museli provozovat hru na obou nástrojích. Unifikace či sjednocení obou ladění do tóniny d moll byl ryze praktický počín, zjednodušující hráčům ovládání obou nástrojů. Nigel North v souvislosti s touto změnou ladění upozorňuje na výrok Ernsta Gottlieba Barona: „V roce 1727 Baron konstatuje, že jeho současníci – loutnísté ladí theorbu stejně jako loutnu, ale připomíná, že používají jednostrunné basy pro hru continua."³⁸

Barokní loutna používaná v 18. století v Německu měla třináct strun, ze kterých s výjimkou první a druhé byly všechny ostatní zdvojené. Jedenáct strun bylo nad hmatníkem, další dvě vyčnívaly mimo prostor hmatníku. Prsty levé ruky se zřídka dostávaly nebo dosáhly dále než na osmou strunu, což v praxi znamenalo, že devátá, desátá, jedenáctá, dvanáctá a třináctá struna byly užívány jako struny prázdné a byly hrány palcem pravé ruky.³⁹ V případě, že bylo užito skordatury, loutnísté ji na začátku skladby značili slovem *accordo* (viz příklad 4).

³⁶ Andreas Schlegel and Joachim Lüdtke. *The Lute in Europe 2*. The Lute Corner 2011, str. 306

³⁷ Tamtéž, str. 306

³⁸ Nigel North. *Continuo Playing on the Lute*. Archlute and Theorbo – Indiana University Press 1978, str. 6

³⁹ Paolo Cherici. *Opere Complete per Liuto*. Edizioni Suvini Zerboni. Milano 1980, str. XIV

FANTASIA

accordo

The image shows a musical score for a piece titled 'FANTASIA'. It features a lute tablature system at the top with letters 'a', 'f', 'g', 'h' and fret numbers '6', '5', '4', '5', '6'. Below the tablature is a standard musical notation system with a bass clef. The score includes dynamic markings such as 'Piano' and 'piano'.

Příklad 4

Německá theorba sestavená Weissem byla laděná taktéž do d moll s tím rozdílem, že první struna byla d¹ tak jak je znázorněno v následujícím příkladě:

Ladění německé theorby

The image shows a musical notation for the tuning of a German lute. It consists of a bass clef staff with a series of notes representing the tuning. The notes are: G (two lines), F (first space), E (first space), D (first space), C (first space), B (first space), A (first space), G (first space), F (first space), E (first space), D (first space), C (first space), B (first space), A (first space), G (first space).

Příklad 5

Hypotéza, že Bachovo loutnové dílo bylo určeno třináctisborové loutně a čtrnáctisborové německé theorbě, je ve více aspektech obhajitelná.

Z jiného hlediska nesmíme ovšem zapomenout na dvě skutečnosti. V Německu 18. století byl vliv italského stylu stále patrný a italská opera se těšila velké popularitě. Händelova díla přímo vyžadují v případě continua použití italských nástrojů – arciloutny a velké italské theorby, jejichž ladění se liší od německých nástrojů. Další důležitou skutečností je obecný předpoklad, že Bachovy skladby pro loutnu jsou určeny německé loutně, i když v některých jeho skladbách tónový rozsah díla neodpovídá rozsahu německých nástrojů. Nigel North v návaznosti na tuto problematiku píše: „Stejně jako theorba a arciloutna i německá theorba byla používána jako obligátní nástroj v kantátách, oratoriích a operách. Kvůli infiltraci italských praktik nemůžeme vždy mít jistotu, jestli obligátní part napsaný v notové osnově byl určen loutně, arciloutně nebo německé theorbě. Musíme vzít v potaz klíč, rozsah díla a také zjistit, kdo byl původním dobovým hráčem. Obligátní a continuo části Händelových skladeb jsou

určeny italským nástrojům, zatímco Bachovo dílo dobře zní v d moll ladění.“⁴⁰ Je pravděpodobné, že Bach své dílo pokládané za loutnové psal pro třináctisborovou německou loutnu, což potvrzuje skutečnost, že dnešní loutnísté k interpretaci Bachových skladeb používají převážně tento typ loutny.

2.1 Loutnové tabulatury

V souvislosti s typem loutny používaným v 18. století v Německu je nezbytné taktéž pochopit základy čtení francouzských loutnových tabulatur, které použil Johann Christian Weyrauch při úpravě některých Bachových skladeb (Fuga BWV 1000, Preludium, Sarabande a Gigue BWV 997).

Francouzská loutnová tabulatura pochází z 16. století z Francie a užívala se běžně v 18. století v Německu. Struny byly značené vodorovnými linkami a bylo jich šest. Nejvyšší struna se psala na horní lince tabulatury, pro značení nižších strun se používaly pomocné linky.

Písmena abecedy označovala políčka na krku, např. „a“ = prázdná struna, „b“ = 1. políčko, atd. Systém končil dvanáctým políčkem, tedy písmenem „n“. Dešifrace či čtení francouzských loutnových tabulatur není možná bez znalosti tehdy používané staré abecedy, kde třetí písmeno není „c“ ale „r“.

V následujícím příkladu č. 6⁴¹ je uvedena ukázka značení jednotlivých strun a políček, obsahující také zápis v podobě dnešní moderní notace.

⁴⁰ Nigel North. *Continuo Playing on the Lute*. Archlute and Theorbo – Indiana University Press 1978, str. 7

⁴¹ Tabulka převzata z publikace Bruno Tonazzi. *Liuto, Vihuela, Chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature, noc cenni sulle loro letterature*. Berben, Ancona – Milano 1971, str. 42,43

1. struna a b r d e f g h i k l m n

2. struna a b r d e f g h i k l m n

3. struna a b r d e f g h i k l m n

4. struna a b r d e f g h i k l m n

5. struna a b r d e f g h i k l m n

6. struna a b r d e f g h i k l m n

7. struna a b r d e f g h i k l m n

8. struna a b r d e f g h i k l m n

9. struna a b r d e f g h i k l m n

10. struna a b r d e f g h i k l m n

11. struna a b r d e f g h i k l m n

12. struna 5

13. struna 6

Příklad 6

Rytmické uspořádání notového zápisu se v tabulaturách psalo nad nejvyšší linku a vztahovalo se k nejrychleji se pohybujícímu hlasu. Délka not u ostatních hlasů nebyla značená a její způsob provedení záležel pravděpodobně na invenci a odhadu samotného hráče a na prstokladech. Změna rytmičné hodnoty se značila teprve, když se stávající délka noty změnila (viz příklady č. 7 a 8).

SARABANDE

The image shows a musical score for a Sarabande. It consists of two staves. The upper staff is a lute tablature with rhythmic notation above it. The rhythmic notation includes values like 3/4 and 4. The tablature uses letters: h, k, l, r, g, f, a, e. The lower staff is a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It shows the corresponding notes and rests for the tablature.

Příklad ⁴² 7

ALLEMANDE

The image shows a musical score for an Allemande. It consists of two staves. The upper staff is a lute tablature with rhythmic notation above it. The rhythmic notation includes values like 7. The tablature uses letters: r, a, b, a. The lower staff is a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It shows the corresponding notes and rests for the tablature.

Příklad ⁴³ 8

⁴² Paolo Cherici. *Opere Complete per Liuto*. Edizioni Suvini Zerboni. Milano 1980, str. 50

⁴³ Tamtéž, str. 22

3 Instrumentace

Bachovy loutnové skladby se poprvé připomínají v roce 1761. V tomto roce nabízel Breitkopfův katalog k prodeji tři loutnové partity. Historické prameny ale nspecifikují, o která konkrétní díla se jednalo.⁴⁴ Na základě výsledků bádání, dochází NBA (Nová Bachovská Edice) k závěru, že celkový počet skladeb pro loutnu činí dvě suity (BWV 995, BWV 1006a) a Preludium, Fuga a Allegro BWV 998 dochované v originále Bachova rukopisu a čtyři díla dochovaná v opisech (BWV 997, BWV 999, BWV 996 a BWV 1000). Všech sedm skladeb je dle stanoviska NBA pokládáno z pohledu instrumentace za loutnová díla.⁴⁵ Tilman Hoppstock v souvislosti s problematikou instrumentace Bachových tak zvaných loutnových skladeb upozorňuje na důležitou skutečnost: „V současnosti je většina loutníků a muzikologů převážně jednotná v názoru, že nelze poskytnout kompletní, přesvědčivý a definitivní důkaz určující instrumentaci všech tak zvaných loutnových skladeb.“⁴⁶

Neexistence přesvědčivých důkazů, které by jednoznačně prokázaly instrumentaci všech tzv. Bachových loutnových skladeb, otevírá prostor ke vzniku různých hypotéz a teorií a je také příčinou nejednotnosti názoru loutníků a muzikologů na instrumentaci daných skladeb. V otázce instrumentace tzv. loutnového Bachova díla z tohoto důvodu nebyl nalezen konsenzus a otázka, zda všechny loutnové skladby J. S. Bacha byly z pohledu instrumentace skutečně určené tomuto nástroji, je stále aktuální. Charakteristické pro danou problematiku je malé množství historických dobových pramenů, které by umožnily jednoznačnou explicitní odpověď na otázku instrumentace a vztah Bacha k loutně. Tato skutečnost je také důvodem, že závěry bádání v této oblasti často zůstávají na úrovni hypotézy.

⁴⁴ Paolo Cherici. *Opere Complete per Liuto*. Edizioni Suvini Zerboni. Milano 1980, str. XVIII

⁴⁵ Thomas Kohlhase. *Kritischer Bericht*. Series V., Vol. 10 NBA. Bärenreiter Verlag. Kassel 1982, str. 162, 167

⁴⁶ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*, Vol. 1. PRIM Musikverlag. Darmstadt 2009, str. 14

Při studiu a bádání problematiky instrumentace Bachových skladeb pokládáných za loutnové je nezbytné brát v úvahu a vycházet z následujících vodítek:

- způsob notace skladeb
- porovnávání tónového rozsahu skladeb s rozsahem loutny a technická hratelnost a obtížnost provedení skladeb na loutnu v praxi
- existence loutnového cembala – klávesového nástroje, který napodoboval zvuk loutny
- určení instrumentace v názvu nebo titulní stránce v autografu či opisu skladeb
- loutnový charakter skladeb
- vztah Bacha k loutně

Pochybnosti ohledně loutnové instrumentace vnáší také způsob notace, kterou Bach použil u tří originálních rukopisů. Bach Suitu BWV 995 zapsal v tenorovém a v basovém klíči, BWV 998 v sopránovém a v basovém klíči a Suitu BWV 1006a v sopránovém a v basovém klíči. Suita BWV 995 také existuje v opise neznámého autora, současníka J. S. Bacha ve formě francouzských loutnových tabulatur. Ve třech opisech Suity BWV 996 (opisy Johanna Gottfrieda Walthera, Heinricha Nikolause Gerbera a neznámého autora) a opisu Preludia BWV 999 Johanna Petera Kellnera byla také použita notace ve dvou klíčích, typická pro klávesové nástroje. Preludium, Sarabanda a Gigue ze Suity BWV 997 a Fuga BWV 1000 jsou zapsané a upravené pro loutnu Johannem Christianem Weyrauchem, současníkem J. S. Bacha, ve formě francouzských loutnových tabulatur a o jejich instrumentaci není pochyb. Je ale třeba brát v úvahu, že Suita BWV 997 byla ve všech ostatních opisech zapsána v notaci pro klávesové nástroje. Svědčí notace ve dvou klíčích, typická pro klávesové nástroje, že suity byly napsané pro cembalo či klavír, nebo byla důvodem pro použití této notace skutečnost, že pro Bacha byl obvyklý a bližší tento způsob zápisu?

Další pochybnosti ohledně instrumentace loutnových skladeb vyvolává rozsah barokní loutny, který často – a není to ojedinělé – neodpovídá rozsahu Bachových skladeb. Diskutabilní je v tomto ohledu také technická obtížnost či nehratelnost některých částí skladeb na loutnu. V rozporu s hypotézou, že se vzhledem ke způsobu notace jedná o díla pro klávesový nástroj, je skutečnost, že autograf Suity BWV 995 a opis Preludia BWV 999 obsahují ve svém názvu specifikaci loutny jako nástroje, pro který jsou díla primárně napsána (v případě

autografu Suity BWV 995 - „G moll / Pièces pour la Luth“ a v případě Preludia BWV 999 - „Praelude in C-moll. / pour La Lute“). Vzhledem ke specifikaci nástroje v názvu skladby je v tomto kontextu velmi klíčový titul autografu Preludia, Fugy a Allegra BWV 998. Bachovou rukou napsaný název autografu „Prelude pour La Luth. o Cembal“ – jak je patrné – obsahuje a umožňuje dvojí instrumentaci díla bez ohledu na způsob notace. Bach tady mohl vycházet z dobové praxe 18. století, kdy instrumentalisté upravovali různé skladby pro svůj nástroj. Ostatně Bach také často upravoval vlastní skladby pro rozdílné nástroje (např. Suita BWV 995 a Suita BWV 1006a). V případě tří partit a sonát pro sólové housle, u kterých Bach také uvádí specifikaci nástroje, instrumentaci pro housle nikdo nezpochybňuje. Zde ovšem musíme namítnout, že způsob notace v tomto případě odpovídá danému nástroji. József Eötvös v návaznosti na název Suity BWV 995 a problematiku její instrumentace píše: „*Suita g moll BWV 995 byla původně napsána pro loutnu, jak stojí na první stránce manuskriptu – Pièces pour la Luth / a / Monsieur Schouster / par / J. S. Bach. Tento názor sdílejí jak muzikologové, tak loutníci.*“⁴⁷ József Eötvös u tohoto tvrzení ovšem nebere v úvahu problém nejednotnosti tónového rozsahu skladby s rozsahem barokní loutny a technickou obtížností a hratelností skladby na loutnu. Problémy s rozsahem a technickým provedením se objevují v menší či větší míře téměř ve všech Bachových skladbách pokládaných za loutnové. Tilman Hoppstock v souvislosti s nejednotností rozsahu barokní loutny s tónovým rozsahem Bachových skladeb píše: „*F. J. Giesbert předpokládá, že Bach napsal všechny své loutnové skladby – s výjimkou BWV 1006a – pro loutnu laděnou o celý tón níž. V g moll suitě (BWV 995, pozn. autora) by to umožnilo zahrát kontra G a bylo by možné zrealizovat několik nehratelných akordů.*“⁴⁸

Paul O’Dette k otázce rozsahu a hratelnosti píše: „*Někteří loutníci vytrvale hájí teorii, že Bach napsal tato díla pro loutnu, ale zamýšlel provedení každé suity v jiném skordaturním ladění, a dílo je v originální tónině možné precizně zahrát. Problém této teorie je, že skordaturu – ať už pro housle, violu da gambu anebo*

⁴⁷ József Eötvös. *How to Play Bach*. 2013, str. 28 – 29

⁴⁸ Tilman Hoppstock. *Bach’s Lute Works from the Guitarist’s Perspective*. Vol. 1. PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2009, str. 45

*loutnu – obvykle používali zkušení hráči, jejichž denní kontakt se zvučností a limity standardního ladění nástroje je vedly k prozkoumání dalších možností. Je nepravděpodobné, že Bach použil rozdílné ladění pro každou loutnovou suitu, když takhle nepostupoval u houslí – nástroje, se kterým měl mnohem více zkušeností.*⁴⁹

Paul O'Dette v předešle citaci nepřímo naznačuje, že Bach neměl příliš velké zkušenosti s loutnou.

J. S. Bach se kromě toho, že navrhoval a posuzoval varhany, také podílel na vývoji nových klávesových nástrojů, například loutnového klavíru nebo cembala (Lautenwerck – typ cembala se střevovými strunami, v historické podobě nedochovaného). Příbuzný J. S. Bacha, Johann Nicolaus Bach z Jeny, tuto formu cembala vyráběl. Johann Friedrich Agricola vzpomíná, že přibližně v roce 1740 viděl a slyšel v Lipsku „[...] loutnové cembalo navržené J. S. Bachem a zhotovené panem Zachariasem Hildebrandem, které bylo sice menší než obvyklé cembalo, ale jinak se mu ve všem podobalo.”⁵⁰ Vede nás tato indicie k závěru, že Bachovy loutnové suity byly napsány pro loutnové cembalo? Vzhledem k existenci klávesového nástroje zvukem podobného loutně a Bachově spoluúčasti při konstrukci nástroje je možné, že některé Bachovy skladby pokládané za loutnové byly určeny loutnovému cembalu, o čemž například svědčí název Waltherova opisu Suity BWV 996 – *Preludio – con la Suite / da / Gio: Bast. Bach / aufs Lautenwerck*. J. Eötvös v souvislosti s existencí loutnového cembala takto komentuje instrumentaci Suity BWV 996: „*Tónina e moll činí tuto skladbu téměř nehratelnou na barokní loutnu laděnou do d moll. Přidáme-li k tomu poměrně obtížnou gigue, ukazuje to na skutečnost, že skladba byla napsána pro jiný nástroj. Tato domněnka je podpořena názvem skladby, ve které se uvádí ‚aufs Lautenwerck‘ (pro loutnové cembalo).*”⁵¹ József Eötvös ve své úvaze ale nebere v potaz skutečnost, že název skladby obsahující specifikaci nástroje „*aufs*

⁴⁹ Paul O'Dette. *Johann Sebastian Bach. Lute Works, Volume I* [booklet CD]. Harmonia Mundi 2007, str. 4-5

⁵⁰ Christoph Wolff. *Johann Sebastian Bach*. Vyšehrad. Praha 2011, str. 395

⁵¹ József Eötvös. *How to Play Bach*. 2013, str. 30

Lautenwerck" byl dle zjištění Thomase Kohlhaseho napsaný jiným opisovatelem, nikoli J. G. Waltherem, což vyvolává další pochybnosti ohledně instrumentace této skladby.⁵²

T. Hoppstock v souvislosti s instrumentací Suity BWV 996 předpokládá, že je velice nepravděpodobné vzhledem k tónině e moll, ve které je suita zapsána, aby byla určena loutně. Hoppstock se domnívá, že loutna je další možná alternativa instrumentace a připouští možnost, že existovaly dvě verze této suity v originále autografu a jedna verze možná byla určena loutně.⁵³ Loutnista André Burguete v roce 1977 a v roce 1994 v časopisu *Gitarre und Laute* vyjadřuje názor, že Bach vytvořil Suitu BWV 996 v tónině d moll a také ji v originále autografu v této tónině zapsal.⁵⁴ Hypotéza A. Burgueta není ale ničím podložena a autograf Suity BWV 996 v tónině d moll zatím nebyl nalezen. Paolo Cherici v publikaci *Opere Complete per Liuto* takto vyjadřuje pochybnosti ohledně loutnové instrumentace suity BWV 996: „*Tato suita vlastně nebyla napsána pro loutnu. Lautenwerk, vnímán jako loutnový typ nástroje, je ve skutečnosti klávesový nástroj, který imituje barvu loutny použitím střevových strun místo kovových. Evidentně chtěl Bach dosáhnout barvy zvuku podobné loutně bez nutnosti vypořádat se s technickou náročností, kterou by provedení na loutnu znamenalo.*“⁵⁵ Suita BWV 996 je na barokní loutnu vzhledem k tónině e moll téměř nehratelná a instrumentace Waltherova opisu přímo v názvu suity určuje loutnové cembalo jako nástroj, pro který je skladba napsána. Způsob notace také odpovídá instrumentaci pro klávesové nástroje (tenorový a basový klíč). Tyto velice silné

⁵² Thomas Kohlhase. *Kritischer Bericht zu einzeln überlieferte Klavierwerke und Kompositionen für Lauteninstrumente*, Series V., Vol. 10 NBA. Bärenreiter Verlag. Kassel 1982, str. 120

⁵³ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Vol. 1. PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2010, str. 168

⁵⁴ André Burguete, Johann Sebastian Bach Lautenwerke – Ende eines Mythos, In: *Gitarre und Laute*. Verlags GmbH Cologne 2/1994, str. 67-72

⁵⁵ Paolo Cherici. *Opere Complete per Liuto*. Edizioni Suvini Zerboni. Milano 1980, str. XIX, XX

a podstatné argumenty ukazují spíše na instrumentaci pro loutnové cembalo. U této suity musíme také brát v úvahu, že se jedná o nejranější Bachovo dílo pokládané za loutnové, napsané před rokem 1719, ve kterém se poprvé objevuje literatura pro třináctisborovou barokní loutnu, modifikovanou Sylviussem Leopoldem Weissem. Vzhledem k tomu, že suita dle zjištění NBA byla napsána v rozmezí let 1707 – 1717 (viz disertační práce BWV 996, kapitola Historie vzniku, str. 13), třináctisborová barokní loutna nemohla být z tohoto důvodu nástrojem, pro který byla suita napsána. Nicméně jedenácti nebo dvanáctisborová barokní loutna používaná v období vzniku suity byla laděna do d moll a z tohoto důvodu by suita i na tento typ nástroje byla obtížně hratelná. Další fakt, který na druhou stranu může vyvolat pochybnosti ohledně instrumentace pro loutnové cembalo, je letopočet 1740, který uvádí žák J. S. Bacha, J. F. Agricola ve svém svědectví z Lipska ohledně Bachovy spoluúčasti na návrhu konstrukce loutnového cembala. T. Hoppstock o problematice vzniku loutnového cembala píše: „*Je doloženo, že hamburský stavitel cembal Johann Christoph Fleischer se věnoval konstrukci klávesového nástroje loutnové barvy zvuku nejpozději v roce 1718. První loutnové cembalo mohlo ovšem být vyrobeno několik let předtím.*“⁵⁶ Hoppstock je přesvědčen o existenci typu loutnového cembala v období vzniku této suity, o čemž svědčí také uvedená instrumentace Waltherova opisu.

Pochybnosti ohledně instrumentace pro loutnu nevznikají jen v případě Suity BWV 996. Loutnová instrumentace je nejednoznačná také u Suity BWV 1006a. Název suity – *Suite / pour le Clavecin / compose par / Jean Sebast. Bach / original* konkrétně a explicitně určuje instrumentaci pro klávesový nástroj. Dle zjištění Thomase Kohlhasého je ovšem název suity dopsán v 19. století a není psán Bachovou rukou (viz disertační práce BWV 1006a, kapitola Historie vzniku, str. 20). J. Eötvös ve své knize *How to Play Bach* obhajuje tezi odmítající loutnu jako nástroj, pro který Bach napsal suitu BWV 1006a: „*Na loutnu je nehratelný dlouhý trylek v Gavotě a Rondu ze suity E dur BWV 1006a, zatímco na loutnové cembalo se hraje lehce bez jakýchkoli technických obtíží. Pokud psal skladbu pro*

⁵⁶ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Vol. 1, PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2009, str. 170

loutnu, Bach mohl najít jiné řešení, které by bylo lehčí než trylek, jak to udělal například ve verzi pro housle."⁵⁷

Paolo Cherici ve své úvaze o instrumentaci této suity vychází z použité tóniny:

*„Výběr tóniny zůstává neobjasněný vzhledem k tomu, že tónina E dur se obtížně přizpůsobuje do d moll ladění, které je typické pro barokní loutnu. Je nepochopitelné, proč Bach, který obvykle pečlivě dbal, aby nenapsal díla, jejichž provedení by nebylo realizovatelné na nástroj, kterému jsou určena, netransponoval skladbu do tóniny méně obtížné, jako například F dur. V tomto ohledu můžete jen zformulovat nejrůznější hypotézy a jedna z prvních možných je, že suita byla určena nástroji renesančního ladění, ale spíše v ,E' nežli v ,G' ladění. Anebo že skladba byla napsána pro loutnové cembalo[...]"*⁵⁸

3.1 Bach a loutna

Skutečnost, že Bach použil loutnu v roce 1727 v partituře Smuteční ódy BWV 198 (Aria Der Glocken bebendes Getön) a v první verzi Janových pašijí BWV 245 v roce 1724 (Arioso Betrachte meine Seel), svědčí o tom, že Bach musel mít vědomosti o rozsahu a technických možnostech loutny. V pozdější verzi Janových pašijí z roku 1749 Bach ovšem namísto loutny ve stejném partu použil violu da gambu. Důvod, proč tak učinil, nám není znám.

Bach se prokazatelně osobně setkal a znal s některými loutnisty, kteří působili v jeho blízkém okolí. Johann Christian Weyrauch, loutnista, který upravoval Bachovy skladby pro loutnu (BWV 997, BWV 1000), byl Bachem doporučen ve formě dopisu na místo kantora hlavního kostela sv. Jakuba v Chemnitzu v roce 1730.⁵⁹ Johann Ludwig Krebs, Bachův žák byl loutnistou a Rudolf Straube, rovněž jeho žák, psal skladby pro loutnu. Důkazem bližšího vztahu J. S. Bacha

⁵⁷ József Eötvös. *How to Play Bach*. 2013, str. 29

⁵⁸ Paolo Cherici. *Opere Complete per Liuto*. Edizioni Suvini Zerboni. Milano 1980, str. XXI, XXII

⁵⁹ Hans Joachim Schulze. *J. S. Bach, Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur*. Zentralantiquariat. Leipzig 1975, část 3, str. 7

a proslulého německého loutnisty a skladatele Sylvania Leopolda Weisse je zpráva Johanna Freidricha Reichardta, který píše v *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, 1813/1814: „*Velký loutnista Weiss soutěžil se Sebastianem Bachem, taktéž velkým varhaníkem a mistrem klávesových nástrojů, v dovednostech improvizace a fugy.*“⁶⁰ Syn J. S. Bacha Wilhelm Friedeman se osobně znal s loutnisty S. L. Weissem a Johannem Kropfgansem. Vzhledem k tomu, že Bach několikrát navštívil svého syna v Drážďanech, měl při těchto návštěvách možnost setkat se se S. L. Weissem.

Tilmann Hoppstock na základě zjištěných poznatků z dobových pramenů píše o evidentně blízkém vztahu S. L. Weisse a J. Kropfganse: „*V roce 1739 byl S. L. Weiss pozván do domu lipského kantora při několika příležitostech – společně s W. F. Bachem a loutnistou Johannem Kropfgansem.*“⁶¹

Je evidentní a prokazatelné, že Bach měl blízký vztah k některým loutnistům své doby, setkal se s nimi a osobně je znal. V tomto kontextu se logicky nabízí otázka, jestli Bach hru na loutnu ovládal. Názory odborníků, muzikologů a loutníků na tuto velice podstatnou otázku jsou nejednotné a často na úrovni hypotéz.

Wilhelm Tappert v roce 1901 píše: „*Hrál Bach na loutnu? On ve skutečnosti byl loutnistou a dával hodiny hry na loutnu.*“ Jako důkaz podporující toto tvrzení Tappert uvádí citaci Bachova posudku a doporučení pro jeho žáka Johanna Ludwiga Krebse: „*Chtěl bych konstatovat, že jsem přesvědčený, že jsem učil vynikajícího studenta hudby, který je kvalifikovaný ve hře na klavír, housle a loutnu[...]*“⁶²

Paul O’Dette o této problematice polemizuje a vyjadřuje následující stanovisko: „*Není nám známo, jestli Bach na loutnu hrál. Na druhou stranu vědci upozorňují,*

⁶⁰ Tilmann Hoppstock. *Bach’s Lute Works from the Guitarist’s Perspective*. Vol. 1. PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2009, str. 10

⁶¹ Tamtéž, str. 10

⁶² Wilhelm Tappert. *J. S. Bach. Compositionen für die Laute*. In: *Die redenden Künste*, vol. 36-40. Berlin 1901, str. 2

že inventura jeho nástrojů ukazuje, že loutnu vlastnil [...] Bach nebyl vynikajícím loutnistou a pravděpodobně napsal své loutnové skladby na loutnové cembalo."⁶³ Philipp Spitta také píše, že loutna byla zastoupena v Bachově kolekci nástrojů, není to ale jednoznačný důkaz, že Bach na loutnu hrál.⁶⁴

T. Hoppstock v následující úvaze názorově vychází z předpokladu, že Bach nebyl loutnistou: „Můžeme předpokládat, že Bach byl velice vnímavý vůči fascinujícímu zvuku loutny. Můžeme podpořit hypotézu, že malý počet Bachových loutnových skladeb byl zapříčiněn faktem, že nebyl loutnistou, jinak by se možná věnoval tomuto žánru intenzivněji. Jak jinak můžeme vysvětlit jeho zájem o loutnové cembalo?“⁶⁵

Četné, dříve zmiňované a prokázané kontakty Bacha s loutnisty v jeho okolí, např. se S. L. Weissem, J. Kropfgansem, J. Ch. Weyrauchem a J. L. Krebsem poukazují na skutečnost, že Bach asi projevoval zájem o loutnu, ale přímo nepotvrzují tezi, že Bach na loutnu uměl hrát.

Velmi silným argumentem ve prospěch teze, že Bach byl loutnistou, je existence Bachova posudku pro jeho žáka J. L. Krebse, ve kterém se přímo uvádí, že Krebs ovládá hru na loutnu. Dalším argumentem ve prospěch této teze je zastoupení loutny v Bachově kolekci nástrojů, o které píše ve své knize P. Spitta.

Z jiného úhlu pohledu je hlavním argumentem tvrzení, že Bach loutnistou nebyl, existence loutnového cembala a způsob notace Bachových tzv. loutnových skladeb. Bachovu osobní spoluúčasť na konstrukci loutnového cembala v tomto kontextu můžeme brát jako indicii, která nepřímo naznačuje, že hru na loutnu

⁶³ Paul O'Dette. *Johann Sebastian Bach. Lute Works, Volume I* [booklet CD]. Harmonia Mundi 2007, str. 3

⁶⁴ Philipp Spitta. *Johann Sebastian Bach*. Breitkopf und Härtel. Leipzig 1993. Vol. 2, str. 958

⁶⁵ Tilman Hoppstock. *Polyphony in Bach's Fuges for Lute*. PRIM Musikverlag. Darmstadt 2014, str. 9

Bach neovládal, a proto měl osobní zájem na vytvoření jemu bližšího klávesového nástroje, který by napodoboval zvuk loutny.

Většina loutníků, současníků J. S. Bacha, používala a ovládala zápis v té době pro loutnu typický, tedy ve formě francouzských loutnových tabulatur. Bach své skladby pokládané za loutnové zapsal v typicky klávesové notaci ve dvou klíčích. I když připustíme, že vzhledem k nepřesnosti tabulturního zápisu ve vztahu k délce jednotlivých not, mohlo ze strany Bacha jít jenom o snahu zapsat skladby přesně a v jemu bližší notaci, faktem zůstává, že některé části jeho loutnových skladeb neodpovídají tónovým rozsahem limitům rozsahu loutny a v dalších částech je realizace notového textu značně obtížná a problematická. Pokud by Bach ovládal hru na loutnu, byla by malá pravděpodobnost výskytu problematických a po technické stránce obtížně hratelných míst v jeho loutnových skladbách.

I přes některé argumenty podporující tezi, že Bach hru na loutnu ovládal, nedostatek jednoznačných přesvědčivých svědectví a důkazů, které by jasně objasnily a potvrdily jeho vztah k loutně, nám nedovolují zaujmout jasné stanovisko podporující tezi, že Bach byl loutníkem.

3.2 Klasifikace jednotlivých skladeb z hlediska instrumentace

Dalším důležitým vodítkem při bádání v oblasti problematiky instrumentace je vymezení a posuzování typických znaků, které obsahují loutnová díla. Ty vytvářejí tzv. loutnový charakter daných skladeb. Loutnový charakter skladby umožňuje maximální využití charakteristické řeči nástroje, způsobu jeho vyjadřování a také plynulé provedení díla ve vztahu k technickým limitům a možnostem loutny. Loutnový charakter konkrétních Bachových skladeb velice úzce souvisí s otázkou vztahu Bacha k loutně. Zásadní v tomto ohledu je otázka, jestli Bach hrál na loutnu. Tilman Hoppstock takto vnímá odlišnost kompoziční techniky J. S. Bacha a typických loutnových skladeb Bachových současníků: *„Bachova kompoziční technika se liší ve více aspektech od stylu soudobých loutníků. Typický instrumentální pragmatismus loutnové virtuosity se ihned stává patrným ve suitách S. L. Weisse, který byl vysoce vážený jako loutníka a skladatel. Výraznou prioritu dává například vrchnímu hlasu (dokonce i ve*

fugách), často chybí střední hlas a pro bas je typické, že se vyhýbá rychlým pasážím. Skladatelská struktura Bachových děl je zcela odlišná."⁶⁶

Podstatou Hoppstockovy teze je vymezení typických znaků charakteristických pro loutnové skladby a zásadním zjištěním je skutečnost, že skladatelská struktura Bachova tzv. loutnového díla je zcela jiná. Paul O'Dette v návaznosti na Hoppstocka dochází k podobným závěrům: „...Bach nebyl vynikající loutnista a pravděpodobně napsal své loutnové skladby na loutnové cembalo. To by vysvětlilo časté pasáže odpovídající povaze klávesových nástrojů s širokým prostorem mezi hlasy pravé a levé ruky, náročným spodním hlasem v levé ruce, kterou by loutnísté těžce provedli, části, ve kterých některé noty nejsou hratelné na loutnu, těžce hratelné akordy[...] Možná doufal nebo očekával, že loutnísté budou aranžovat tato díla pro loutnu, což skutečně někteří z nich praktikovali.“⁶⁷

Tilman Hoppstock ohledně problematiky loutnového charakteru Bachových skladeb píše: „Několik skladeb má méně specifických charakteristik nástroje a jsou zároveň vhodné pro přednes na cembalo nebo klavichord. Jiné jsou na druhou stranu téměř hratelné – ovšem nikoliv bez určitých kompromisních řešení či zásahů – na typ loutny používaný S. L. Weissem.“⁶⁸

Jak už bylo řečeno v citaci T. Hoppstocka, typické znaky a prvky určující loutnový charakter skladeb jsou: priorita vrchního hlasu, chybějící anebo zřídka se vyskytující prostřední hlas a bas vyhýbající se rychlým pasážím. Při klasifikaci tzv. loutnového díla J. S. Bacha je kromě posuzování loutnového charakteru jednotlivých skladeb zapotřebí brát v úvahu i technickou obtížnost provedení a hratelnost díla na loutnu, tónový rozsah díla odpovídající loutnovému rozsahu, originální tóninu skladby a případně další důležité faktory rozhodující v otázce instrumentace.

⁶⁶ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Vol. 1, PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2009, str. 13

⁶⁷ Paul O'Dette. *Johann Sebastian Bach. Lute Works, Volume I* [booklet CD]. Harmonia Mundi 2007, str. 4

⁶⁸ Tilman Hoppstock. *Polyphony in Bach's Fuges for Lute*. PRIM Musikverlag. Darmstadt 2014, str. 9

Tzv. loutnové dílo J. S. Bacha podle výše uvedených kritérií můžeme klasifikovat následujícím způsobem.

3.2.1 Suita BWV 995

Loutnový charakter suity je patrný v prioritním postavení vrchního hlasu a výskytu dalších idiomatických prvků specifických pro loutnové skladby. Až na několik míst v notovém textu, kde je zapotřebí najít jiná řešení při praktické realizaci některých akordů, je provedení suity na loutnu víceméně bezproblémové. Tónina g moll je na loutnu dobře hratelná, nicméně na třináctisborovou barokní loutnu nelze zahrát nejnižší tón skladby – kontra G. Nejnižším tónem třináctisborové loutny je kontra A. Můžeme ovšem vycházet z předpokladu, že Bach suitu napsal pro čtrnáctisborovou barokní loutnu, obsahující kontra G, na kterou by provedení díla ve vztahu k rozsahu možné bylo. Johann Christian Hoffman (1683 – 1759), lipský stavitel louten prokazatelně vyráběl čtrnáctisborové loutny v letech 1720 – 1732, tedy za Bachova působení v Lipsku.⁶⁹

Paul O'Dette o vztahu Bacha a Hoffmana píše: „[...] *on byl* (J. S. Bach - pozn. autora) *blízkým přítelem prominentního výrobce louten tehdejší doby, Johanna Christiana Hoffmana [...]*“⁷⁰

Hans Joachim Schulze ve své knize *J. S. Bach, Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur* prokazuje blízký vztah Hoffmana a loutnisty J Ch. Weyraucha, který upravoval Bachovy skladby a byl osobním přítelem J. S. Bacha.⁷¹

Vzhledem k těmto poznatkům je velmi pravděpodobné, že Bach Suitu BWV 995 napsal pro čtrnáctisborovou barokní loutnu.

⁶⁹ Andreas Schlegel and Joachim Lüdtke. *The Lute in Europe 2*. The Lute Corner 2011, str. 15

⁷⁰ Paul O'Dette. *Johann Sebastian Bach. Lute Works, Volume I* [booklet CD]. Harmonia Mundi 2007, str. 3

⁷¹ Hans Joachim Schulze. *J. S. Bach, Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur*. Zentralantiquariat. Leipzig 1975, str. 7

3.2.2 Suita BWV 996

Tři části suity – Allemande, Bourée a Sarabande obsahují některé idiomatičké prvky typické pro loutnovou instrumentaci (např. priorita vrchního hlasu, absence rychlých pasáží v basu). Další části suity – Preludium-Presto, Courante a Gigue mají strukturu a charakter obsahující prvky Bachových klávesových skladeb (např. rychlé pasáže ve spodním hlasu v Prestu a Gigue, pro loutnu technicky náročné, absence vedoucího postavení vrchního hlasu, virtuózní vedení jednotlivých hlasů). V tónině e moll je suita na barokní loutnu laděnou do tóniny d moll z hlediska technického provedení obtížně hratelná, lépe řečeno nehratelná. Tónový rozsah suity odpovídá rozsahu jedenácti a dvanáctisborové barokní loutny používané v době vzniku suity. Název Waltherova opisu suity obsahuje specifikaci nástroje „*aufs Lautenwerck*“ – pro loutnové cembalo.

Tyto argumenty poukazují na malou pravděpodobnost, že by z pohledu instrumentace byla Suita BWV 996 napsána pro loutnu.

3.2.3 Preludium, Sarabande, Gigue BWV 997

Tři části Suity BWV 997 upravené a zapsané ve formě francouzských loutnových tabulatur J. Ch. Weyrauchem mají loutnový charakter patrný v dominantním postavení vrchního hlasu a ve funkci spodního hlasu spočívající v harmonické podpoře hlasu vrchního. Vzhledem k tomu, že se jedná o dobovou úpravu pro loutnu současníka J. S. Bacha, loutnisty Weyraucha, o instrumentaci této úpravy Preludia, Sarabandy a Gigy není pochyb. Weyrauch suitu zapsal v tónině c moll, která je z pohledu technického provedení dobře hratelná na barokní loutnu a rozsah díla – až na některá místa, kde byl uplatněn oktávový přesun basového hlasu a změněna sazba akordu – je odpovídající rozsahu loutny.

Hypotéza, že Weyrauch ostatní části této suity – Fugu a Double – neupravil z důvodu přílišné technické obtížnosti provedení na loutnu, otevírá otázku, jaká je originální instrumentace Suity BWV 997. Opisy suity Johanna Friedricha Agricoly (P650) a Johanna Philippa Kirnbergera (P218) v názvu specifikují klavír jako nástroj, pro který je suita z pohledu instrumentace určena. I v ostatních opisech suity se v názvu díla vyskytuje klávesový nástroj. Realizace vět Fuga a Double, které nejsou součástí Weyrauchovy úpravy, je kvůli velikému tónovému rozsahu na loutnu bez radikálních změn notového textu nemožná.

V případě Suity BWV 997 se z více důvodů klavírní instrumentace jeví jako vysoce pravděpodobná.

3.2.4 Preludium, Fuga, Allegro BWV 998

První věta – Preludium – je charakteristická zpěvností, primárním postavením vrchního hlasu a jednoduchou rytmickou strukturou spodního, basového hlasu. Zpěvnou melodikou a charakterem Preludium připomíná v určitých rysech Weissovy skladby pro loutnu. Jeho provedení na barokní loutnu je z pohledu rozsahu a tóniny bezproblémové. Preludium je výrazně loutnového charakteru a pro provedení na barokní loutnu ideální.

Fuga a Allegro obsahují už méně loutnových idiomatičtých prvků, porovnáme-li jejich strukturu se strukturou Preludia. U Allegra je patrný rychlý, dynamický pohyb v basovém hlasu, netypický pro loutnovou instrumentaci, čímž je jeho praktické provedení na loutnu technicky obtížné. Netypickým prvkem loutnové instrumentace u Fugy je výskyt prostředního hlasu. Fugu a Allegro také na rozdíl od Preludia nelze na loutnu realizovat bez určitých zásahů do notového textu.

Vzhledem k existenci autografu a Bachovou rukou napsaného názvu díla *Prelude pour La Luth. o Cembal. par J. S. Bach* je vysoce pravděpodobné, že primární instrumentace je loutnová, nicméně dílo je možné – jak sám Bach napsal v titulu skladby – interpretovat také na cembalo.

3.2.5 Preludium BWV 999

Figurace v podobě rozložených akordů, typické pro tuto skladbu, jsou charakteristickým a často užívaným prvkem loutnových děl – z toho je patrný loutnový charakter Preludia BWV 999. Preludium ovšem obsahuje i některé problematické prvky pro provedení na loutnu, jako například problém s rozsahem basu. Preludium je také zařazeno do sbírky dvanácti malých preludií pro klavír (Henke Edition, Peters Edition).

V otázce instrumentace Preludia BWV 999 J. Eötvös píše: „*Je možné, že Preludium c moll BWV 999 je skladba pro loutnu. Je velmi dobře hratelna na barokní loutnu.*“⁷² Loutnista André Burguète o instrumentaci preludia uvažuje

⁷² József Eötvös. *How to Play Bach*. 2013, str. 31

jinak: „*Pokus o tvrzení, že je tato skladba určena loutně představuje vážný problém nejen kvůli jasně limitovanému rozsahu basových not, ale také kvůli kompozičnímu stylu.*“⁷³ Jediný zachovaný opis Preludia c moll J. P. Kellnera v názvu díla obsahuje specifikaci loutny jako nástroje, pro který je skladba napsána: *Praelude in C-moll. / pour La Lute / di / Johann Sebastian Bach.*

Nejedná se ale o Bachův autograf a názory loutníků a badatelů ohledně instrumentace tohoto díla nejsou jednotné. U Preludia se – podobně jako u Preludia, Fugy a Allegra BWV 998 – nevylučuje možnost dvojí instrumentace – jak pro loutnu, tak pro klávesový nástroj.

3.2.6 Fuga BWV 1000

Loutnová úprava houslové Fugy BWV 1001 g moll je upravena a zapsána loutníkem Johannem Christianem Weyrauchem ve formě francouzských loutnových tabulatur a o její instrumentaci není pochyb. V originálním autografu Bachovy Fugy BWV 1001 se z pohledu instrumentace jedná o skladbu pro sólové housle.

Weyrauchova úprava v tónině g moll je z hlediska tónového rozsahu a použité tóniny pro provedení na čtrnáctisborovou barokní loutnu bezproblémová. Vzácnost Weyrauchovy úpravy spočívá ve faktu, že se jedná o dobovou aranžmá Bachovy skladby pro loutnu vytvořenou Bachovým současníkem a přítelem. Značný počet chyb a rozdíly v notovém textu v oblasti expozice v porovnání s originálním autografem J. S. Bacha činí Weyrauchovo aranžmá méně věrohodné.

Problematický je v tomto ohledu i zápis ve formě francouzských loutnových tabulatur, pro který je typické, že neudává přesnou délku not všech hlasů. Spekulace obhajující existenci originálního autografu loutnové transkripce J. S. Bacha, který se v průběhu staletí ztratil, zůstávají na úrovni hypotézy.

⁷³ André Burguete. Johann Sebastian Bachs Lautenwerke – Ende eines Mythos. In: *Gitarre und Laute*. Verlags GmbH. Cologne 2/1994, str. 71

3.2.7 Suita BWV 1006a

Paul O'Dette o charakteru Suity BWV 1006a píše: „*Jeho úprava pravděpodobně pro loutnové cembalo, katalogizovaná jako BWV 1006a, obsahuje další basové noty a akordy vytvořené ve stylu loutnové hudby, i když provedení na loutnu funguje v tónině F dur přesvědčivěji.*“⁷⁴

Suita obsahuje i další typické loutnové prvky jako např. primární postavení vrchního hlasu (oproti hlasům spodním) a pomalý pohyb basu plnící funkci harmonické podpory.

Značně problematická je u Suity BWV 1006a tónina E dur, která je na barokní loutnu obtížně hratelná. Někteří loutníci, jak už naznačil Paul O'Dette, tento problém řeší transponováním skladby do tóniny F dur. Ta je z pohledu realizace suity na barokní loutnu ideální.

Tónina E dur je ideální pro instrumentaci na loutnu renesančního kvartterciového ladění, ale tento typ loutny byl v 18. století používán spíše v Itálii než v Německu. Připočteme-li k problémům s tóninou nehratelnost některých částí skladby na loutnu, například dlouhý trylek v Gavotě a Rondu, jako pravděpodobnější se jeví instrumentace této suity pro loutnové cembalo.

Následující Hoppstockovo konstatování upozorňuje na jiný aspekt při posuzování loutnového charakteru skladby: „*Nemělo by se ovšem zapomenout, že kompoziční styl řady Bachových klávesových skladeb vykazuje idiom loutnové hudby, ačkoli byly bezesporu určené pro klavírní provedení (např. Preludia BWV 924, 934, 939, číslo 1 z Dobře temperovaného klavíru I., číslo 12 z Dobře temperovaného klavíru II., Tempo di Minuetto z BWV 929, Gavotte II z BWV 808, Sarabande z BWV 825)*“.⁷⁵

Obsah Hoppstockovy citace nabádá k otázce, jestli loutnový charakter skladby můžeme považovat za důležitý a silný argument, který bude směrodatný při

⁷⁴ Paul O'Dette. *Johann Sebastian Bach. Lute Works, Volume I* [booklet CD]. Harmonia Mundi 2007, str. 6

⁷⁵ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Vol. I. PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2009, str. 13

určování instrumentace skladeb. Loutnový charakter skladby můžeme vnímat jako důležitý, nikoliv ale jako jediný rozhodující prvek při posuzování instrumentace Bachových skladeb.

V otázce hratelnosti a tónového rozsahu barokních skladeb na loutnu je zásadní postřeh J. Lüdtkeho a A. Schlegela ohledně rozsahu koncertu pro theorbu německého barokního skladatele Johanna Davida Heinichena (1683 - 1729): „Proč by Heinichen, který s největší pravděpodobností napsal tento koncert pro Weisse (který byl zaměstnán na stejném dvoře a byl jeho stálým hudebním partnerem), napsal něco, co (na theorbu – pozn. autora) nebylo hratelné bez úprav? Anebo byl problém vyřešen nějakým pragmatickým způsobem?“⁷⁶

Pokud postřeh A. Schlegela a J. Lüdtkeho o Heinichenovu koncertu pro theorbu vnímáme v kontextu Bachových skladeb pokládanych za loutnové, můžeme dojít k závěru, že se mohlo jednat o běžnou dobovou praxi, kdy skladatel předpokládal, že loutnísté si skladby pro praktickou realizaci přizpůsobí či sami upraví, a tím vyřeší problém v oblasti rozsahu a hratelnosti daných skladeb na loutnu.

Loutnísté mohli v tomto případě při úpravě Bachových skladeb použít skordaturní ladění (*accordo*), jako v případě Weyrauchovy úpravy Preludia, Sarabandy a Gigy BWV 997, které by umožnilo plynulé a bezproblémové provedení skladeb na loutnu.

Můžeme také předpokládat, že Bach loutnu vnímal jako módní nástroj, jehož dlouhodobá obliba a existence není jistá, a z tohoto důvodu dvojí instrumentací pojistil přežívání díla.

Svým osobním podílem na konstrukci loutnového cembala zajistil další možnou alternativu instrumentace svého loutnového díla.

Určení instrumentace v názvu či na titulní straně autografu je ze všech zkoumaných vodítek asi nejpřesvědčivější argument vedoucí k úsudku ve prospěch loutnové instrumentace. Přičteme-li k tomu typické prvky loutnového charakteru skladby v případě Suity BWV 995, můžeme s největší

⁷⁶ Andreas Schlegel and Joachim Lüdtke. *The Lute in Europe 2*. The Lute Corner 2011, str. 308, 310

pravděpodobností konstatovat, že se jedná o loutnové dílo. V případě Preludia, Fugy a Allegra BWV 998 Bach v názvu díla umožňuje dvojí instrumentaci – loutnovou a cembalovou.

Preludium, Fuga a Allegro BWV 998, obsahující typické prvky jak loutnového, tak klávesového charakteru, jsou na loutnu po určitých úpravách notového textu z pohledu praktického provedení hratelné. U Preludia BWV 999 v opisu J. P. Kellnera je také uvedena specifikace loutnové instrumentace v názvu skladby, ale většina loutníků je jednotná v názoru, že určité zásahy do notového textu jsou nezbytné pro plynulé provedení díla na barokní loutnu.

Kromě specifikace loutnové instrumentace v názvu skladby je společným rysem suit BWV 995, Preludia, Fugy a Allegra 998 a Preludia BWV 999 originální tónina, která je u všech třech skladeb přijatelná a hratelná na barokní loutnu. Vycházíme-li z hypotézy, že Bach – stejně jako Heinichen – předpokládal, že případné problémy s rozsahem a hratelností určitých částí skladeb vyřeší loutníci sami, je pravděpodobné, že se jedná o skladby určené loutně.

U suit BWV 996 a BWV 1006a je prokazování loutnové instrumentace značně složitější. Kromě skutečnosti, že obě suity v názvu neobsahují specifikaci loutnové instrumentace, ale instrumentaci pro klávesové nástroje, velice problematickým faktorem při pokusu označit tato díla za loutnová jsou jejich originální tóniny (u BWV 996 e moll, u BWV 1006a E dur), které jsou v obou případech na barokní loutnu téměř nehratelné. Proč by Bach napsal díla, jejichž provedení by nebylo možné na nástroj, kterému jsou určeny.

V případě suit BWV 996 a BWV 1006a se instrumentace pro loutnové cembalo spíše jeví jako reálná a vysoce pravděpodobná i díky výskytu některých prvků klávesového charakteru v několika větách těchto skladeb.

Do zvláštní kategorie Bachova tzv. loutnového díla patří Fuga BWV 1000 a Preludium, Sarabanda a Gigue BWV 997. V obou případech se jedná o dobové úpravy Bachových skladeb pro loutnu, realizované současníkem a přítelem J. S. Bacha, J. Ch. Weyrauchem, u kterých je instrumentace pro loutnu nezpochybnitelná. U téměř všech ostatních opisů Suity BWV 997 se v názvu díla, jak už bylo řečeno, objevuje instrumentace pro klávesové nástroje. Neexistující

Bachův autograf tohoto díla, který by eventuálně nějakým způsobem prokázal skladatelem zamýšlenou instrumentaci, činí tvrzení, že se jedná o loutnovou skladbu, neopodstatněným. Dalším argumentem zpochybňujícím instrumentaci pro loutnu jsou dvě věty Suity BWV 997 – Fuga a Double, které Weyrauchova úprava neobsahuje.

Fuga BWV 1000 je stejně jako Preludium, Sarabanda a Gigue BWV 997 upravena pro loutnu Johannem Christianem Weyrauchem a o instrumentaci tohoto aranžmá není pochyb. Je ovšem nutno brát v úvahu, že Bachův autograf Fugy BWV 1001, ze kterého patrně Weyrauch vycházel, je napsán pro sólové housle a Weyrauchova verze, tedy Fuga BWV 1000 obsahuje již dříve zmíněné značné odchylky v notovém textu ve srovnání s originálním autografem Bachovým. Weyrauchova verze je o dva takty delší (stejně jako v případě Fugy BWV 539 pro varhany) a obsahuje rozdílný notový text v oblasti expozice a – jak už bylo řečeno – je diskutabilní, zdali na Fugu BWV 1000 nahlížet jako na opis nebo přemodelované aranžmá pro loutnu. Pokud bereme v úvahu rozdílnost opisu a Bachova autografu, je zcela přirozené nastolit otázku autentičnosti Weyrauchovy verze.

Thomas Kohlhase v závěru již dříve zmiňované kritické zprávy Nové Bachovy edice naprosto oprávněně vyjadřuje názor, že jediná autentická verze je Bachův autograf Fugy BWV 1001.⁷⁷

U Weyrauchovy verze loutnové fugy BWV 1000 se evidentně jedná o emulaci druhé věty z první Bachovy sonáty pro sólové housle, kterou z hlediska neprokazatelné autentičnosti Bachova autorství musíme pokládat za přemodelované loutnové aranžmá Fugy BWV 1001, vytržené z kontextu celku sonáty.

Bachovo dílo označované za loutnové můžeme z hlediska míry pravděpodobnosti loutnové instrumentace na základě zjištěných poznatků klasifikovat následujícím způsobem:

⁷⁷ Thomas Kohlhase. *Kritischer Bericht zu einzelnen überlieferte Klavierwerke und Kompositionen für Lauteninstrumente*. Series V, Vol 10, NBA. Bärenreiter Verlag. Kassel 1982

Suita BWV 995

Ze všech zkoumaných skladeb nejvíce splňuje kritéria hovořící ve prospěch loutnové instrumentace. S největší pravděpodobností se jedná o loutnové dílo.

Preludium, Fuga a Allegro BWV 998

Společně se suitou BWV 995 je u tohoto díla vysoce pravděpodobné, že se z pohledu instrumentace jedná o loutnovou skladbu, u které Bach nechává otevřenu možnost další, v daném případě klávesové instrumentace.

Preludium BWV 999

Je možné a pravděpodobné, že se jedná o loutnovou skladbu.

Suita BWV 996

U tohoto Bachova díla naprostá většina zkoumaných dat a pramenů ukazuje na instrumentaci pro loutnové cembalo.

Suita BWV 1006a

U této suity, stejně jako u Suity BWV 996, většina zkoumaných dat a pramenů ukazuje na instrumentaci pro loutnové cembalo.

Preludium, Sarabanda a Gigue BWV 997

Jedná se o dobovou úpravu několika vět ze Suity BWV 997 provedenou loutnistou J. Ch. Weyrauchem. Žádný jiný přímý či nepřímý důkaz, že Bach v případě tohoto díla zamýšlel instrumentaci pro loutnu, nebyl nalezen.

Fuga BWV 1000

Jedná se o dobovou loutnovou úpravu druhé věty z Bachovy první sonáty pro housle BWV 1001 provedenou loutnistou J. Ch. Weyrauchem. Žádný jiný konkrétní důkaz nenasvědčuje tomu, že Bach v případě této skladby zamýšlel loutnovou instrumentaci.

Cílem bádání v otázce instrumentace těchto Bachových skladeb nebylo nalezení nových překvapujících zjištění, ostatně tato problematika byla probádána řadou muzikologů mnohem podrobněji. Základním cílem této kapitoly bylo shromáždění klíčových poznatků, které blíže objasňují problematiku instrumentace Bachova

tzv. loutnového díla z čistě racionálního a logického hlediska a seznamují českou odbornou veřejnost s danou problematikou.

Jak už jsem naznačil v úvodu této kapitoly, stanoviska různých subjektů na problematiku instrumentace daného díla často zůstávají na úrovni hypotézy a někdy se značně liší. V následujícím průzkumu jsem se v průběhu několika let pokusil zjistit názory tří loutníků, kteří bezesporu patří ke světové interpretační špičce – Paula O'Detta, Hopkinsona Smithe a Edina Karamazova.

3. 5. 2012, den po koncertě amerického loutníky Paula O'Detta v Kutné Hoře jsem měl vzácnou příležitost strávit několik hodin ve společnosti tohoto vynikajícího interpreta a položit mu také dotaz ohledně jeho názoru na instrumentaci Bachova tzv. loutnového díla. V neformálním rozhovoru Paul O'Dette vyjádřil názor, že všechny své „loutnové“ skladby Bach s největší pravděpodobností napsal pro loutnové cembalo.

8. 6. 2018 u příležitosti koncertu loutníky Edina Karamazova na festivalu Open Guitar na hradě Křivoklátě Edin Karamazov na moji otázku ohledně instrumentace Bachova loutnového díla odpověděl, že jediným Bachovým dílem, které je dle jeho názoru loutnové, je Suita BWV 995, nejhezčí loutnové dílo, které napsal skladatel, který nebyl loutníka.

Světoznámému americkému loutníkovi Hopkinsonu Smithovi jsem položil stejnou otázku dne 13. 3. 2019 u příležitosti přednášky a kurzů na HAMU v Praze. Hopkinson Smith na můj dotaz nepodal jednoznačnou a konkrétní odpověď a připomněl, že se tato díla hrají na několik typů louten. Konkrétního vyjádření názoru a jeho vlastního stanoviska na problematiku instrumentace Bachova loutnového díla jsem se ale nedočkal.

Jak je patrné, názory loutníků na tuto problematiku se mohou lišit. Mnohem důležitější je ale skutečnost, že se tato díla, bez ohledu na to, že se v některých případech může jednat o skladby pro klávesové nástroje, hojně a nejvíce interpretují na loutnu a kytaru. Loutníci si tato díla určitým způsobem přivlastňují, což zaručuje setrvalost daných skladeb.

4 Hlavní zásady historicky poučené interpretace

Při studiu problematiky historicky poučené interpretace musíme brát v úvahu, že navzdory poměrně velkému počtu dochovaných hudebních pramenů a literatury, podávající cenné informace o způsobu, jak barokní hudebníci hráli, nemůžeme s naprostou jistotou dojít k závěru o absolutní správnosti toho či onoho způsobu interpretace hudebního díla. V tomto kontextu je studium dobových zvyklostí a výrazových prostředků v barokní hudbě pouze snahou co nejvíce se přiblížit interpretační praxi 18. století a tyto poznatky uplatnit v co největší míře na moderní nástroj.

Ernest Zavorský rozlišuje v souvislosti s interpretací barokní hudby J. S. Bacha dva základní pojmy – interpretaci a reprodukční praxi: *„Interpretace je širší pojem než reprodukční praxe, která se dotýká především otázek zvukového aparátu, instrumentáře, jeho obsazení, vztahu k notovému zápisu, jeho technického zvládnutí a podobně. Jsou to všechno dané okolnosti, které musí interpret staré hudby poznat dříve, než přistoupí k záměru ji interpretovat. Interpretace musí tedy vyrůstat z co nejlepšího poznání reprodukční praxe, je však něco víc než to – tvoří ji osobní vklad umělce do realizace díla. A tento přínos se od umělce k umělci mění a mění se i v průběhu doby.“*⁷⁸ Zavorský dále pokračuje a pokládá zásadní otázku: *„Vystává tedy důležitá otázka: Není přenášení Bachovy hudby do jiné zvukovosti neporozuměním a může se dít bez újmy na stylovosti reprodukce, nebo má každá doba právo na vlastní zvukovost?“*⁷⁹

Pokud se řídíme Zavorského úvahou o reprodukční praxi – a to konkrétně její částí týkající se zvukovosti – logicky z toho plyne otázka, jestli je historicky poučená a stylová interpretace možná jen výlučně v případě použití dobových barokních nástrojů, nebo je stejně hodnotné a stylové provedení na moderní nástroj, v konkrétním případě na kytaru. V souvislosti se zvukovostí je ale potřeba brát v úvahu skutečnost, že dnešní posluchač a interpret žijí v jiné době a v jiném prostředí, které se značně liší od barokního.

⁷⁸ Ernest Zavorský. *Johann Sebastian Bach*. Editio Supraphon. Praha 1979, str. 344

⁷⁹ Tamtéž, str. 345

O použití moderního nástroje při provozování barokní hudby takto uvažuje Paul Hindemith: „*Skladatelé minulých dob by našim dokonalým nástrojům – kdyby o nich věděli – určitě dali přednost před svými nepraktickými pomůckami. Bachovi určitě tanul na myslí moderní klavír – vždyť na cembalo zní jeho hudba tence a rachotivě. A Beethovenův, ne-li přímo Wagnerův orchestr by ho jistě uspokojovaly více než ta hrstka průměrných hudebníků, které měl k dispozici.*“⁸⁰

Albert Schweitzer je při posuzování této problematiky opatrnější: „*Jaký postoj by Bach zaujímal k modernímu klavíru? Právě takový, jako k moderním varhanám: jeho mechanickou dokonalost by uvítal s nadšením, jeho tónovými kvalitami by ale nijak nadšený nebyl. Čím temnější je zvuk nástroje, tím méně je vhodný k polyfonní hře, kdy se musí každý hlas jasně rýsovat vedle druhého, aby jej mohl posluchač bez jakékoli námahy zachytit v jeho úplném průběhu. Jak málo uspokojivý je náš klavír ve skladbách obsahujících samé obligátní hlasy, jako jsou ty Bachovy, posoudíme teprve tehdy, když uslyšíme preludia a fugy na nějakém dobrém klavichordu nebo clavicembalu. Zdali je však radno prohlašovat návrat ke starým nástrojům za nevyhnutelný požadavek k dosažení pravého požitku z Bachovské klavírní hry, zůstává sporné.*“⁸¹

Názorová nejednotnost Alberta Schweitzera a Paula Hindemitha na problematiku zvukovosti a s tím související otázka použití dobových nebo moderních nástrojů pro interpretaci Bachovy hudby není ojedinělá. Bylo by ovšem nelogické dílo J. S. Bacha provádět a omezit jen na dobové nástroje a nevyužít určitých předností moderních nástrojů. Tady je dobré brát v úvahu také již zmiňovaný argument, že dnešní prostředí a doba jsou jiné než barokní.

Při interpretaci skladeb J. S. Bacha na moderní nástroj – kytaru – je třeba dbát na dodržení základních prvků nezbytných pro tvůrčí a hodnotné provedení barokních skladeb. To spočívá v přenesení a aplikaci hlavních zásad historicky poučené interpretace i přizpůsobení jednotlivých jejích prvků limitům a možnostem moderního nástroje – kytary.

⁸⁰ Paul Hindemith. *Skladatelův svět – jeho obzory a hranice*. NAMU. Praha 2008, str. 188

⁸¹ Albert Schweitzer. *J. S. Bach*. Editio Karez. Praha 2017, str. 246, 247

Interpretace loutnových skladeb J. S. Bacha na moderní kytaru je za předpokladu dodržení elementárních zásad historicky poučené interpretace z hlediska estetického vnímání hudby stejně hodnotná, ale z pohledu reprodukční praxe, zvukovostí zcela odlišná od interpretace barokního hudebníka hrajícího na dobový nástroj. U moderní klasické kytary je přiblížení se ke světlejší barvě zvuku, typické pro barokní nástroje, především loutnu, možné použitím nástroje se smrkovou přední deskou, která vytváří znatelně ostřejší, světlejší a konkrétnější barvu oproti nástrojům s cedrovou deskou.

4.1 Výrazové prostředky barokní hudby

4.1.1 Artikulace

Velice výstižně vyčleňuje jednotlivé prostředky přednesu barokní hudby Carl Philipp Emanuel Bach: „*Prostředky přednesu jsou dynamika, úhoz, uškubnutí, legato, staccato, vibrato, arpeggio, vydržování tónu, zpomalování a zrychlování. Kdo tyto věci nepoužívá vůbec nebo v nevhodnou dobu, ten má špatný přednes.*“⁸²

Jedním z hlavních výrazových prostředků barokní hudby, který C. P. E. Bach zařazuje do prostředků přednesu jako legato a staccato, je vlastně artikulace. Termín artikulace byl do hudby převzat z jazykovědy. V hudbě artikulaci vnímáme jako různé nuance oddělování nebo spojování tónů. Hudební motiv, jako nejmenší formální celek ve vztahu k jazykovědě, vnímáme jako několik slabik spojených ve slovo. Spojením slov vytvoříme z jazykovědného pohledu větu, v hudebním vnímání vznikne spojením motivů fráze. S artikulací je úzce provázána hudební rétorika, která aplikuje zákonitosti mluveného slova do hudebního materiálu. V návaznosti na otázku, co je barokní artikulace, můžeme artikulaci formulovat jako nedílnou součást dělení hudebního materiálu uvnitř skladby a taktéž jako součást barokního frázování, která různými způsoby odděluje a spojuje motivy uvnitř fráze, ohraničuje je a vytváří jednotlivé celky. Funkci artikulace můžeme vnímat či definovat jako oddělování nebo spojování hudebního materiálu. Stanislav Apolín takto definuje artikulaci: „*Artikulace je*

⁸² Carl Philipp Emanuel Bach. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Paido. Brno 2002, str. 120

jediný možný způsob tvoření tónu v barokní hudbě. Přináší jasný kontrast v reprodukci melodie mezi tóny oddělovanými a tóny svázanými legatovým obloučkem."⁸³

Zásadním problémem barokní artikulace je skutečnost, že ve většině případů artikulační značky a míra nebo délka artikulační pauzy v notovém materiálu nejsou skladatelem uvedené. Užití artikulačních postupů je tedy zcela přenecháno na interpretovi. Délka artikulační pauzy, jinými slovy poměr délky tónu k cézuře, se v různých případech může lišit. „*Bachovské staccato se snad jen ve vzácných případech shoduje s naším lehkým moderním.*“⁸⁴

Carl Philipp Emanuel Bach o délce artikulační pauzy píše: „*Mnozí lidé hrají ulepeně, jako by měli mezi prsty kliš. Jejich úhoz je příliš liknavý, neboť nechávají noty znít příliš dlouho. Jiní se to snaží napravit a pouštějí klávesy příliš brzy, jako kdyby byly žhavé. To je však také špatně. Nejlepší je střední cesta, mluvím o tom obecně.*“⁸⁵ Termín „střední cesta“ C. P. E. Bacha vystihuje takový poměr délky tónu k cézuře, který není příliš legatový – vázaný ani příliš krátký – urputný. V tomto kontextu musíme rozlišovat dva prvky, jejichž vzájemný vztah ovlivňuje různé stupně krácení tónu: délku tónu a artikulační cézuru.

S. Apolín rozlišuje z hlediska délky tónu k cézuře druhy artikulace na dvě základní kontrastní skupiny a jejich mezistupně:

- 1. noty oddělené staccato (krátké, ostře hrané noty; smyky: martelé, spiccato, řadové staccato; cézura zkracuje trvání tónu o polovinu)*
- 2. noty svázané legato (více not na jeden smyk, měkce, splývavě spojených)*

⁸³ Stanislav Apolín. *Synopse barokních pravidel ke stylové interpretaci suit pro violoncello solo J. S. Bacha BWV 1007 – 1012*. Editio Moravia, Brno 1995, str. 7

⁸⁴ Albert Schweitzer. *J. S. Bach*. Editio Karez. Praha 2017, str. 258

⁸⁵ Carl Philipp Emanuel Bach. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Paido. Brno 2002, str. 120

Mezistupně:

3. *portato* (široké, vydržované noty, nicméně zřetelně oddělované; smyky: nanášené *détaché*; *cézura* krátí tón o něco méně než o polovinu)
4. *non legato* (nevázaně; smyk: narážené *détaché*; tóny jsou kráceny téměř nezmatelnými *cézurami*)
5. *leggiero* (rychlé sledy lehkých, perlivých not, pasáží; smyky: *legato*, rychlé *détaché*, *sautillé arpeggio*, *ricochet*, *arpeggio ricochet*, *staccato volante*)⁸⁶

Carl Philipp Emanuel Bach o odsazování not a délce trvání artikulovaných tónů píše: „Odsazování je třeba dělat ve vztahu k zapsané délce noty, ať už je půlová, čtvrtková nebo osminová, dále k tempu, je-li rychlé, nebo pomalé a konečně k síle, má-li se fráze hrát forte nebo piano. Takové noty se vydrží vždy o něco méně než polovinu notované délky. Všeobecně je možné říci, že odsazování se vyskytuje většinou u skoků a v rychlém tempu.“⁸⁷

„Noty, které se nemají odsadit, spojit ani vydržet, se nechají znít polovinu jejich hodnoty, leda by nad nimi bylo slovíčko *ten*. (dodržet).“⁸⁸

„Živost *allegro* se obyčejně vyjadřuje odsazovanými a něžnost *adagio* nesenými vázanými notami.“⁸⁹

C. P. E. Bach rozlišuje jednotlivé stupně artikulace a délku artikulační pauzy v kontextu použitého tempa a dynamiky skladby. Pomalá tempa přirozeně vyžadují vázání tónu – *legato*, zatímco v rychlých se více uplatňuje odsazování.

⁸⁶ Stanislav Apolín. *Synopse barokních pravidel ke stylové interpretaci suit pro violoncello solo J. S. Bacha BWV 1007 – 1012*. Editio Moravia. Brno 1995, str. 8

⁸⁷ Carl Philipp Emanuel Bach. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Paido. Brno 2002, str. 123

⁸⁸ Tamtéž, str. 125

⁸⁹ Tamtéž, str. 120

Johann Joachim Quantz o odsazování a vázání not píše: „Je nutné se vystříhat vázání not, které se mají odsazovat a odsazování těch, které se mají vázat. Noty nesmí budít dojem, jako by se na sebe lepily. [...] Myšlenky, které mají souviset, se nesmí oddělit, naopak se musí oddělit ty myšlenky, z nichž jedna končí a nová začíná bez pomlky nebo cézury. To je důležité zejména, setká-li se závěrečná nota předcházející a začáteční nota následující myšlenky na stejné notě.“⁹⁰

Quantz zde upozorňuje, že oddělování a vázání not je úzce propojené s uspořádáním hudebních myšlenek ve skladbě. Artikulace je tedy úzce spojena s hudebním obsahem skladby. Isajja Aleksandrovič Braudo ve své stati o klavírní artikulaci píše: „Konečným cílem artikulace (spolu se všemi ostatními faktory) je účast na vyjádření hudebního obsahu. Termínu ‚funkce‘ je třeba užívat v množném čísle, musíme hovořit o funkcích artikulace.“⁹¹

I. A. Braudo rozlišuje několik funkcí artikulace: „Artikulace může plnit akustickou funkci. Artikulace má tedy sekundární dynamickou funkci. Postupným zvětšováním nebo zmenšováním vázanosti tónu dosáhneme dojmu postupných crescend a diminuend. Tón nastupující po cézuře je v kontrastu s předcházejícím tichem vnímán jako tón akcentovaný. Artikulační akcent nás tak přivádí k další funkci artikulace – k funkci rytmické. Různé způsoby artikulování mohou mít funkci výrazové deklamace. Může se mluvit o artikulaci výkřiku, vzdechu, určitého charakteru řeči, dýchání, pohybu, nějaké životní situace.“⁹²

I. A. Braudo tedy rozlišuje funkce artikulace na: funkci akustickou, dynamickou, rytmickou a funkci výrazové deklamace.

Různé funkce artikulace mohou mít vliv na míru odsazení tónu či délku artikulačních cézur. U funkce akustické můžeme přizpůsobit artikulaci danému prostoru a jeho akustice. U funkce dynamické postupným zvyšováním

⁹⁰ Johann Joachim Quantz. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Editio Supraphone. Brno 1990, str. 82



⁹¹ Isajja Aleksandrovič Braudo. Rozlišující funkce artikulace. In: *Etudy o klavíru – interpretace, technika, pedagogika, estetika*. Supraphon. Praha 1987, str. 108

⁹² Tamtéž, str. 108, 109, 110

a snižováním intenzity rozpětí artikulačních pauz mezi jednotlivými tóny dosahujeme dojmu postupných crescend a decrescend. U funkce výrazové deklamace můžeme (modelováním artikulačních cézur) s pomocí artikulace dosáhnout rétorického způsobu vyjadřování.

I. A. Braudo dále rozlišuje dva artikulační postupy založené na odlišnosti rytmické struktury melodie: „*Předpokládejme, že melodie se pohybuje ve dvou sousedních metrických kategoriích, tj. v šestnáctinách a osminách[...] Často je vhodné osvětlit ony dvě metrické kategorie odlišnými způsoby artikulace – ve většině případů se malé hodnoty hrají legato, větší hodnoty (dvojnásobné) non legato.*“⁹³

I. A. Braudo nazývá takový artikulační postup „postupem osminy“. Základem tohoto pravidla je konfrontace dvou sousedních metrických kategorií například šestnáctin a osmin. Hudební text se v takovém vnímání notové délky skládá pouze z not stejných hodnot. V konkrétním případě šestnáctinových. Jedny jsou oddělené artikulační pauzou, druhé následují po sobě, čímž vnímáme jejich odlišnost a zvýrazňujeme srozumitelnost rytmické struktury díla:

zápis:  provedení: 

Gigue BWV 996



Příklad 9


Druhý artikulační postup je založen na odlišnosti intervalové struktury: „*V Bachově ornamentální melodii často kontrastují sledy sekund a tercií. [...] Sekundové sledy se hrají legato a fanfárové non legato.*“⁹⁴


⁹³ Isajja Aleksandrovič Braudo. Rozlišující funkce artikulace. In: *Etudy o klavíru – interpretace, technika, pedagogika, estetika*. Supraphon. Praha 1987, str. 115

⁹⁴ Tamtéž, str. 118

Tento postup Braudo nazývá „postupem fanfáry“. Dva základní artikulační postupy lze v některých případech použít i současně: „V Bachových melodiích se šestnáctiny často pohybují v sekundových krocích a osminy překonávají větší intervalové vzdálenosti [...] Tato pro Bachovskou melodii příznačná struktura umožňuje použít současně postupů ‚osminy‘ i ‚fanfáry‘.“⁹⁵ Současné uplatnění postupů osminy a fanfáry je možné v Preludiu BWV 1006a:

Preludium BWV 1006a

zápis: 

provedení: 

Příklad 10

Postup fanfáry můžeme v některých případech dle Brauda aplikovat i při stejných metrických hodnotách. Pokud stupňovitý melodický pohyb většinou vnímáme jako legatový a intervalové skoky větší než sekundové vnímáme jako odsazené, fanfárový postup můžeme aplikovat taktéž na stejné metrické hodnoty, např. šestnáctiny. Tady se stejně jako u postupu osminy jedná o diferenciaci dvou odlišných jevů.⁹⁶

I. A. Braudo kromě základních, pro Bacha typických, artikulačních postupů osminy a fanfáry i jejich současného použití rozlišuje taktéž jejich převraty:

1. *převrat postupu osminy* – větší hodnoty hrajeme legato (např. osminy) a menší hodnoty non legato (například šestnáctiny).

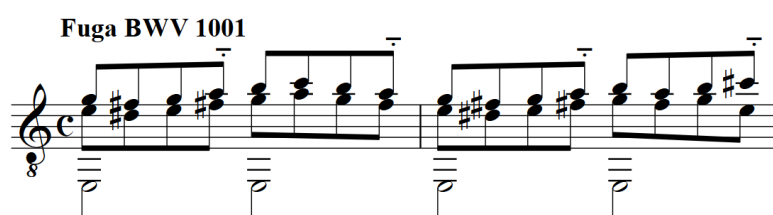
⁹⁵ Isajja Aleksandrovič Braudo. Rozlišující funkce artikulace. In: *Etudy o klavíru – interpretace, technika, pedagogika, estetika*. Supraphon. Praha 1987, str. 119

⁹⁶ Tamtéž, str. 121

2. *převrat postupu fanfáry* – stupňovitý melodický pohyb hrajeme non legato a pohyb ve větších intervalech nebo po tónech akordu legato.

Tyto inverzní postupy jsou ale méně časté, nežli postupy fanfáry a osminy.⁹⁷

Jestliže artikulaci vnímáme jako prostředek, který odděluje a spojuje jednotlivé hudební myšlenky, *cézura* na konci motivu je přirozeným mezníkem, který odděluje dva motivy jeden od druhého. Vycházíme-li ze zpěvu, *cézuru* můžeme vnímat jako nádech před začátkem dalšího motivu:



Příklad 11

V Bachových skladbách je často konec jednoho motivu zároveň začátkem dalšího. V takových případech je taktéž žádoucí prodloužit tento tón na úkor ostatních, speciálně v případě, kdy se jedná o přízvučnou dobu:



Příklad 12

⁹⁷ Isajja Aleksandrovič Braudo. Rozlišující funkce artikulace. In: *Etudy o klavíru – interpretace, technika, pedagogika, estetika*. Supraphon. Praha 1987, str. 130

Artikulace také úzce souvisí s výskytem latentní polyfonie v jednohlase. Zde artikulace plní funkci rozlišení a zvýraznění jednotlivých hlasů uvnitř hudební tkáně, tak jak je znázorněno v následujícím příkladě:

Fuga BWV 998
provedení

The image shows two staves of musical notation for Fuga BWV 998. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a complex melodic line with many slurs and ties. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with various chordal textures.

Fuga BWV 1001

The image shows a single staff of musical notation for Fuga BWV 1001 in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody consists of a series of eighth-note patterns with slurs and accents, illustrating specific articulation techniques.

Příklad 13⁹⁸

Častým a základním jevem v Bachových skladbách je vazba dvou tónů, při které větší důležitost mívá tón první, který je delší a silnější oproti tónu druhému, který je krácen a je tišší (viz příklad č. 14).

Sarabanda BWV 997

The image shows a single staff of musical notation for Sarabanda BWV 997 in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The melody is characterized by a slow, graceful movement with slurs and accents, illustrating the concept of a tied note where the first note is longer and stronger than the second.

Fuga BWV 1001

The image shows a single staff of musical notation for Fuga BWV 1001 in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody consists of eighth-note patterns with slurs and accents, illustrating the concept of a tied note where the first note is longer and stronger than the second.

Příklad 14

⁹⁸ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Vol. II. PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2013, str. 125, 226

Opakující se tóny stejných metrických hodnot můžeme artikulovat jinak, přičemž je klíčové, zda se jedná o přízvučné či nepřízvučné tóny. Artikulace je tedy ovlivněna i metrickou strukturou skladby:

Très Viste BWV 995




Presto BWV 996



Příklad 15

Pokud se v motivu objevuje appoggiatura, pravidlo osminy nelze na osminu uplatnit, protože vydržení dané noty je kvůli appoggiatuře přednější:


Preludium BWV 997




Příklad 16

V Sarabandě BWV 997 můžeme členit jednotlivé motivy následujícím způsobem:

Sarabanda BWV 997



nebo



Příklad 17

V příkladu č. 18 uvádím další artikulační postupy, které je možné aplikovat v loutnových skladbách J. S. Bacha:

Gigue BWV 995

zápis: 

provedení: 

Gigue BWV 997



Preludium BWV 998



Příklad 18

Užité artikulační postupy, které byly analyzovány, je nutné nebrat dogmaticky a je zapotřebí jejich aplikaci v notovém textu důkladně zvážit. U barokní interpretace je použití několika odlišných modelů artikulačních postupů zcela běžné a charakteristické.

Tilman Hoppstock ve své knize *Bach's Lute Works from the Guitarists Perspective* na základě rozlišení různých stupňů délek artikulačních pauz porovnává artikulační postupy různých interpretů (viz příklad 19).

Při aplikaci jednotlivých artikulačních postupů je zapotřebí brát v úvahu skutečnost, že každý hudební nástroj má odlišný, specifický způsob artikulace. V tomto kontextu na kytaru nelze uplatnit stejné artikulační postupy a stejný způsob artikulace jako u cembala, klavíru nebo smyčcových nástrojů. U cembala artikulace často zastává dynamickou funkci, u nástrojů smyčcových pozorujeme nepřerušovaný, kontinuální tón, znějící po celou dobu pohybu smyčce, na rozdíl od tónu kytary, který po zahrání pomalu v čase doznívá.

Sigiswald Kuijken (barokní housle)
Winsome Evans (cembalo)

Lucy van Dael (barokní housle) = a)
John Holloway (barokní housle) = b)

Henryk Szeryng (housle) = a)
Gustav Leonhardt (cembalo) = a)
Gidon Kremer (housle) = b)

Matthias Haringa (varhany)

Caroline Bembia (harfa)
Jennifer Cambell (harfa)

Paul O'Dette (barokní loutna) = a)
Pablo Marquez (kytara) = b)

Nigel North (barokní loutna)

John Williams (kytara)

Hopkinson Smith (barokní loutna)
a) = starší rec., b) = novější rec.

Stephan Schmidt (kytara)

Andreas Martin (barokní loutna)

- noty zahrané staccato
- noty částečně krácené nepatrným staccatem
- vázané provedení osminových a čtvrt'ových not
- noty zahrané legato a vázaně
- extrémní legato, ale každá nota zahraná individuálně

Příklad 19⁹⁹

⁹⁹ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Vol. II. PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2013, str. 121, 122

Můžeme se v některých případech imitací způsobu artikulace určitého nástroje na kytaru snažit napodobit jeho hudební řeč, ale přitom nesmíme zapomenout, že alikvótní tóny na kytaru se ozývají „jinak“ nežli u jiných nástrojů. Proto je pro kytaru typická více subtilní, méně ostrá artikulace. U kytary je specifické, že tón zkracujeme vrácením prstu pravé ruky na strunu, čímž ji ztlumíme. Stejného efektu můžeme docílit pouštěním prstů levé ruky – což logicky nelze aplikovat na prázdných strunách – nebo současným použitím obou způsobů. Z hlediska techniky provedení artikulační pauzy tónu se u kytary jedná o značně obtížnější proces než na příklad u klavíru. Rozdíly v procesu realizace artikulačního záměru a idiom nástroje mají výrazný vliv na odlišný způsob využívání a provedení artikulačních postupů u různých nástrojů.

Artikulaci musíme vnímat jako komplexnější, složitější jev, který ovlivňuje řada faktorů, např. způsob uspořádání hudebního materiálu ve skladbě a s tím související členění hudebních myšlenek díla, výskyt skryté polyfonie v jednohlase, metricko-rytmická struktura skladby, akcentace, apod. Proto je artikulaci nutné vnímat v širším kontextu dalších výrazových prostředků, které mají vliv na její uspořádání a jsou s ní úzce propojené.

Pro kytaristy je příznačné, že neartikulují vůbec, nebo často artikulují špatně. Je to způsobené už zmíněnou technickou obtížností procesu realizace artikulace na kytaru a také skutečností, že kytarová metodika nemá v tomto ohledu takové základy jako metodika klávesových nebo smyčcových nástrojů. Z tohoto důvodu jsem zde použil různé prameny pojednávající o klavírní artikulaci a artikulaci smyčcových nástrojů.

Z pohledu dnešního interpreta nemůžeme s naprostou jistotou vědět, co je absolutně správně v kontextu použité artikulace, můžeme se ale snažit co nejvíce se přiblížit způsobu uvažování barokního hudebníka prostřednictvím dobové literatury a získané poznatky v co největší míře aplikovat v praxi na moderní nástroj.

4.1.2 Agogika, tempo rubato, inégalité

Termín *agogika* označuje různé odchylky od základního tempa skladby, jinými slovy tempové změny ve skladbě. Agogika je úzce propojena s tempem, harmonií, melodikou, dynamikou a metricko-rytmickou strukturou skladby. V tomto kontextu se jedná o složitější jev, jehož realizace je závislá na

vzájemném vztahu těchto faktorů. Vnímání tempových změn ve skladbě u barokních hudebníků bylo odlišné od vnímání agogiky dnešních interpretů. Ernest Zavorský o těchto rozdílech píše: *S tempem co nejúžeji souvisí agogika. Romantismus, ve snaze o zesílení výrazu, často zrychluje nebo zpomaluje průběh skladby. To bylo v barokní hudbě ještě téměř neznámé. [...] Samozřejmě, že v Bachově hudbě nemůže být řeči o nějaké metronomické přesnosti pohybu. Každá skladba má totiž své vlastní napětí i uvolnění, teze i antiteze, gradace i sestupy, úseky tematické i mezihry nebo přechody, spojovací části netematické, které je třeba hrát v plénu zvuku a jiné, které je nutné rejstříkovat průzračněji. A to všechno jsou objektivní dovednosti, které určují i přiměřené agogické změny, nepatrná zrychlování či zpomalování, kterými skladba dýchá a žije.*¹⁰⁰

Zavorský nevnímá barokní přednes jako metronomicky přesný, ale připouští užití přiměřených agogických změn ovlivněných formální strukturou skladby. V 18. století se pro drobné změny tempa a rytmické struktury jednotlivých úseků skladby používal výraz tempo rubato. Tempo rubato v přesném překladu znamená *ukradený čas*. Při definování přesného významu výrazu tempo rubato je zapotřebí určité opatrnosti vzhledem k tomu, že dnešní chápání agogických výkyvů ve skladbě může být zcela jiné. Stylizované tance Bachových loutnových suit a Bachovy skladby obecně jsou charakteristické pevným rytmickým řádem a pravidelnou pulzací a zřídka kdy v nich probíhají výrazné změny tempa. Bylo by nicméně nesprávné interpretovat Bachovo dílo strojově přesně. Barokní hudebníci subtilní změny tempa a tempa rubata používali, o čemž svědčí i řada pramenů z dobové literatury. Italský zpěvák a skladatel Pier Francesco Tosi už v roce 1723 poprvé použil termín tempo rubato.¹⁰¹

J. J. Quantz v roce 1752 v knize *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen* používá výraz tempo rubato a C. P. E. Bach taktéž píše o tempu rubatu a jemných změnách tempa ve své knize *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* z roku 1753: „*Objeví-li se ve skladbě v durové tónině pasáže, které se opakují v tónině mollové, pak může být kvůli afektu toto opakování trochu*

¹⁰⁰ Ernest Zavorský. *Johann Sebastian Bach*. Editio Supraphon. Praha 1979, str. 376

¹⁰¹ Pier Francesco Tosi. *Opinioni de cantori antichi e moderni*. Tredition Classics 2012, str. 99

pomalejší. Při vstupu do fermaty, vyjadřující malátnost, něžnost nebo zarmoucenost, se rovněž poněkud zastavuje. Sem patří tempo rubato. [...] Tímto způsobem se může protáhnout část taktu, celý takt nebo více taktů. [...] Je-li provedení takové, že se zdá, jako bychom jednou rukou nehráli v taktu, zatímco druhá udeří všechny taktové části co nejpřesněji, lze říci, že jsme udělali všechno, co se udělat má. Hlasy v tom případě zaznívají současně jen vzácně."¹⁰²

C. P. E. Bach v předešlé citaci zmiňuje několik druhů tempových změn, které vnímá v kontextu tempa rubata. Arnold Dolmetsch o tempu rubatu píše: „*Tempem rubatem se rozumějí ony změny tempa, které dělá interpret v zájmu výrazu. Je jasné, že překypující citem, má-li jaký, je hráč puzen k tomu, aby prodlel na obzvláště výrazném tónu a vzrušující pasáž urychlil.*“¹⁰³

Stanislav Apolín vnímá tempo rubato i v jiných souvislostech: „*Barokní tempo rubato souviselo jednak se zvýrazněným odlišováním těžkých a lehkých dob (inégalité), nebo s rytmickým posunutím melodické linie vůči basu (synkopaci). Čili urychlení, či zvolnění pasáže se provádělo improvizčně v rámci taktu odměřovaného přesným rytmem basových not.*“¹⁰⁴

Peter Croton (stejně jako S. Apolín) popisuje prolínání a souvislost francouzské manýry inégalité s tempem rubatem, ale rozlišuje, že se jedná o dva rozdílné prostředky přednesu: „*V 18. století tempo rubato (ukradený čas) zahrnuje prodloužení a zkracování not při udržování pravidelného tepu. Prolíná se s ním rytmická nestejnost not stejných hodnot, ale není s ním identická.*“¹⁰⁵

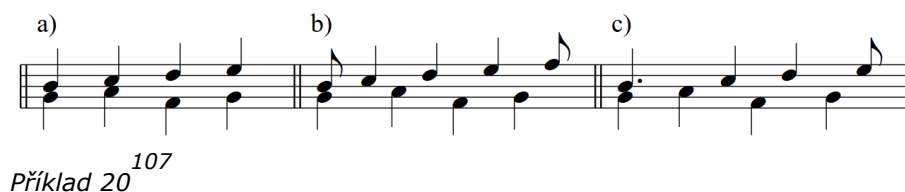
¹⁰² Carl Philipp Emanuel Bach. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Paido. Brno 2002, str. 128

¹⁰³ Arnold Dolmetsch. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha 1958, str. 120

¹⁰⁴ Stanislav Apolín. *Synopse barokních pravidel ke stylové interpretaci suit pro violoncello solo J. S. Bacha BWV 1007 – 1012*. Editio Moravia. Brno 1995, str. 21

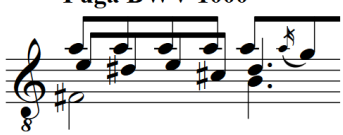

¹⁰⁵ Peter Croton. *Performing Baroque Music on the Classical Guitar, A Practical Handbook Based on Historical Sources*. Peter Croton 2015, str. 88

Daniel Gottlob Türk, skladatel období pozdního 18. století ve své klavírní škole zmiňuje, že v tempu rubatu není změna tempa žádoucí¹⁰⁶ a v následujícím příkladu praktickým způsobem znázorňuje provedení tempa rubata. Podstatné v této otázce je, že basový hlas přesně dodržuje tempo (viz příklad 20 – b, c) a všechny hlasy se v pozměněném rytmickém uspořádání pohybují volně.



Tento druh provedení tempa rubata můžeme uplatnit v následujícím příkladu z Fugy BWV 1000:

Fuga BWV 1000

zápis:  provedení: 

Příklad 21¹⁰⁸


Dodržování tempa nebo pulsace v jednom hlase (spodním) a volný agogický pohyb dalšího hlasu, o kterém píše C. P. E. Bach, P. Croton, S. Apolín a D. G. Türk, můžeme vnímat jako jeden ze způsobů provedení tempa rubata. C. P. E. Bach a A. Dolmetsch vnímají taktéž i další druhy tempa rubata či tempových změn vyskytujících se ve skladbách. V tomto kontextu je prospěšné členění druhů tempových změn používaných v barokní hudbě. Anthony Newman o této problematice píše: „*Slovo rubato se používalo volně k označení různých*

¹⁰⁶ Daniel Gottlob Türk. *Klavierschule*. Leipzig und Halle 1789, V63, str. 85

¹⁰⁷ Příklad převzat z knihy – D. G. Türk, *Klavierschule*. Leipzig und Halle 1789, V63, str. 85

¹⁰⁸ Příklad převzat z publikace Tilman Hoppstock, *Bach's Lute Works*. Vol. 2, 2013, str. 130

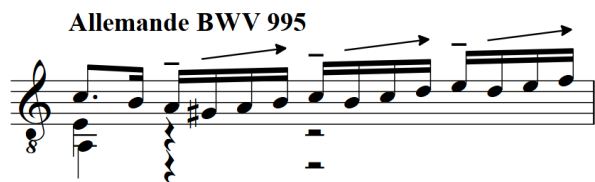
druhů rytmických změn, které by se měly posuzovat odděleně. Pro naše účely vymežíme tři druhy rubata:

1. Čas ukradený v jednom místě je vrácen zpátky na místě druhém. Jeden příklad tohoto postupu je mírné prodloužení první noty vázané skupiny čtyř not  vyvážené poměrným zkrácením ostatních tří not.
2. Čas je ukradený (agogickým akcentem nebo rytmickou volností) bez následné kompenzace. [...] Pokud například skladba začíná těžkou dobou a na první době je akord, neexistuje jiná možnost, jak zdůraznit metriku taktu, než ubráním času a jeho nenavrácením. Je možné zvýraznit těžké doby rubatem, které bylo vysvětleno v č. 1, ale jenom v taktech, kde je dostatek pohybu not, který v další části taktu může kompenzovat čas, který využily pozdržené noty. Quantz a Mozart říkají, že hodnota taktu nemá být pozměněna. Quantzovo a Mozartovo konstatování, věřím, bylo důležitým napomenutím, že interpret nemá nikdy dovolit volnost rytmických změn, které pozměňují předurčený cit pro základní tempo.
3. Třetí druh se uplatňuje v doprovodu skladeb sólových nástrojů nebo zpěvu. Basová linie provozuje neměnné tempo a sólová je volná v pohybu v čase, ve kterém je za nebo před doprovodným nástrojem.¹⁰⁹

A. Newman rozlišuje tři základní druhy tempa rubata. U prvního druhu rubata, které se často vyskytuje v Bachových skladbách, se jedná o nepatrnou, subtilní změnu rytmické struktury motivu, která vzniká prodloužením první noty figury a rychlejším pohybem dalších not figury. Takový pohyb v čase je úzce provázaný s členěním hudebních motivů. Tento druh rubata patří do kategorie místních agogických výkyvů (viz příklad č. 22).

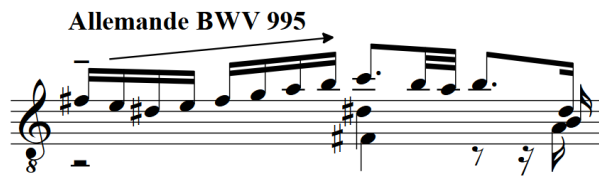
¹⁰⁹ Anthony Newman. *Bach and the Baroque*. Pendragon Press, Stuyvesant NY 1986, str. 85

Allemande BWV 995



- = delší nota (pozdržená nota)
→ = kratší nota (agogicky dopředu)

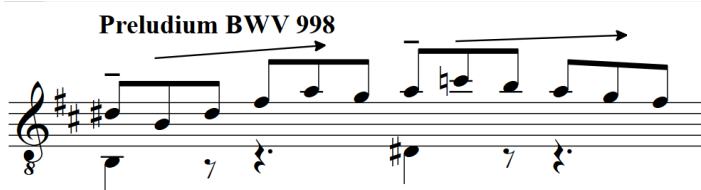
Allemande BWV 995



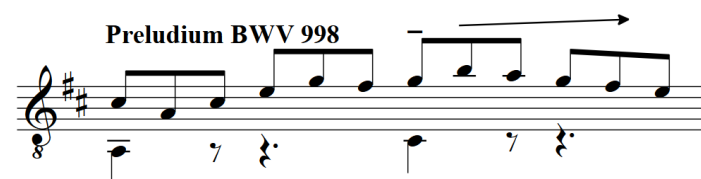
Preludium BWV 997



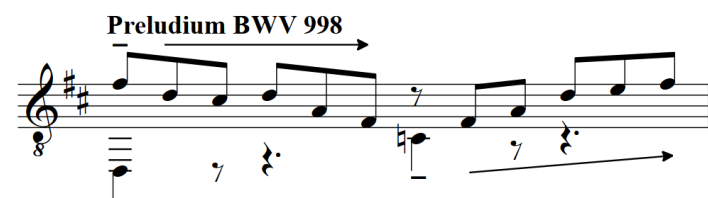
Preludium BWV 998



Preludium BWV 998



Preludium BWV 998



Příklad 22

Takový způsob tempových změn nelze úplně přesně znázornit a vyjádřit v běžném notovém zápisu a způsob praktické realizace tohoto druhu rubata je zcela závislý na odhadu a zkušenostech interpreta.

Druhý způsob rubata, který A. Newman rozlišuje, kde tzv. ukradený čas není následně navrácen, je méně častý a je charakteristický u disonantních akordů, vytvářejících napětí, které se vyskytují na první přízvukné době v taktu, a u fermat předepsaných v notovém textu (viz příklad č. 23).

Preludium BWV 998

Preludium - Très Viste BWV 995

Příklad 23

Je evidentní, že třetí druh rubata z Newmanovy klasifikace je identický s rubatem, o kterém píše C. P. E. Bach, S. Apolín, a který D. G. Türk uvádí ve svém příkladu:

Fuga BWV 1000

zápis:

provedení:

Příklad 24¹¹⁰

Do kategorie dalších agogických tempových změn v barokní hudbě, které mají povahu lokálních agogických výkyvů, ještě patří:

- Závěrečná ritardanda. V Bachových suitách, ve větách rychlejších, hybnější povahy, závěrečné ritardando nastupuje až na poslední chvíli na několika posledních dobách skladby. O něco delší ritardanda jsou přípustná v posledních větách suit a sonát, které uzavírají větší celek.
- Opožděný nástup či pozdržení nástupu tónu, který se nachází na intonačním vrcholu fráze.
- Prodloužení disonance a nepatrné zkrácení konsonance v appoggiatuře.

¹¹⁰ Příklad převzat z publikace – Tilman Hoppstock, *Bach's Lute Works*, 2013, vol. 2, str. 128, 129

S tempem rubatem je velice úzce provázána již zmiňovaná francouzská manýra inégalité, která označuje provedení not stejných hodnot nestejným způsobem ve vztahu k délce not a rytmického uspořádání útvaru. Inégalité přispívalo zdůraznění přízvučných a nepřízvučných dob v taktu, podporovalo taneční charakter vět a oživovalo náladu skladby.

J. J. Quantz takto vysvětluje nestejnost not stejných hodnot a rozdíly mezi přízvučnými a průchodnými notami: *„Musím zde udělat důležitou poznámku, týkající se doby, jak dlouho každou notu vydržet. V přednesu máme udělat rozdíl mezi hlavními notami, jimž se říkává přízvučné (nebo podle Italů těžké) a mezi průchodnými notami, jimž někteří cizinci říkají lehké. Podle tohoto pravidla je třeba hrát nejrychlejší noty v každém kuse mírného tempa nebo také v Adagio trochu nestejně, bez ohledu na to, zda mají stejnou hodnotu, takže přízvučné noty každé figury, tedy první, třetí, pátou a sedmou vydržíme poněkud déle než noty průchodné – druhou, čtvrtou, šestou a osmou. Toto prodloužení však nesmí být tak veliké, jako kdyby tyto noty byly tečkované.“*¹¹¹

Georg Muffat taktéž rozlišuje delší a kratší noty v přednesu: *„Z not, které se vyskytují ve skladbě, jsou některé považované za dobré a některé za špatné. Dobré jsou ty, které doznívají v uchu. Tyto jsou delší, začínají na hlavní části taktu [...].“*¹¹²

Je důležité rozlišit, že v případě tempa rubata a manýry inégalité se jedná o dva odlišné způsoby přednesu, které sice souvisejí a prolínají se, ale nejsou identické (viz P. Croton – citace str. 66). Jeden z rozdílů ve vztahu k tempu rubatu je v inégalité její provázanost s francouzským stylem. V tomto kontextu je zásadní postřeh A. Newmana: *„Jak je vidět v kvalifikacích Quantze a Couperina, když jsou skupiny not pod obloučkem, nemají se hrát inégalité. To je jasný náznak, že*

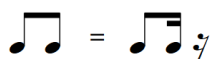
¹¹¹ Johann Joachim Quantz. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Editio Supraphone. Praha 1990, str. 82, 83

¹¹² Georg Muffat. *Georg Muffat on Performance Practice*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis 2001, str. 52, 53

*Bach s výjimkou skladeb ve francouzském stylu nepoužíval inégalité jako obecný interpretační styl při hře.*¹¹³

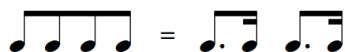
Manýru inégalité je tedy v případě interpretace Bachových skladeb přípustné použít převážně ve skladbách francouzského stylu.

V souvislosti s členěním not na dobré a špatné, o kterém píše Quantz a Muffat, model realizace a rozlišení těchto not můžeme znázornit následujícím způsobem:



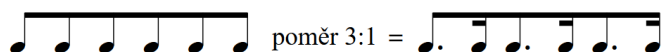
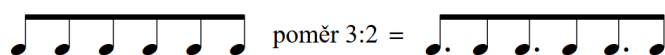
Příklad 25

Jedna z forem inégalité je také tečkovaný rytmus:



Příklad 26

V souvislosti s provedením inégalité a poměru či relace délky jednotlivých not A. Newman píše: „Dva nejvíce obvyklé způsoby změn stejných hodnot not jsou použití dlouhého a krátkého modelu nebo krátkého a dlouhého modelu. [...] Existuje několik způsobů provedení modelu z hlediska poměru mezi krátkou a dlouhou notou. Nejběžněji používané poměry jsou 2:3 nebo 3:2 a 1:3 nebo 3:1.“¹¹⁴



Příklad 27

Inégalité nemůžeme použít všude a obvykle není vkusná realizace inégalité v průběhu celé skladby. O nevhodnosti použití inégalité S. Apolín konstatuje:

¹¹³ Anthony Newman. *Bach and the Baroque*. Pendragon Press. Stuyvesant NY 1986, str. 111

¹¹⁴ Tamtéž, str. 89

„Inégalité se nepoužívá v triolách, když je tempo příliš rychlé, na opakovaných notách stejné výšky, na notách spojených legatovým obloučkem, vyjma dvou a výjimečně čtyř not spojených pod obloučkem. Nepoužívá se též při velkých intervalových skocích.“¹¹⁵

V komparaci se S. Apolínem, Peter Croton ve své publikaci *Performing Baroque Music on the Classical Guitar* vyčleňuje i další situace, ve kterých není vhodné použití inégalité:

- v rozložených akordech, skládajících se jenom z tónu akordu
- když se tečky objevují nad notou
- když jsou noty, u kterých se běžně předpokládá, že budou zahrané inégal, namíchané s rychlejšími notami
- když je to zakázané značkou¹¹⁶

U inégalité je patrná její provázanost s francouzským stylem a z tohoto důvodu je nezbytná znalost jeho charakteristických znaků a rozdílů oproti stylu italskému. Italský styl, charakteristický zpěvností, vycházel z „bel canta“, je volnější, často se projevující virtuózními prvky a improvizací. Typické pro italský styl je, že ozdoby se nevypisovaly, jejich použití bylo ponecháno na invenci interpreta.

Francouzský styl je charakteristický pevným řádem přednesových pravidel, častým použitím ozdob, které na rozdíl od stylu italského skladatelé vypisovali, tečkovaného rytmu a výrazového prostředku inégalité. Typická pro francouzský styl je skutečnost, že notový zápis byl jiný, než v reálu zněl.

V příkladě č. 28 uvádím konkrétní ukázky praktické realizace manýry inégalité ve větách francouzského stylu Bachových loutnových suit.

¹¹⁵ Stanislav Apolín. *Synopse barokních pravidel ke stylové interpretaci suit pro violoncello solo J. S. Bacha BWV 1007 – 1012*. Editio Moravia. Brno 1995, str. 15

¹¹⁶ Peter Croton. *Performing Baroque Music on the Classical Guitar, A Practical Handbook Based on Historical Sources*. Peter Croton 2015, str. 77

Courante BWV 995

zápis:

provedení:

Courante BWV 996

zápis:

provedení:

Příklad 28

Takto italský a francouzský interpretační styl charakterizuje J. J. Quantz:

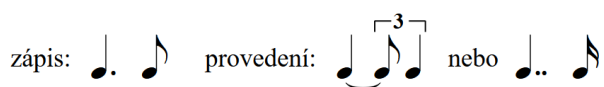
„Italský způsob hraní je svévolný, výstřední, vyumělkovaný, nejasný, často smělý a bizarní, obtížný k provedení; dovoluje přidávání četných ozdob a vyžaduje značnou znalost harmonie; u nezasvěcených, však vzbuzuje více obdivu než potěšení. Francouzský způsob hry je spoutaný, avšak skromný a zřetelný v přednesu, něžný a čistý, snadno napodobitelný; ani hlubokomyslný, ani nejasný, ale každému pochopitelný a vyhovující amatérům; nevyžaduje velkou znalost harmonie, a protože ozdoby jsou z velké části skladatelem předepsány, nevyžaduje od znalců velké přemýšlení.“¹¹⁷

¹¹⁷ Johann Joachim Quantz. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Editio Supraphone. Praha 1990, str. 227, 228

U skladeb francouzského stylu se, jak už bylo řečeno, často vyskytuje tečkovaný rytmus. C. P. E. Bach o provedení tečkovaného rytmu píše: „Krátké noty po tečkách se hrají vždy kratší, než vyžaduje jejich zápis. [...] Tečky u dlouhých not, stejně jako u krátkých not v pomalém tempu a také jednotlivé tečky se všeobecně dodržují. Následuje-li jich však po sobě mnoho, zejména v rychlém tempu, hrají se tečky na rozdíl od předepsané notace často jako pomlky.“¹¹⁸

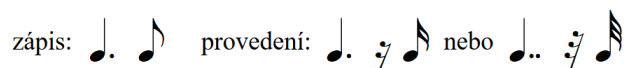
Provedení tečkovaného rytmu se tedy u francouzského stylu liší od notového zápisu. „Tečkované noty se hrají pevně a po nich následující noty velmi krátce a ostře.“¹¹⁹

V následujících příkladech uvádím rozdíly notového zápisu a praktického provedení rytmu:



Příklad 29

Krátká artikulační pauza v některých případech odděluje dlouhou notu s tečkou od noty krátké:



Příklad 30

V příkladě č. 31 si lze prohlédnout výběr z loutnových suit J. S. Bacha, u kterých uvádím některé postupy charakteristické pro francouzský styl respektive jejich praktickou realizaci a originální zápis v notovém textu.

¹¹⁸ Carl Philipp Emanuel Bach. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Paido. Brno 2002, str. 125


¹¹⁹ Tamtéž, str. 193


Allemande BWV 995

zápis: 

provedení: 

Preludium BWV 995

zápis: 

provedení: 

Příklad 31

4.1.3 Dynamika

Při diskusích o problematice dynamiky a jejího významu pro interpretaci barokní hudby se často objevuje názor, že dynamika baroka nebyla samostatným a primárním výrazovým prvkem. Argumentů podporujících tuto tezi je více. Nejčastěji se vnímá jako směrodatná skutečnost, že barokní skladatelé dynamická znaménka nevypisovali do notového textu. Dalším argumentem je fakt, že některé dobové nástroje neměly takovou schopnost realizace dynamických odstínů jako je tomu u nástrojů dnešních. Bach ve většině skladeb skutečně dynamiku nevypisoval, i když existují výjimky: v případě Italského koncertu, Braniborských koncertů, Partity BWV 1006 apod. jsou dynamická znaménka Bachovou rukou vepsána. U barokního interpreta se ovšem, na rozdíl od dnešního, předpokládala znalost dobové praxe a postupů v tomto ohledu a tím

i samostatná realizace dynamických odstínů jednotlivých částí skladby. Barokní nástroje oproti dnešním měly omezené dynamické rozpětí a v některých případech neměly žádné, například cembalo. Dynamika nebo akcentace jednotlivých not byly v tomto případě vyjadřovány použitím jiných výrazových prostředků (artikulace, ornamentika).

Navzdory některým názorům zpochybňujícím a popírajícím význam dynamiky v barokní hudbě, byla dynamika součástí barokní interpretace a důležitým výrazovým prostředkem hudby baroka. Dynamiku v kontextu historicky poučené interpretace barokní hudby musíme vnímat odlišně oproti dynamice dnešní, ale otázkou není, zdali v Bachově hudbě dynamika byla prostředkem přednesu a jeho primárním prvkem, ale jakým způsobem byla používána.

Význam, který barokní skladatelé a hudebníci přikládali dynamice, je patrný z více historických pramenů. Francesco Geminiani v roce 1749, v knize *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, uvádí, že jak forte, tak i piano jsou nezbytné pro vyjádření melodiky.¹²⁰

Johann Joachim Quantz o užití dynamiky píše: „*Stále je třeba udržovat světlo a stín. Nikoho příliš nedojme hráč, který hraje noty stále stejně silně nebo slabě, v téže barvě nebo ten, kdo neumí tóny v pravý čas vynést, či ztlumit. Při interpretaci je tedy prospěšné dbát na stálé střídání forte a piana.*“¹²¹

F. Geminiani dynamiku vnímá jako podpůrný prostředek pro vyjádření melodiky a Quantz ve střídání piana a forte vidí vyjádření kontrastnosti v hudebním textu. Dynamika barokní interpretace podporovala vyjadřování jednotlivých prvků formální struktury skladby – melodiky, harmonie, rytmiky – a její použití bylo závislé na uspořádání těchto prvků v notovém textu.

Carl Philipp Emanuel Bach o pravidlech, kde použít forte a piano, píše: „*Není dost dobře možné určit případy, kam patří forte a piano, protože i ta nejlepší pravidla připouštějí právě tolik výjimek, jako jich stanoví. [...] Všeobecně je možné*

¹²⁰ Francesco Geminiani. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Da Capo Press 1969, str. 3

¹²¹ Johann Joachim Quantz. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Editio Supraphone. Praha 1990, str. 83

poznamenat, že disonance se zpravidla hrají silněji a konsonance slaběji, protože první vášně vzbuzují a druhé je zase uklidňují. [...] Mimořádný vzlet myšlenek, který má vyvolat prudký afekt, se musí vyjádřit silně. Takzvané klamné závěry, které se k tomu často používají, se proto hrají obvykle forte. Je třeba si všimnout také pravidla, které není bezdůvodné, a podle něhož chromatické tóny melodie snášejí spíše forte bez ohledu na to, zda jsou to konsonance nebo disonance, a že naopak diatonické tóny se hrají spíše piano, ať konsonují nebo disonují."¹²²

C. P. E. Bach píše o obecném pravidle dynamických postupů založených na kontrastnosti napětí a uvolnění nebo konsonance a disonance. Disonance vždy hrajeme silněji než jejich rozvod do konsonance. To samé platí u appoggiatur či průtahů na přízvučné době v taktu.

Kromě těchto pravidel je pro dynamiku baroka charakteristické, že její intenzita je závislá na tempu skladby. Rychlé skladby hrajeme forte a skladby pomalé piano, což bychom obzvláště u kytarové interpretace měli dodržet kvůli značným tempovým limitům a technické obtížnosti provedení Bachových rychlých vět na kytaru. Provedení skladby ve forte u posluchače zdánlivě vyvolává subjektivní pocit rychlejšího tempa oproti provedení v piano, které posluchač vnímá jako pomalejší bez ohledu na to, že se jedná o tempo identické. Forte u rychlých skladeb je podmíněné veselým, radostným afektem a piano u skladeb pomalých afektem a náladou smutku.

O užití dynamiky v Bachových dílech pro klavír a varhany Albert Schweitzer konstatuje: „*Piano a forte přechází nepozorovaně jedno do druhého, právě tak málo v jeho varhanních skladbách jako ve skladbách klavírních.*“¹²³

Albert Schweitzer ve svém postřehu naznačuje jednu z důležitých charakteristik dynamiky baroka, a to její subtilnost. Subtilnost dynamických změn je příznačná i pro Bachovu hudbu. V Bachových skladbách výrazné dynamické změny nejsou časté, terasovitá dynamika – náhlá změna dynamiky bez plynulého přechodu –

¹²² Carl Philipp Emanuel Bach. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Paido. Brno 2002, str. 129, 130

¹²³ Albert Schweitzer. *J. S. Bach*. Editio Karez. Praha 2017, str. 249

byla ale používána při opakování stejného motivu či úseku skladby (tzv. echo efekt).

V následujícím příkladu uvádím model použití terasovité dynamiky:

Fuga BWV 1000

Preludium BWV 1006a

The image displays two musical examples illustrating terraced dynamics. The first example, 'Fuga BWV 1000', shows a four-measure phrase in G major with a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns. The dynamics alternate between forte (f) and piano (p) in a terraced fashion: f, p, f, p. The second example, 'Preludium BWV 1006a', shows a five-measure phrase in A major with a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns. The dynamics alternate between forte (f) and piano (p) in a terraced fashion: f, p, f, p, f.

Příklad 32

Albert Schweitzer ve své úvaze o dynamice v Bachových skladbách rozlišuje architektonickou dynamiku a dynamiku detailu:

„Naznačuji, že u Bacha nedosáhneme ničeho, jestliže jeho kompozice přesytíme pianissimy, piany, mezzoforte, forte, fortissimy, crescendy a decrescendy, jako kdyby byly napsány pro tahací harmoniku. [...] Ty zvukové síly, které se rozprostírají nad větším nebo menším úsekem, se musí v detailu co nejbohatěji odstiňovat, ale tak, aby se tyto nuance držely uvnitř hranic příslušného stupně síly. Bach měl klavichord v takové oblibě právě proto, že se na něm toto

odstiňování detailu mohlo provádět a kouzlo jeho hry spočívalo pro současníky snad právě v této živosti jednotlivých částí přednesu. Proto by se mělo rozlišovat mezi architektonickou dynamikou, která souvisí se ztvárňováním velkých linií, a vedle ní si vykračující dynamikou detailu, jež tyto linie oživuje. Tu bychom mohli označit bezmála jako deklamatorní dynamiku, protože do jisté míry souvisí se spádem hudební řeči."¹²⁴

Postřeh Alberta Schweitzera a jeho následné členění dynamiky na dynamiku velkých ploch a tzv. dynamiku detailu vystihuje podstatu dynamické stavby a realizace Bachových skladeb.

Ernest Zavorský v souvislosti s problematikou dynamiky v Bachových skladbách rozlišuje kromě terasovitě, tektonické dynamiky také dynamiku výrazovou: „*Klavír má totiž také jiné možnosti dynamických přechodů, přechody postupné, v plynulém zesilování a zeslabování zvuku, dynamiku výrazovou. [...] Když sledujeme citlivou interpretaci Bachových děl na klavíru, považujeme za důležité nejen zvýrazňování tematické struktury a výstavby díla, ale také zvýraznění obsahové stránky pomocí dynamiky.*“¹²⁵

E. Zavorský tedy vyčleňuje, podobně jako Schweitzer, dynamiku menších ploch či detailu – tzv. dynamiku výrazovou – jako protipól k dynamice, která slouží ke zvýrazňování tematické struktury a výstavby díla. I když se obě citace vztahují na klávesové nástroje, jejich podstata a závěry jsou aplikovatelné vzhledem k idiomu nástroje i na kytaru.

Plynulé, jemné a subtilní zesilování a zeslabování v průběhu fráze, které patří do dynamiky výrazové či dynamiky detailu, je dané idiomem nástroje. U klavíru či kytary jsou jemné nuance zesilování a zeslabování vzhledem k idiomu těchto nástrojů realizovatelné. U cembala tuto jemnou dynamiku detailu aplikovat nelze, z důvodu limitů dynamického rozpětí nástroje, který neumožňuje jemné nuance a odstíny dynamiky realizovat. Nástroje, u kterých jejich idiom nedovoluje uplatnit jemné dynamické odstíny, vyjadřují tzv. dynamiku detailu jinými

¹²⁴ Albert Schweitzer. *J. S. Bach*. Editio Karez. Praha 2017, str. 253, 254

¹²⁵ Ernest Zavorský. *Johann Sebastian Bach*. Editio Supraphon. Praha 1979, str. 382, 383

prostředky, např. artikulací, rubaty či pozdržením intonačního vrcholu fráze a přízvučných dob taktu a akcenty.

Tzv. dynamika výrazu je úzce propojena s frázováním, melodikou, rytmikou, akcentováním, zdůrazněním disonancí a metrickou strukturou skladby. O akcentování v Bachově hudbě E. Zavorský píše: „S modelováním hudební fráze úzce souvisí také její akcentování. V Bachově hudbě se někdy neshoduje přízvučná doba taktu s přízvukem melodie. [...] Bachova melodika nemá pravidelnost přízvuku i stavby jako melodika klasicismu, akcenty se kryjí spíše s vrcholy lineárního pohybu.“¹²⁶

To, co Zavorský pojmenovává jako vrchol lineárního pohybu, můžeme klasifikovat jako intonační bod nebo vrchol fráze. V kontextu dynamiky se jedná o nejsilnější tón motivu či fráze. Často takový lineární pohyb vzestupně k intonačnímu bodu zesiluje a sestupně ztrácí na intenzitě a zeslabuje, i když to vždy nemusí být pravidlem:

Příklad 33

Nutno podotknout, že tyto dynamické změny jsou velice subtilní a nesmíme je zaměňovat s dnes používaným crescendem a decrescendem. Dynamické změny tedy v případě dynamiky výrazové a deklamatorní neprobíhají náhle, ale téměř nepozorovaně. Jako protipól výrazové dynamiky můžeme vnímat dynamiku, která slouží ke zvýrazňování tematické a formální struktury skladby. U Bachových fug je v kontextu dynamického provedení typické, že nástup tématu hraje dynamicky výrazně a silněji než mezivěty.

Rozlišení toho důležitého a méně důležitého ve stavební struktuře skladby je nezbytné pro realizaci dynamického plánu interpretace. Stejně jako ostatní výrazové prostředky barokní hudby i dynamiku musíme vnímat jako komplexní jev, jehož uspořádání v díle je závislé na řadě faktorů.

¹²⁶ Ernest Zavorský. *Johann Sebastian Bach*. Editio Supraphon. Praha 1979, str. 385

4.1.4 Frázování

Pokud artikulaci vnímáme v kontextu oddělování nebo spojování tónů, frázování v barokní hudbě můžeme definovat jako spojování a oddělování hudebních myšlenek ve skladbě. Frázování můžeme taktéž vnímat jako diferenciaci větších celků hudebních motivů, které následně vytvářejí hudební frázi. Stanislav Apolín takto definuje barokní frázování: „*Barokní frázování znamená nejen oddělování motivů uvnitř fráze, ale především její zřetelné ohraničení a návaznost na další frázi. Tato syntax výstižně objasňuje principy barokní hudební mluvy.*“¹²⁷

V souvislosti s návazností vzájemných vztahů jednotlivých hudebních frází je výstižný postřeh Johanna Joachima Quantze: „*Myšlenky, které mají souviset, se nesmí oddělit, tak jako opačně se musí oddělit ty myšlenky, z nichž jedna končí a nová začíná bez pomlky nebo cézury.*“¹²⁸

V období baroka členění a oddělování jednotlivých hudebních myšlenek bylo vnímané v kontextu rétoriky. U barokního frázování můžeme pozorovat postupy, u kterých je patrná podobnost s rétorikou. J. J. Quantz o společných rysech rétoriky a hudebního přednesu píše: „*Hudební přednes je možné srovnat s přednesem řečníka. Řečník i hudebník mají, pokud jde o vypracování přednášené látky i přednesu samotného, v podstatě stejný cíl. Promlouvat k srdcím posluchačů, vyvolávat a těšit jejich vášně a přenášet je z jednoho citu do druhého.*“¹²⁹

Ve stejném smyslu vyznívá také výrok loutnisty a skladatele Ernsta Gottlieba Barona: „*[...] existují dva způsoby provedení hudby. První se skládá z hraní not a melodie tak, jak jsou napsané na papíře. [...] Druhý způsob provedení je*

¹²⁷ Stanislav Apolín. *Synopse barokních pravidel ke stylové interpretaci suit pro violoncello solo J. S. Bacha BWV 1007 – 1012*. Editio Moravia. Brno 1995, str. 8

¹²⁸ Johann Joachim Quantz. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Editio Supraphone. Praha 1990, str. 82

¹²⁹ Tamtéž, str. 79

správný a můžeme ho zcela přesně pojmenovat – oratorní. Pojmenovávám ho takhle, protože se shoduje s hlavním cílem rétoriky."¹³⁰

Provázanost hudebního přednesu s rétorikou je příznačná i u skladeb J. S. Bacha. Hlavní podstatou teorie provázanosti hudby s rétorikou je myšlenka, že jednotlivé hudebně-rétorické figury vyjadřují různé afekty či nálady přednesu. Ve 20. století byl hlavním zastáncem této teorie ve vztahu k interpretaci Bachova díla Albert Schweitzer, který prosazoval koncepci interpretace, která znázorňovala ilustrativní i myšlenkový obsah hudby J. S. Bacha. Schweitzer ji v tomto kontextu vnímal jako hudbu programní. Protipól tohoto názoru, tedy vnímání Bachovy hudby jako absolutní, zastával autor Bachova životopisu Philipp Spitta. Otázku, zda Bachovu hudbu vnímat jako čistou, absolutní nebo programní, je spíše třeba vnímat v kontextu, zda skutečnost, jak tyto skladby vnímáme v tomto ohledu, může nebo bude mít zásadní vliv na úroveň, kvalitu a pojetí interpretace. Jednotlivé afekty obsažené v hudebně rétorických figurách Bachových loutnových skladeb, i bez konkrétních podrobných znalostí této problematiky, ve většině případů vnímáme podobně. V konkrétní praktické rovině je těžko představitelné, že bychom allegro a gigue hráli smutně a sarabandu a adagio vesele. Na interpretovi samotném je, aby rozpoznal, jaký afekt či náladu vyvolávají určité melodické či rytmické postupy. Provázanost rétoriky a frázování v hudbě můžeme vnímat v souvislosti s tím, že při přednesu a frázování něco sdělujeme, stejně jako řečník. Hudební fráze, stejně jako věta v řečnictví, má svůj začátek a konec, navazující myšlenku nebo myšlenku, která nenavazuje na předchozí větu. Stejným způsobem se v hudbě odvíjí proces členění hudebního materiálu na jednotlivé fráze.

Peter Croton o členění hudební fráze píše: „*Hudební fráze, jako slovní vyjádření, bude mít větší rétorický efekt, jestli ji podrobně rozčleníme na jednotlivé části.*“¹³¹

¹³⁰ Ernst Gottlieb Baron. *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*. University of California Libraries, str. 140

¹³¹ Peter Croton. *Performing Baroque Music on the Classical Guitar, A Practical Handbook Based on Historical Sources*. Peter Croton 2015, str. 63

Albert Schweitzer o rozčlenění hudebních motivů vyjadřuje podobný názor:

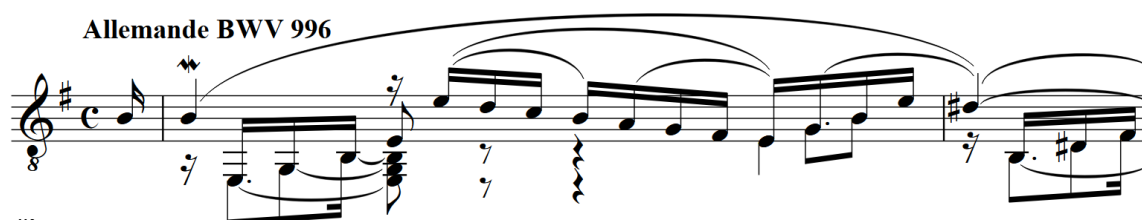
„Bachova díla vyžadují charakteristické a subtilní frázování témat a hlasů, protože právě na tom závisí téměř výhradně účinek celku. Všeobecně můžeme stanovit zásadu, že u Bacha se musí každé téma a každý běh rozčlenit tak, jako kdyby se měl provádět na smyčcovém nástroji. [...] Čtyři šestnáctiny nejsou pro Mistra čtyřmi šestnáctinami, nýbrž indiferentním materiálem pro zcela rozdílné útvary a podle toho je vzájemně váže:



Příklad 34

Poslední způsob spojování not, který jinak téměř všude převládá jako jediný, vstupuje u něho všeobecně do pozadí ve prospěch ostatních, mnohem charakterističtějších typů vázání.¹³²

Jednotlivé motivy v Bachových skladbách často členíme následujícím způsobem:



Příklad 35

První nota šestnáctinové skupiny je často koncem předešlého motivu. Jejím jemným, subtilním pozdržením členíme skupiny osmin, fráze pak dostává rétorický charakter, jinými slovy mluví (viz příklad č. 36).



Příklad 36

¹³² Albert Schweitzer. *J. S. Bach*. Editio Karez. Praha 2017, str. 255, 256

Tilman Hoppstock člení téma Preludia BWV 998 následujícím způsobem:

Preludium BWV 998



Příklad 37¹³³

V autografu Suity BWV 1006a Bach na některých místech obloučky členící jednotlivé motivy vypsál a v houslovém autografu Suity BWV 1006 vypsál obloučky na většině míst. Týká se to především Gavotty, Ronda a Bourrée BWV 1006 a 1006a:

Bourrée BWV 1006a



Příklad 38

Způsob členění motivů v barokní hudbě je ovlivněn idiomem nástroje a nezdá se u jednotlivých nástrojů může navzájem lišit. Každý nástroj má svůj charakteristický způsob vyjadřování, který ovlivňuje výslednou podobu výrazu jako celku. Charakteristické pro kytaru je v tomto kontextu, podobně jako u klavíru, možnost využití postupných dynamických přechodů, které spočívají v plynulém zesilování a zeslabování zvuků, pomocí kterých lze modelovat a zvukově odlišit jednotlivé tóny fráze. E. Zavorský, jak už bylo zmíněno, tento proces nazývá dynamikou výrazovou.¹³⁴

Výstižnější se pro takovou realizaci jemných dynamických změn v průběhu fráze jeví výraz *dynamika frázování*. Jedná se tedy o subtilní zesílení či akcentaci intonačních bodů či vrcholů jednotlivých frází. Takový způsob dynamického odstínění fráze nelze ovšem uplatnit u všech nástrojů. E. Zavorský v této

¹³³ Příklad převzat z publikace – Tilman Hoppstock, *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Vol. II. PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2013, str. 211

¹³⁴ Ernest Zavorský. *Johann Sebastian Bach*. Editio Supraphon. Praha 1979, str. 383

souvislosti takto charakterizuje cembalo a varhany: „Zvuk cembala má s varhanami společnou nejen terasovitou dynamiku bez postupných přechodů, ale také to, že hráč nemá možnost ovlivnit tón změnami úderu, jak to bylo možné na klavichordu nebo na klavíru.“¹³⁵

Je ovšem diskutabilní, jestli se přílišným uplatňováním dynamiky frázování nevzdalujeme od historicky poučené interpretace. Dobové nástroje v určitém ohledu byly sice jiné, ale ne zcela diametrálně odlišné od nástrojů moderních. Loutna je například schopná – sice v mnohem menší míře, než kytara – provádět subtilní dynamické změny. U kytary, podobně jako u jiných moderních nástrojů, by bylo na škodu nevyužít její potenciál v plné míře, což se nemusí nutně týkat jen využití dynamiky a frázování, ale také užití vibrata a barevnosti v souvislosti s frázováním.

Při interpretaci Bachova díla je především nezbytné brát v úvahu skutečnost, že barokní frázování je úzce propojené s akcentací, artikulací, agogikou a dynamikou, které společně vytvářejí tvar hudební fráze. Proto na jednotlivé výrazové prostředky barokní hudby nemůžeme nahlížet izolovaně, ale musíme je vnímat ve vzájemné součinnosti a vztahu, který vytváří finální podobu výrazu skladby.

¹³⁵ Ernest Zavorský. *Johann Sebastian Bach*. Editio Supraphon. Praha 1979, str. 379

5 Ornamentika v Bachových skladbách a její provedení na kytaru

Ornamentika je nepostradatelnou a nedílnou součástí barokní interpretace a má za úkol zesilovat, oživovat a zdobit obsah skladby. U kytary ornamentika plní ještě jednu neméně důležitou funkci – prodlužuje znění tónů. Carl Philipp Emanuel Bach ve své knize *Úvaha o správné hře na klavír* z roku 1753 pojednává o barokních ozdobách následujícím způsobem: „*O potřebnosti ozdob asi nikdo nepochybuje. Vyplývá to z toho, že se všude v hudbě hojně vyskytují. Vzhledem ke své užitečnosti jsou ostatně nepostradatelné. Spojují noty, pokud je to třeba, oživují je, zdůrazňují a dodávají jim závažnost, půvab a vzbuzují tedy mimořádnou pozornost, dokreslují nálady ať smutné nebo veselé, či jiné, a tak přispívají vždy svým způsobem k celkovému účinku. [...] Průměrné skladbě mohou ozdoby pomoci a naopak ta nejlepší melodie může bez nich připadat prázdná a jednotvárná.*“¹³⁶

C. P. E. Bach velmi výstižně definuje a pojmenovává základní funkce ozdob, spočívající ve spojování a oživování not, týkající se především melodických ozdob a zdůrazňování not v souvislosti s rytmikou a rytmickým členěním, které se týká ozdob charakteru strukturního. V tomto kontextu rozlišujeme ozdoby melodické a ozdoby strukturní či podstatné (kopírující základní harmonickou strukturu), které jsou součástí notového textu a nejsou vypsané značkou – např. přírazy, obaly, odrazy, předjímky. Eduardo Fernandez ve svém Eseji o Bachových loutnových skladbách rozlišuje tři základní úkoly či funkce ornamentiky – funkci melodickou (např. gruppetto), funkci rytmickou (mordent, krátký příraz či appoggiatura) a funkci harmonickou, která ovlivňuje základní harmonickou strukturu skladby (dlouhý příraz či appoggiatura a trylek).¹³⁷

Ozdooby tedy ovlivňují melodii, rytmus a harmonii skladby a tím zesilují celkový účinek výrazu skladby. V barokní hudbě se ozdoby dělí na přísné a volné. Přísné ozdoby se interpretují podle určitých pravidel a jsou vypsané do notového

¹³⁶ Carl Philipp Emanuel Bach. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Paido. Brno 2002, str. 61

¹³⁷ Eduardo Fernandez. *Essays on J. S. Bach's works for lute*. ART Ediciones – Montevideo 2003, str. 10, 11

materiálu. Volné ozdoby může hráč svobodně použít, nicméně musí ozdoby použít vkusně na vybraných místech, aby příliš nedeformovaly notový text.

Při interpretaci barokních ozdob je patrná určitá nejednotnost ve stanovování pravidel jejich provedení. Ernest Zavorský o nejednotnosti pravidel, jak ozdoby interpretovat, píše: *„Ozdoby v barokní hudbě a způsob jejich interpretace jsou rovněž předmětem sporu. Na jedné straně máme už dobové vysvětlivky třeba u Couperina, Quantze, dokonce i u Bacha. [...] Z toho, že uvedení vážení autoři a kromě nich ještě někteří další – v Bachově době zejména Mattheson a Heinichen – vysvětlují, jak se mají ozdoby interpretovat (maniery, fioriture, agrements), je zřejmé, že v tom nebyla jednota. Při interpretaci ozdob v Bachově hudbě se nemůžeme řídit ani návodem Couperinovým nebo jiných mistrů, ani je řešit jen svým vlastním způsobem, ale musíme vycházet z Explicatio samotného Bacha, případně jeho současníků.“*¹³⁸

Nejednotnost pravidel provedení ozdob je způsobena rozdílností jednotlivých stylů (francouzského a italského) a letopočtem vzniku skladby. Je ovšem překvapující, že i C. P. E. Bach v otázce způsobu provedení ornamentiky zastával v některých případech (např. označování hodnot opor) jiný názor než jeho otec. Z důvodu rozdílnosti jednotlivých pravidel realizace ozdob je v případě interpretace děl J. S. Bacha nezbytné v tomto ohledu vycházet z jeho návodu provedení ornamentiky. Pro Bacha je příznačné, že v suitách pro loutnu, v obecné rovině i v jiných skladbách, všechny ozdoby vypisoval. Ve své klavírní knížce pro Wilhelma Friedemanna Bacha z roku 1720 Bach vysvětluje provedení ozdob (viz příklad č. 39).

¹³⁸ Ernest Zavorský. *Johann Sebastian Bach*. Editio Supraphon. Praha 1979, str. 387

a) trillo b) mordant c) trillo und mordant d) cadence e) Doppelt-cadence f) Idem

g) Doppelt cadence und mordant h) idem i) accent steigend j) accent fallend k) accent und mordant l) accent und trillo m) idem

Příklad 39

5.1 Trylek a trylek s mordentem, mordent

Trylek se skládá z hlavní noty a noty vedlejší, která je o půltón nebo celý tón vyšší. Provádí se střídáním obou not a začíná notou vedlejší, která je z dynamického pohledu i nejsilnější částí trylku. V Bachových skladbách se tedy trylek hraje seshora, jen v některých ojedinělých případech jej můžeme provést na hlavní notě. Johann Joachim Quantz o rychlosti provedení trylku píše: „Všechny trylky nelze hrát stejně rychle; v tom je třeba se řídit jak místem, kde hrajeme, tak i samotnou skladbou již máme přednést. Hrajeme-li ve velké místnosti, kde je ozvěna, bude působit lépe pomalejší trylek než rychlý. [...] hrajeme-li naproti tomu v malé nebo čalouněné místnosti, kde posluchač stojí nablízku, bude rychlý trylek lepší než pomalý. [...] V melancholických skladbách má být trylek pomalejší, ve veselých zase rychlejší. Má-li být trylek skutečně pěkný, musí se hrát vyrovnaně, tedy ve stejnoměrné a přitom mírné rychlosti.“¹³⁹

¹³⁹ Johann Joachim Quantz. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Editio Supraphone. Praha 1990, str. 67, 68

Albert Schweitzer o rychlosti trylku uvažuje následujícím způsobem: „*Bachův trylek se dále od moderního odlišuje tím, že se musí provádět mnohem pomaleji. Jakýkoli spěch je zde na škodu.*“¹⁴⁰

Ernest Zavorský v souvislosti s rychlostí provedení trylku zastává jiný názor: „*Není správné, když se ozdoby hrají příliš pomalu (často i Schweitzer), a když se stávají rovnocennými složkami tónů neozdobených, neboť takto ztrácejí právě to, co je činí ozdobami melodie. [...] Všeobecně se dnes pohyb v trylku a v delších ozdobách vůbec mírně zrychluje, nemá být však tak rychlý, aby se ztrácela melodická linie.*“¹⁴¹


Quantz rychlost provedení trylku podmiňuje akustickými vlastnostmi prostoru, kde hrajeme a tempem a náladou interpretované skladby. U rychlých, veselých skladeb tedy trylek provádíme rychleji, naopak u skladeb pomalých, smutných a melancholických hrajeme trylek pomaleji. Patrná rozdílnost názorů na rychlost trylku u Schweitzera a Zavorského není ojedinělá – různé názory na tuto problematiku vznikají u interpretů poměrně často. Zavorského postřeh o mírném zrychlování v průběhu trylku je v praxi běžně používán ovšem za podmínky, že trylek v průběhu zrychlování nebude podporován dynamickým nárůstem, což bývá častým jevem u kytaristů. Vždy je zapotřebí hrát vedlejší notu, kterou trylek začíná silněji a uvědomit si, že trylek není prvek prvoplánový, ale má funkci zesílit celkový obsah skladby.

Trylek na kytaru je možné provést dvěma způsoby. Rozlišujeme trylek „otevřený“, který se provádí střídavým použitím dvou strun a tvoříme ho pravou rukou, a trylek „legatový“, který provádíme kytarovým legatem v levé ruce, při čemž je první vedlejší tón trylku zahrán pravou rukou. Tzv. otevřený trylek věrně napodobuje cembalový či klávesový trylek a trylek legatový více připomíná trylek loutnový (viz příklad č. 40).

¹⁴⁰ Albert Schweitzer. *J. S. Bach*. Editio Karez. Praha 2017, str. 242


¹⁴¹ Ernest Zavorský. *Johann Sebastian Bach*. Editio Supraphon. Praha 1979, str. 388

otevřený trylek na dvou strunách

zápis: 

provedení: 

legatový trylek na jedné struně

zápis: 

provedení: 

Adagio BWV 1001

zápis: 

Otevřený trylek

provedení otevřeným trylkem: 


Uzavřený trylek


provedení legatovým trylkem: 

Příklad 40


V Bachových skladbách se trylek často objevuje v kombinaci s mordentem:

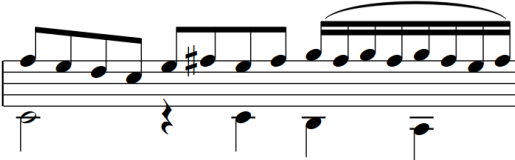
trylek s mordentem

zápis: 

provedení: 

Courante BWV 995

zápis: 

provedení: 

Příklad 41

Arnold Dolmetsch podstatu mordentu definuje jako střídání hlavního tónu s tónem spodním, které je půltónové nebo celotónové. Mordent nemění harmonický a melodický charakter hlavního tónu, ale zdůrazňuje ho.¹⁴²

V tom je patrná jeho primární rytmická funkce, zdůrazňující často noty přízvučné. C. P. E. Bach o mordentu píše: „*Skokům a odsazovaným notám dodává lesk zejména krátký mordent. Bývá nad notami, jimž říkáme z harmonického hlediska přízvučné, a které proto mají často zvláštní závažnost. [...] Mordent je potřebná ozdoba, která noty spojuje, vyplňuje a dává jim lesk. Je buď dlouhý, nebo krátký.*“¹⁴³

Carlem Philippem Emanuelem Bachem uváděný dlouhý mordent J. S. Bach patrně ve svých příkladech z klavírní knížky pro W. F. Bacha neuvádí. Arnold Dolmetsch upozorňuje, že Bach někdy pravděpodobně dlouhý mordent užíval, ale není to jisté. Dolmetsch Bachem užívanou značku trillo und mordent považuje za nevhodnou, a to především z důvodu, že takové značení je možné omylem považovat za dlouhý mordent.¹⁴⁴



Argumentace A. Dolmetsche je zajisté při vnímání ornamentiky v širším kontextu interpretace barokní hudby pochopitelná, nicméně pro interpretaci Bachových skladeb je směrodatné a opodstatněné spoléhat se na Bachovy vysvětlivky provedení jednotlivých ozdob.

V příkladu č. 42 je mordent realizován pomocí legata. V některých případech je mordent možné provést s použitím dvou strun otevřeně, což stejně jako u otevřeného trylku charakterem zvuku připomíná klávesové nástroje. To je znázorněno v příkladu č. 43.



¹⁴² Arnold Dolmetsch. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha 1958, str. 92

¹⁴³ Carl Philipp Emanuel Bach. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Paido. Brno 2002, str. 100, 101

¹⁴⁴ Arnold Dolmetsch. *Interpretace hudby 17. a 18. století*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958, str. 95, 96



zápis:  provedení: 

Preludium BWV 995

zápis:  provedení: 

Příklad 42

Sarabanda BWV 996

zápis:  provedení: 

Příklad 43

5.2 Příraz, opora, *appoggiatura*, *accent*

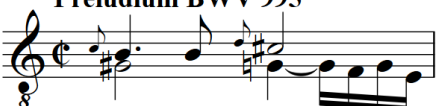

Johann Sebastian Bach oporu nebo příraz nazývá *accent* a rozděljuje tuto ozdobu na vzestupnou a sestupnou. Oporu nebo příraz Bach vysvětluje v klavírní knížce pro Wilhelma Friedemanna Bacha (příklady *i*, *j* z tabulky *Ornamentika podle J. S. Bacha*). Bachovy přírazy zabírají polovinu hodnoty následující noty a značí se v notovém zápisu obloučkem nebo dvojitým obloučkem, v některých případech taktéž malými notami, většinou osminami:



Příklad 44

Příraz nebo opora, jak už bylo řečeno, zabírá ve většině případů polovinu hodnoty následující noty, ale v některých případech může být i kratší, pokud zabírá méně než polovinu hodnoty následující noty (viz příklad č. 45).

Preludium BWV 995

zápis:  provedení: 

Příklad 45

J. J. Quantz o přírazech píše: „Přírazy (*it. appoggiature*); *fr. ports de voix*; něm. *Vorschläge*) jsou při interpretaci ozdobou i nezbytností. Bez nich by melodie zněla často chudě a obyčejně. Má-li získat melodie galantní vzezření, musí obsahovat vždy více konsonancí než disonancí. Následuje-li za sebou příliš mnoho konsonancí a po několika rychlých notách opět dlouhý konsonantní tón, může to sluch snadno unavit. Disonance ho musí tu a tam zase povzbudit. A právě k tomu mohou velmi přispět přírazy, protože se promění v disonance [...] Přírazy jsou vlastně pozdržením předcházející noty. Mohou se tedy hrát svrchu i zespodu podle toho, kde je předcházející nota.“¹⁴⁵

Quantz přesně vystihuje podstatu přírazu, která spočívá v tom, že disonance a napětí, které příraz vytváří, a následné rozvedení do konsonance přispívá k pestrosti přednesu. Quantz dále píše: „Jsou dva druhy přírazů. Některé se hrají jako průtažné na přízvučnou část doby, jiné jako průchodné noty na nepřízvučnou část doby. První bychom mohli nazvat nárazné, druhé průchodné.“¹⁴⁶

C. P. E. Bach taktéž rozlišuje dva druhy přírazů, proměnlivé přírazy zdola, které jsou dlouhé a vyskytují se jako opakování předchozího tónu, a neměnné přírazy, které jsou vždy krátké.¹⁴⁷ Quantz tedy rozlišuje přírazy průtažné (nárazné), které se hrají na těžkou dobu a přírazy průchodné na dobu lehkou. Klasifikace přírazů C. P. E. Bacha je jiná a vztahuje se na přírazy krátké a dlouhé, pro které je často používán termín *short* (krátká) a *long* (dlouhá) *appoggiatura*. I když se zdánlivě jeví, že krátkou a dlouhou *appoggiaturu* lze vnímat jako podobný nebo


¹⁴⁵ Johann Joachim Quantz. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Editio Supraphone. Praha 1990, str. 63

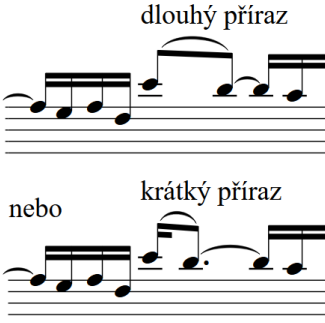
¹⁴⁶ Tamtéž, str. 64

¹⁴⁷ Carl Philipp Emanuel Bach. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Paido. Brno 2002, str. 69, 70

stejný druh ornamentu, každý z nich zastává zcela jinou funkci. Krátká appoggiatura zastává funkci rytmickou a stejně jako mordent zdůrazňuje notu. Dlouhá appoggiatura má funkci harmonickou, která spočívá ve vytváření napětí obsaženého v disonanci, která je následně rozvedena do konsonance (klidu), a tím podporuje pestrost harmonické struktury skladby. Tilman Hoppstock uvádí následující provedení *long* a *short* appoggiatury:¹⁴⁸

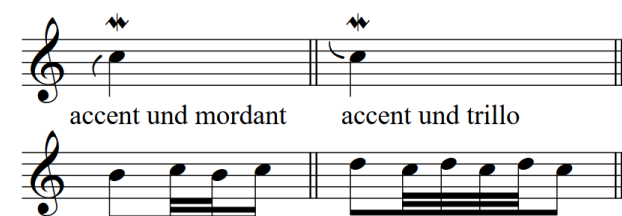
Allemande BWV 995

zápis: 

provedení: 

Příklad 46

J. S. Bach v tabulce příkladů provedení ornamentu také uvádí příraz v kombinaci s mordentem a trylkem:



Příklad 47


C. P. E. Bach o kombinaci mordentu s přírazem píše: „Mordent po přírazu se hraje podle pravidel přednesu slabě.“¹⁴⁹ V následujícím příkladě je praktická

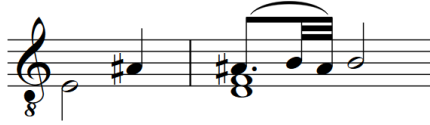
¹⁴⁸ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Vol. I. PRIM – Musikverlag., Darmstadt 2009, str. 30

¹⁴⁹ Carl Philipp Emanuel Bach. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Paido. Brno 2002, str. 101


ukázka přírazu v kombinaci s mordentem (Sarabanda BWV 996¹⁵⁰) a přírazu v kombinaci s trylkem (Allemande BWV 995¹⁵¹):


Sarabanda BWV 996


zápis: 

provedení: 

Allemande BWV 995

zápis: 

provedení: 

nebo 

Příklad 48

5.3 Obal - cadence, dvojitý obal - doppelt-cadence, dvojitý obal s mordentem

J. J. Quantz obal řadí do skupiny malých podstatných ozdob, které vyplývají z přírazu, stejně jako mordent.¹⁵²

Arnold Dolmetsch takto popisuje obal: „Obal tvoří čtyři tóny: tón vrchní, hlavní, spodní a opět tón hlavní. Někdy je pořadí obrácené [...]”¹⁵³ Realizace je zobrazena v příkladu č. 49.

¹⁵⁰ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Vol. I. PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2009, str. 33

¹⁵¹ Tamtéž, str. 30

¹⁵² Johann Joachim Quantz. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Editio Supraphone. Praha 1990, str. 65

¹⁵³ Arnold Dolmetsch. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha 1958, str. 98



Příklad 49

Bach rozlišuje ve svých vysvětlivkách obal, dvojitý obal a dvojitý obal s mordentem, jeho způsoby provedení se například neliší od J. H. D'Anglebertova.

Podle Bachových vysvětlivek dvojitý obal můžeme vlastně chápat jako trylek s klesající či stoupající předrážkou (viz příklad č. 39 na straně 89) a dvojitý obal s mordentem jako trylek s klesající a stoupající předrážkou a mordentem.

Je zapotřebí brát v úvahu, že obal a dvojitý obal s mordentem nemusí být označený patřičným symbolem, ale mohou taktéž být vypsány v notových hodnotách. Technika provedení obalu na kytaru je zpravidla legatová. První tón figury je zahrán pravou rukou, následující tóny legatovou technikou levé ruky. Můžeme použít dvojitě, trojitě či vícenásobné legato. Kytarové legato ovšem nemůžeme vnímat stejně jako oblouček, který v Bachových skladbách někdy určuje způsob frázování či členění motivu, ale musíme ho vnímat jako charakteristickou techniku provedení naznačující spíše způsob artikulace. Kytarové legato ve vztahu k jeho funkci proto vnímáme jako technický prostředek provedení, který primárně zjemňuje, odlehčuje a změkčuje ráz a podobu jednotlivých motivů a sekundárně vnímáme jeho artikulační funkci.

6 Barokní suita z pohledu interpreta

Převážnou část Bachových loutnových skladeb z hlediska formy představují suity (BWV 995, BWV 996, BWV 1006a, a Preludium, Sarabanda a Gigue ze Suity BWV 997). U Bachových suit je původní čtyřvětá struktura tanců – allemande, courante, sarabande a gigue – rozšířena o další věty netanečního charakteru a volné formy, např. preludium, nebo o další tance typu gavoty, menuetu, loure, bourrée a ronda, což ovšem nebylo příznačné jen pro Bacha, ale i pro další skladatele vrcholného baroka. Stylizované tance barokní suity měly nejčastěji malou dvoudílnou formu, někdy třídílnou a první část je charakteristická modulací do dominantní tóniny a druhá návratem do tóniny hlavní. Všechny věty suity jsou většinou ve stejné tónině, ale skládají se z odlišného motivického materiálu. Až na výjimky netanečních částí suity, např. preludia, mají jednotlivé části obvykle repetici. Ve vzájemném uspořádání tanců barokní suity je zásadní princip kontrastnosti, který se projevuje v rozdílných tempech, ale také v rozdílné rytmické a melodické struktuře jednotlivých vět.

Peter Croton o charakteru Bachových tanečních suit píše: „*J. S. Bach vytvořil jemu vlastní osobní syntézu charakteru francouzské a italské taneční hudby, jak je patrné v jeho tanečních suitách.*“¹⁵⁴

J. J. Quantz syntézu prvků různých národních stylů definuje jako německý styl: „*Jestliže má někdo potřebnou bystrost, aby vyvolil ze stylu různých krajin to nejlepší, je výsledkem smíšený styl, který se dá, aniž by se překročily meze slušnosti, nazvat německým stylem.*“¹⁵⁵

Můžeme konstatovat, že v Bachových suitách se prolínají styly francouzský a italský, v některých případech jednotlivé věty suity mohou obsahovat i prvky obou stylů, např. passaggio italského stylu, který otevírá Preludium BWV 996 a následně výskyt prvků charakteristických pro styl francouzský:

¹⁵⁴ Peter Croton. *Performing Baroque Music on the Classical Guitar, A Practical Handbook Based on Historical Sources*. Peter Croton 2015, str. 114

¹⁵⁵ Johann Joachim Quantz. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Editio Supraphone. Praha 1990, str. 233

Preludium BWV 996

Příklad 50

V takových případech můžeme mluvit o určité syntéze více stylů, kterou Quantz nazývá stylem německým. U Bachových loutnových suit je nezdívka taktéž patrná rozdílnost stylu u jednotlivých tanců. Pro interpreta je v tomto kontextu nesmírně důležité při přednesu uplatňovat hlavní zásady a postupy typické pro jednotlivé styly, které byly probírány v kapitole předešlé (agogika, tempo rubato). V obecné rovině a poněkud zjednodušeně jsou charakteristickými prvky francouzského stylu tečkovaný rytmus a oproti stylu italskému pomalejší tempa jednotlivých tanců, rozmanitost rytmické struktury a synkopace. Italský styl, taktéž poněkud zjednodušeně, se vyznačuje pohybem ve zhruba stejných osminových nebo šestnáctinových stupňovitých sekundových sledech, rychlejším, živějším tempem tanců a převážně lineární strukturou věty.


Tilman Hoppstock o allemandech v Bachových suitách píše: „Mezi různými typy *allemand* se u Bacha často setkáváme s lineární strukturou věty tohoto tance a průběh věty a obecně kontrapunkt se vyznačují pohybem v šestnáctinových hodnotách.“¹⁵⁶

Allemande ze Suity BWV 996 ve čtyřčtvrtovém taktu je charakteristické lineární strukturou a pohybem v šestnáctinových hodnotách. V tomto případě se jedná


¹⁵⁶ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Vol. I. PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2009, str. 88

o italský styl oproti Allemande ze Suity BWV 995 v „alla breve“ taktu, která obsahuje typické prvky francouzského stylu:

Allemande BWV 996



Allemande BWV 995



Příklad 51

U Allemand v obecné rovině zdůrazňujeme zdvih a metrické akcenty na přízvučných dobách. Peter Croton u francouzského typu courant vymezuje následující typické prvky: „*Francouzská courant je charakteristická neobvyklým způsobem frázování, komplexní harmonií, výrazným výskytem disonancí, častými změnami harmonie a metriky a taktéž synkopací.*“ Croton následně v italské Courant pozoruje pohyb v osminových nebo šestnáctinových notách, jednoduchou harmonickou strukturu, obvyklé frázování a výskyt hemiol v kadencích. Francouzský typ courante je obvykle ve 3/2 nebo 6/4 taktu, oproti italské, která je často ve 3/4 taktu.¹⁵⁷

Při posuzování jednotlivých typických prvků italského a francouzského stylu je směrodatný a nápomocný i druh taktu skladby, což se nemusí vztahovat jen na courante.

Couranty ze Suit BWV 995 a 996 obsahují v tomto kontextu typické prvky francouzského stylu (viz příklad č. 52)

¹⁵⁷ Peter Croton. *Performing Baroque Music on the Classical Guitar, A Practical Handbook Based on Historical Sources*. Peter Croton 2015, str. 119



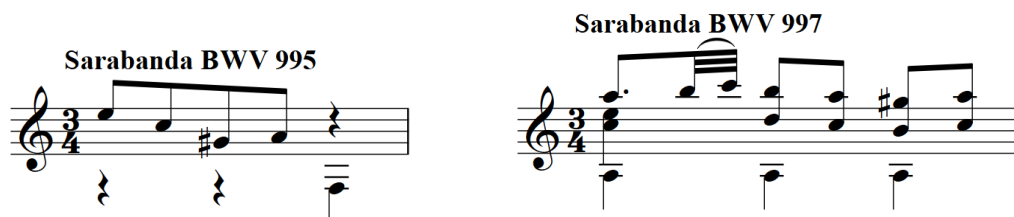
Příklad 52

Sarabanda, původně rychlejší španělský tanec, se v Bachových suitách vyznačuje pomalejším tempem v třídobém taktu. „Ve většině současných hudebních encyklopediích je typická francouzská sarabanda popsána jako pomalý tanec v třídobém taktu s hlavním důrazem na druhé době (nejčastěji tečkovanou notou).“¹⁵⁸ Viz příklad č. 53:



Příklad 53

V sarabandách Bachových loutnových suit takovou rytmickou strukturu ovšem nenacházíme. Přízvuk na druhé době Sarabandy BWV 995 vytváří appoggiatura, jejíž provedení současně se zkrácením poslední, čtvrté osminy v taktu, zdůrazňuje druhou dobu. Podobným způsobem se stává přízvuchnou druhá doba Sarabandy BWV 997:



Příklad 54

¹⁵⁸ Peter Croton. *Performing Baroque Music on the Classical Guitar, A Practical Handbook Based on Historical Sources*. Peter Croton 2015, str. 111

Gigue – rychlý, svižný tanec anglického původu, který zpravidla uzavírá barokní suitu – se vyskytuje ve třídobých, někdy též ve čtyřdobých taktech s předtaktím. Peter Croton o rozdílech mezi gigo italského a francouzského stylu píše: „*Gigue francouzského stylu byly obvykle v 6/4, 6/8, 4/4 nebo 2/2 taktu; gigue italského stylu často ve 3/4, 3/8, 6/8, 9/8 nebo 12/8 taktu. [...] Italské gigue se často skládají z rychlých osminových not, jednoduché harmonické struktury, několika silných disonancí a pomalého harmonického průběhu umožňujícího rychlá tempa a obvyklé frázování. [...] V komparaci s italskou gigo, francouzská gigue [...] je harmonicky a rytmicky určitým způsobem komplexnější (obvykle s tečkovanými notami), obsahuje více kontrapunktů a imitací, je hopsavá a vyžaduje o něco pomalejší tempo a silnější akcentaci.*“¹⁵⁹

Vycházíme-li z postřehu P. Crotona, typickým příkladem gigue francouzského stylu je Gigue BWV 995 a stylu italského Giga BWV 996:

Gigue BWV 995



Gigue BWV 996



Příklad 55

Gavota, původně francouzský tanec, se u Bacha často, stejně jako menuet, vyskytuje ve dvojicích. Oproti obvyklé dvojdílné formě tanců suit, je gavota, pokud se vyskytuje v páru, formou třídílnou. Po první gavotě následuje druhá a poté zase první. Předtaktí a první doba jsou zdůrazněné. Gavoty v páru obvykle mívají rozdílnou rytmickou strukturu a někdy se také liší použitou durovou a mollovou tóninou. Gavota je psána v dvoudobém taktu, někdy v taktu „alla

¹⁵⁹ Peter Croton. *Performing Baroque Music on the Classical Guitar, A Practical Handbook Based on Historical Sources*. Peter Croton 2015, str. 126, 128

breve“ a často mívá rondovou formu. Johann Mattheson v knize *Das neu-eröffnete Orchestre* píše, že gavoty italského stylu jsou velmi rychlé.¹⁶⁰

Obě gavoty ze Suity BWV 995 patří do kategorie tempově rychlejších. V Gavotě II. ze Suity BWV 995 je taktéž patrná určitá podobnost s gigou italského typu (triolová struktura).

Bourrée, tanec francouzského původu, živého, rychlého tempa ve 2/2 nebo 4/4 „alla breve“ taktu, je charakteristický jednodušší rytmickou strukturou, kterou často tvoří osminové a čtvrtkové noty. Tilman Hoppstock o charakteru Bourrée ze Suity BWV 996 píše: „První část připomíná píseň. Je jednodušší ve struktuře a je charakteristická v postupech v sekundových krocích. [...] Druhá část je vzhledem k čítným intervalovým skokům méně melodická a je v ní patrný větší důraz na rytmiku.“¹⁶¹

Menuet, francouzský tanec třídobého taktu, je rychlejšího nebo mírně rychlého tempa a stejně jako gavota se často vyskytuje ve dvojicích. Peter Croton rozdíl v menuetech francouzského a italského stylu vnímá takto: „Typický francouzský menuet je v třídobém nejčastěji 3/4 taktu, italský menuet je rychlejší a často bývá ve 3/8 nebo 6/8 taktu. [...] Francouzský menuet je charakteristický dvoutaktovými frázemi, odpovídající tanečním krokům s důrazem často na první době každé dvoutaktové fráze. [...] Rychlejší italský menuet měl ve vztahu k tanečním krokům osmitaktovou frázi.“¹⁶²

„Loure, ve 3/4 nebo 6/4 taktu, je často popisován jako pomalá gigue, nicméně jeho charakter je jemnější a pohyb mírnější.“¹⁶³

¹⁶⁰ Johann Mattheson. *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Verlag. Lighting Source UK Ltd. Repr. of a book published before 1923, red. Reinhard Keiser, str. 91

¹⁶¹ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Vol. I. PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2009, str. 253

¹⁶² Peter Croton. *Performing Baroque Music on the Classical Guitar, A Practical Handbook Based on Historical Sources*. Peter Croton 2015, str. 125, 126

¹⁶³ Tamtéž, str. 129

Formální struktura Suity BWV 1006a, u které Bach použil tance loure, gavotu, menuet a bourrée místo allemande, courante a sarabande, podle Tilmana Hoppstocka vykazuje typické znaky francouzského skladatelského stylu.¹⁶⁴

Nic ovšem nemůžeme brát dogmaticky, protože prolínání prvků italského a francouzského stylu je v Bachových skladbách často patrné. Při interpretaci Bachových suit je pro kytaristy, ale i v obecné rovině, relevantní a klíčové rozpoznání prvků francouzského a italského stylu, protože výsledné provedení, co se stylovosti týče, je podmíněné použitím adekvátních interpretačních postupů charakteristických pro dané styly. Dodržení metrických akcentů, specifických pro jednotlivé tance, patří k základním principům historicky poučené barokní interpretace.

6.1 Nálady a charakter jednotlivých tanců suity a tempa Bachových skladeb

Zásadní vliv na finální pojetí a způsob interpretace mají kromě stylu tance také tempo a nálada či charakter jednotlivých tanců suity. Albert Schweitzer o vyjadřování nálad a charakteru jednotlivých tanců Bachových klavírních suit píše: „*Allemanda u něho ztělesňuje energický, poklidný pohyb; courante představuje odměřovaný spěch, v němž jako by vystupovaly v páru důstojnost a půvabnost; sarabanda je obrazně znázornění majestátní slavnostní chůze; v gigue, nejsvobodnější ze všech forem, se vyžívá pohyb plný fantazie.*“¹⁶⁵

Johann Mattheson v knize *Der Vollkommene Capellmeister* v roce 1739 vyjadřuje charakter a tempo jednotlivých tanců suity. Parafráze se vztahuje pouze na tance, které se vyskytují v tzv. loutnových suitách J. S. Bacha:

Menuet – mírné tempo; umírněná radost

Gavota – rychlé tempo; jásavá radost

¹⁶⁴ Tilman Hoppstock. *Das Lautenwerk im Urtext, Band 6, Suite E dur BWV 1006a*. PRIM Musikverlag 2000, str. 1

¹⁶⁵ Albert Schweitzer. *J. S. Bach*. Editio Karez. Praha 2017, str. 228

Bourrée – živé tempo; spokojenost, klid

Gigue – rychlé tempo; prudká a kvapná horlivost; hněv, který rychle odezní

Loure – pomalé tempo; pyšnost, namyšlenost

Italská Giga – velmi rychlé tempo; mrštná a virtuózní

Sarabanda – volné tempo s přízvuchnou druhou dobou; pýcha, ctižádost

Courante – mírně rychlé tempo; sladká naděje, odvaha, potěšení

Allemande – rychlé tempo; spokojenost, radost¹⁶⁶

V některých aspektech Schweitzer vnímá náladu a charakter tanců jinak než Mattheson, nicméně způsob vnímání nálady jednotlivých tanců se individuálně může lišit, pokud podstata slovního vyjádření zůstává stejná. Tempa jednotlivých vět suit jsou, stejně jako rytmická či melodická struktura, také založena na principu kontrastnosti, kde po rychlé větě následuje pomalá nebo opačně. V obecné rovině je při interpretaci Bachových skladeb patrné (nejenom v kontextu suity), že volba odlišného tempa u různých interpretů není ojedinělým jevem. Ernest Zavorský o problematice temp v Bachových skladbách píše: „Se zvukovou stránkou skladby souvisí do určité míry také volba tempa při její reprodukci. Ovšem jen do určité míry, protože je na prvním místě třeba respektovat charakter skladby a přirozeně též akustiku prostoru a několik dalších činitelů. Proto je pojem tempa velmi labilní a to i při provádění stejné skladby. Kromě toho nemáme – až na několik vlastních Bachových údajů a celkem všeobecných a dobově zřeslených Forkelových informací – dostatečné znalosti o tom, jak Bach hrál a dirigoval své skladby.“¹⁶⁷

Albert Schweitzer o tempech v Bachových skladbách vyjadřuje následující názor: „Všeobecně [...] platí zásada, že životnost v Bachových skladbách nespočívá v pojímání tempa, nýbrž ve frázování a akcentování. [...] Bachovo adagio, grave

¹⁶⁶ Johann Mattheson. *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739; faksimile Kassel; Basel. Bärenreiter, 1954, II. díl, kapitola 13, str. 211 - 215

¹⁶⁷ Ernest Zavorský. *Johann Sebastian Bach*. Editio Supraphon. Praha 1979, str. 371

a lento nejsou tak pomalá jako ta naše, jeho presto není tak rychlé jako to současné. [...] Okruh možných temp je u Bacha relativně úzký."¹⁶⁸

Arnold Dolmetsch v kontextu tempa jednotlivých tanců suity píše: „*Pokud jde o starší tance, nemáme přesná označení temp, nýbrž jen relativní údaje a popisy; nejspíše bychom se však přiblížili pravdě svědomitým studiem tanečních kroků.*“¹⁶⁹

Dolmetsch také upozorňuje, že při výběru temp jednotlivých tanců suity je třeba vycházet z období a země vzniku.¹⁷⁰

Schweitzer životnost v Bachových skladbách nevidí primárně v tempu, ale ve frázování a akcentaci, které mají do určité míry vliv na subjektivní vnímání tempa. Postřeh A. Dolmetsche vztahující se na studium tanečních kroků jednotlivých tanců suity může být velice nápomocný pro určování tempa. Problematikou tanečních kroků ve vztahu k výrazu a tempu tanců suity se podrobně zabývá Antony Newman ve své knize *Bach and Baroque* a jeho poznatky mohou být taktéž nápomocné při výběru temp. Údaje o tempech Bachových skladeb sice neexistují, nicméně pro určování přibližných temp skladeb 18. století je možné použít Quantzův způsob stanovování temp, který vychází z porovnání rychlostí frekvence srdečního tepu a rychlostí jednotlivých not. Quantz o něm píše ve své knize *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu: „Prostředek, který pokládám za nejpříhodnější vodítko tempa, je o to pohodlnější, čím snáze je dosažitelný, neboť jej nosí každý u sebe. Je tím u zdravého člověka tep na ruce.*“¹⁷¹

¹⁶⁸ Albert Schweitzer. *J. S. Bach*. Editio Karez. Praha 2017, str. 267

¹⁶⁹ Arnold Dolmetsch. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha 1958, str. 28

¹⁷⁰ Tamtéž, str. 28

¹⁷¹ Johann Joachim Quantz. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Editio Supraphone. Praha 1990, str. 188

Arnold Dolmetsch přepočítal přibližně Quantzovy údaje do údajů metronomických¹⁷²:

| Tempové označení | Tempo |
|---|---------|
| allegro assai nebo presto v taktu sudém (se šestnáctinou) | ♩ – 160 |
| allegro moderato nebo poco allegro, vivace či jen allegro | ♩ – 120 |
| allegretto | ♩ – 80 |
| adagio cantabile | ♩ – 80 |
| adagio assai | ♩ – 40 |

Tilman Hoppstock tempa jednotlivých vět suity odvozuje propočtem vzájemných metrických vztahů mezi jednotlivými tanci suity BWV 996¹⁷³:

| Věta | Základní tempo | Číselný poměr (denominator :12) |
|--------------------------|----------------|------------------------------------|
| Praeludio (bez Passagia) | ♩ = 48 | 4 |
| Presto | ♩ = 60 | 5 |
| Allemande | ♩ = 60 | 5 |
| Courante | ♩ = 60 | 5 |
| Sarabande | ♩ = 36/48 | 3/4 |
| Bourree | ♩ = 72/84 | 6/7 |
| Gigue | ♩ = 60 | 5 |

¹⁷² Arnold Dolmetsch. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha 1958, str. 27

¹⁷³ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Vol. I. PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2019, str. 275

Tempa jednotlivých skladeb jsou závislá na charakteru skladby, akustických podmínkách, době vzniku a původu skladby a také na technických limitech nástroje. Tempa u loutny a kytary budou vždy pomalejší než v klavírním nebo cembalovém provedení, což je dané charakterem nástroje. Nejenom charakter, ale i nálada či afekt skladby jsou důležitým faktorem určujícím tempo a v tomto kontextu je smutek vždy vyjádřen tempem pomalým a radost tempem rychlejším. Na interpretovi je, aby rozpoznal a určil, jaké tempo je vhodné pro danou skladbu, a v tomto ohledu musíme brát různé způsoby určování temp pouze orientačně.

7 Kytarové transkripce a úpravy skladeb J. S. Bacha

7.1 Historie kytarových transkripcí skladeb J. S. Bacha a jejich interpretace

Pravděpodobně první úpravu Bachovy skladby pro kytaru prokazatelně zrealizoval začátkem 20. století skladatel a kytarista Francisco Tárrega (1852 - 1909). Tárrega upravil Bourrée h moll BWV 1002 z první partity pro sólové housle a Bourrée č. 1 a 2 BWV 1009 ze třetí cello suitu, které mylně nadepsal jako *Loure de Bach*. Byl taktéž prvním známým kytaristou, který interpretoval Bachovy skladby na kytaru. Pro kytaru Tárrega upravil taktéž Fugu BWV 1001. Základem této transkripce je ale houslová verze, nikoli Weyrauchova loutnová (BWV 1000). Další dvě výrazné osobnosti kytarové interpretace, skladatelé a kytaristé Agustín Barrios Mangoré (1885 – 1944) a po něm i Miguel Llobet (1878 -1938), následovali Tárregu a upravovali i interpretovali Bachovy skladby na kytaru. Barrios byl prvním kytaristou, který pořídil nahrávku Bachovy skladby. V periodě mezi lety 1921 – 1929 Barrios pro nahrávací společnost Odeon natočil Bourrée ze třetí cello suitu BWV 1009, stejně jako v případě Tárregovy transkripce mylně označené jako *Loure*.¹⁷⁴ Při poslechu této nahrávky je patrné, že Barrios nehraje stylem romantickým, dodržuje tempo a pulsaci díla až na závěrečné ritardando. Barrios obdivoval Bacha a jeho díla, což se silně promítlo i v jeho vlastní tvorbě, která je ovlivněna hudbou J. S. Bacha. John Williams na bookletu svého CD o Barriosovi píše: „*On byl prvním kytaristou, který pořídil nahrávku v roce 1909 a také první hrál kompletní Bachovu loutnovou suitu.*“¹⁷⁵ Richard D. Stover ve své knize *The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré* popírá často proklamované tvrzení, že Barrios interpretoval celou Bachovu suitu na evropském turné a označuje tuto skutečnost za nepravdivou: „*Ze všech koncertních programů Barriose ani na jednom*

¹⁷⁴ Justin Hoke. *The Guitar Recordings of Agustín Barrios Mangoré: An Analysis of Selected Works performed by the Composer* [online]. Florida State University Libraries, 2013 [cit. 6. 6. 2019], str. 15.

¹⁷⁵ John Williams. *Latin American Guitar Music by Barrios and Ponce* [booklet CD]. Sony 1991

nefiguruje celá suita Bacha. Interpretoval vybraná díla tohoto skladatele, například Fugu a moll ze sonáty pro housle (BWV 1001), ale nikdy celou suitu."¹⁷⁶

Orientaci v jednotlivých kytarových transkripcích Bachových skladeb vytvořených v 1. polovině 20. století značně ztěžuje tehdy ještě neexistující souborný katalog děl J. S. Bacha – BWV. Katalog vytvořil až v roce 1950 Wolfgang Schmieder. Z tohoto důvodu je přesná identifikace těchto transkripcí v některých případech složitější. Na základě zachovalých programů koncertu Agustína Barriose zmiňuje Richard D. Stover některé ze skladeb J. S. Bacha, které Barrios upravil pro kytaru, například Gavotte and Rondo BWV 1006a, Courante BWV 1002, Bourrée BWV 1009, Fuga a moll BWV 1001, Preludium a Fuga (nespecifikované), Allemand (nespecifikované), Sarabande (nespecifikované), Minuetto (nespecifikované).¹⁷⁷

Miguel Llobet po Barriosovi taktéž natočil skladbu J. S. Bacha – Sarabandu BWV 1002 z první houslové party.¹⁷⁸ Llobetovy transkripce Bachových skladeb vydala edice *Guitar Heritage* a zahrnuje následující skladby: Preludium BWV 999, Preludium BWV 1007, Preludium BWV 1009, Preludium BWV 1010, Sarabande BWV 1002 a Bourrée BWV 1002.¹⁷⁹

Další významnou osobností, která se zasloužila o vývoj v oblasti kytarových transkripcí skladeb J. S. Bacha, byl beze sporu Andrés Segovia. Vytvořil řadu úprav Bachových skladeb pro kytaru a na koncertech hrál Bachova díla, čímž přispěl k tomu, že transkripce Bachových skladeb se staly běžnou a nepostradatelnou součástí kytarových koncertních programů. „*Segovia věřil, že*

¹⁷⁶ Richard D. Stover. *The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*. Paraguay-Edition 2012, str. 359

¹⁷⁷ Tamtéž, str. 307-314

¹⁷⁸ Miguel Llobet. *The Guitar Recordings 1925 – 1929* [booklet CD]. Chanterelle Historical Recordings 1993

¹⁷⁹ Miguel Llobet. *Guitar solos – Transcriptions*. Vol. 4. Verlag Michael Macmeeken. Heidelberg 2001

*interpretace Bachových skladeb na kytaru je možná, a byl silně přesvědčen o velkém vyjadřovacím potenciálu kytary při interpretaci Bachova díla.*¹⁸⁰ V roce 1927 Segovia natočil Courante ze třetí cellové suity BWV 1009.¹⁸¹

V průběhu dalších let Segovia nahrával i jiná Bachova díla upravená pro kytaru. Jeho způsob interpretace byl romantický, což ovšem v jeho době nebylo nic ojedinělého. Využíval potenciál kytary spočívající v barevnosti přednesu a jeho nahrávky Bachových skladeb i v současnosti oslovují posluchače.

U Tárregy, Llobeta a Segovii je příznačné, že neupravovali celé suity, ale jen některé jejich části. Indicie, že Barrios upravil celou Suitu BWV 996, nejsou dostatečně prokázané a podložené a zůstávají z tohoto důvodu na úrovni hypotézy, pokud vycházíme z výsledků bádání Richarda D. Stovera. Charakteristická pro první kytarové úpravy Bachových skladeb je skutečnost, že se převážně jedná o transkripce houslových a cellových skladeb. Pokud se vymežíme jen na kytarové transkripce loutnového díla, Barrios upravil Gavottu a Rondo ze Suity BWV 1006a, Llobet Preludium BWV 999 a Segovia výrazně větší počet loutnových skladeb, jako například Allemande a Bourrée ze Suity BWV 996, Sarabandu a Gigue ze Suity BWV 997, Preludium BWV 999, Gavottu a Rondo BWV 1006 a Fugu BWV 1000.

První kompletní hudební edice všech Bachových skladeb pro loutnu Hanse Dagoberta Brugera pochází z roku 1925.¹⁸² Důvodem, proč se o této edici zmiňuji, je skutečnost, že je napsaná pro loutnu, ale v kytarovém ladění. Zvláštností Brugerovy edice je výběr tónin některých skladeb. Například u Preludia, Fugy a Allegra BWV 998 je každá věta v jiné tónině (Preludium v E dur, Fuga v D dur, Allegro v C dur). Fugu BWV 1000 Bruger upravil do tóniny e moll a Preludium BWV 999 a moll. Brugerova edice je velmi cenná jako historický pramen, v praxi je ale i kvůli většímu počtu chyb méně použitelná.

¹⁸⁰ Andrés Segovia. *Andrés Segovia on Stage* [obal LP]. MCA Records 1977

¹⁸¹ Luigi Attademo. *J. S. Bach, Suites for Guitar* [booklet CD] – Brilliant Classics 2012, str. 1

¹⁸² Hans Dagobert Bruger. *Kompositionen für die Laute*. Mösel Verlag. Wolfenbüttel 1925

Další kompletní edice následovaly v roce 1957 - *Anton Stingl* - VEB *Friedrich Hofmeister, Leipzig* v kytarové úpravě, v roce 1965 - Edmund Wensiecki - *Friedrich Hofmeister, Hofheim am Taunus* v kytarové úpravě, v roce 1973 - *Heinz Teuchert* - *Ricordi Munich* v kytarové úpravě a následovaly další edice, které postupně byly zbavované chyb v textu. V průběhu posledních dvaceti let byl v oblasti kytarových transkripcí Bachova loutnového díla zaznamenán výrazný posun, který je v některých edicích patrný v nulovém, nebo v téměř nulovém počtu chyb v notovém textu a kvalitě provedení. V tomto ohledu jsou velice přínosné a kvalitní, následující kompletní edice: Tilman Hoppstock: *Das Lautenwerk und verwandte Kompositionen im Urtext für Gitarre*, PRIM Musikverlag 2010/2013, Frank Koonce: *The Solo Lute Works Edited for Guitar*, Neil A. Kjos Music Comp. San Diego, California 2002, Frederic Zigante: *Le opere completo per Liuto, Trascrizione per chitarra*, GuitarArt, Avellino, Italy 2001, S. di Stefano/F. Taranto: *L'opera omnia per Liuto, trascitta per chitarra*, Berben, Ancona, Italy 2006, Paulo Cherici: *Vol. III - Le opere per liuto*, Edizioni Suvini Zerboni, Milan 2009, Josef Eötvös: *The Complete Lute Works transcribed for Guitar*, Chanterelle Verlag 2002.

Po Segoviovi další vývoj v oblasti interpretace Bachových skladeb na kytaru výrazně ovlivnili Julian Bream (1933) a John Williams (1941), kteří v průběhu 50. a 60. let 20. století natočili několik kompletních Bachových suit a poté i kompletní Bachovo loutnové dílo. Jejich nahrávky, podobně jako nahrávky Segovii, ovlivnily řadu kytaristů, přispěly k rozšíření a popularizaci interpretace Bachových skladeb na kytaru a díky tomu se v průběhu následujících let interpretace Bachových loutnových suit na kytaru na koncertních pódii stává běžným jevem. V současné době je u kytaristů patrné a pozoruhodné, že v obecné rovině projevují značný zájem o studium historicky poučené interpretace a následně aplikují získané poznatky při kytarové interpretaci. Tento pozitivní posun je ve velké míře způsoben také vývojem nových technologií a internetu, které usnadňují dostupnost různých pramenů, informací a nahrávek, nezbytných pro studium historicky poučené interpretace. V tomto kontextu může být kytaristům nápomocný poslech loutnových nahrávek Bachových skladeb v podání loutnistů Hopkinsona Smitha, Rolfa Lislevanda, Junghanela Konrada, Paula O'Detta, Paula Beiera, Lindberga Jakuba, či Nigela Northa. Od roku 2000

vznikly tři vynikající kytarové nahrávky obsahující kompletní Bachovo loutnové dílo:

Stephan Schmidt, *Bach Lute Works, Original Versions, 10 String Guitar*, Naive 2000

Ricardo Gallen, *Bach Complete Lute Works*, Sunnysides Records 2013

Johannes Monno, *Works for Lute*, SCM Hänssler 2016

Z dalších vynikajících kytaristů, kteří nahráli jednotlivé Bachovy loutnové suity či skladby, bych rád jmenoval Davida Russela, Tilmana Hoppstocka, Huberta Käppela či Annu Vidovič.

7.2 Problematika praktické realizace kytarových transkripcí loutnových skladeb J. S. Bacha

V 18. století bylo běžnou praxí aranžování skladeb pro více nástrojů, o čemž ostatně svědčí i hojný počet transkripcí skladeb J. S. Bacha pro různé nástroje.

Nebylo ojedinělým jevem, že aranžmá pro jiný nástroj zaznělo v jiné tónině než originál, vzhledem k tomu, že skladba musela být přizpůsobena daným možnostem a rozsahu nástroje. J. S. Bach svoje skladby často aranžoval a adaptoval pro více nástrojů, což je patrné i u Suity BWV 995, která je vlastně loutnovou transkripcí Suity BWV 1011 pro violoncello sólo. Moderní kytara, nástroj v 18. století neexistující, má z hlediska techniky hry, zvuku a způsobu tvoření tónu bezesporu mnoho společného a blízkého s loutnou.

Loutna má ovšem jiné ladění a větší počet strun, což znamená, že u kytarových úprav loutnových skladeb jsme často nuceni transponovat hudební dílo, aby bylo hratelné na kytaru (např. Suita BWV 995 - originální tónina g moll, u kytary nejlépe v a moll, Suita BWV 997 - c moll, u kytary nejčastěji v a moll, Preludium, Fuga a Allegro BWV 998 - Es dur, u kytary nejčastěji v D dur, Preludium BWV 999 - c moll, u kytary d moll, Fuga BWV 1000 - g moll, u kytary a moll).

Použití jiné tóniny při transponování je v některých případech nutností, chceme-li, aby skladba v kytarové úpravě zazněla plynule a interpret využil maxima možností nástroje. Existující transkripce v původních tóninách, např. Suita e moll BWV 996 a Suita BWV 1006a svědčí o tom, že i na kytaru je možné využití originálních tónin, ovšem jen v případech, kdy původní tónina je

z hlediska technického provedení pro kytaru idiomatická a přijatelná, jinými slovy na kytaru hratelná. V tomto kontextu jsou idiomatické a relativně lehce hratelné z hlediska technického provedení na kytaru tóniny do čtyř křížků. Tóniny pro kytaru méně charakteristické, například béčkové tóniny vyjma F dur a d moll, je možné u transkripcí použít, pokud je to nutné, ovšem s vědomím, že provedení může v tomto případě postrádat lehkost a plynulost hudebního projevu vzhledem ke značné technické obtížnosti.


Jeden z klíčových problémů interpretace díla J. S. Bacha na kytaru je nedostatečný rozsah kytary a často i značná technická obtížnost či nehratelnost určitých částí skladeb objevující se velice často v basových strunách, kde jsme nuceni realizovat některé části hlasů o oktávu výš. V těchto případech musíme přizpůsobit původní zápis možnostem nástroje anebo případně použít skordaturu, jako v případě Suity BWV 998, kde je užitečné přeladit basovou strunu E na D.


Při realizaci kytarových transkripcí Bachových loutnových skladeb je zapotřebí brát v úvahu následující:


- tónový rozsah originální skladby a jeho vztah k rozsahu kytary
- tóninu originální skladby a její případnou změnu, pokud je to nutné kvůli přílišné technické obtížnosti praktického provedení na kytaru a tónovému rozsahu
- transponování některých, ve většině případů basových not, o oktávu výš nebo níž z důvodu nedostatečného tónového rozsahu kytary oproti loutně
- zjednodušení faktury nebo redukci hudebního textu upravovaného díla v situacích, kdy všechny noty akordů nelze na kytaru realizovat v praxi
- případné přidávání nebo rozšíření faktury hudebního textu o další noty z důvodu maximálního využití potenciálu kytary (v takových případech se ovšem většinou jedná o transkripce houslových a cellových skladeb)

V příkladu č. 56 je patrné přizpůsobení tónového rozsahu kytary rozsahu skladby ve formě kompromisního způsobu řešení daného problému transponováním jednotlivých not o oktávu výš.

Preludium BWV 996

originál: 


transkripce: (H. Käppel) 

transkripce: (J. Eötvös) 

Příklad 56¹⁸³

Tilman Hoppstock problém nedostatečného rozsahu kytary vyřešil použitím skordaturního ladění, v konkrétní rovině přeladění basové struny E na D, čímž je tónový rozsah dostačující (viz příklad č. 57). Problémem ovšem v tomto případě může být následující přeladování v průběhu přednesu, protože skordatura ladění nevyhovuje dalším větám skladby.

Ⓔ = Ⓓ
Preludium BWV 996

originál: 

Příklad 57¹⁸⁴


V příkladu č. 58 je znázorněna redukce hudebního textu a změna rozlohy akordu v případě, kdy všechny noty akordu z původního loutnového zápisu nelze na kytaru realizovat. V příkladu č. 59 je následně znázorněno rozšíření hudebního textu, které zrealizoval J. S. Bach při úpravě či transkripci Allemande BWV 1011 pro loutnu.


¹⁸³ Hubert Käppel. *The Bible of Classical Guitar Technique*. AMA Musikverlag 2016, str. 228


József Eötvös. *J. S. Bach, The Complete Lute Works*. Chanterelle 2002, str. 41

¹⁸⁴ Tilman Hoppstock. *Johann Seb. Bach. Suite e-moll BWV 996*. PRIM Musikverlag. Darmstadt 1999, str. 2

Preludium BWV 995


original: 

transkripce:
(T. Hoppstock) 


transkripce:
(J. Eötvös) 

Příklad 58¹⁸⁵

Allemande BWV 1011

cellová
verze: 

Allemande BWV 995

loutnová
verze: 

Příklad 59

Velký počet již existujících vydaných transkripcí a kompletních edicí loutnových skladeb upravených pro kytaru je v současnosti příčinou menšího zájmu kytaristů o realizaci vlastních úprav těchto skladeb. Přirozeně je mnohem jednodušší spolehnout se v tomto ohledu na některé z transkripcí renomovaných kytarových interpretů. V tomto kontextu častá argumentace obhajující názor, že nic nového v této oblasti nelze objevit a vytvořit, nemusí být opodstatněná, neboť jednotlivé transkripce mohou obsahovat rozdílný způsob realizace některých částí skladeb, jak je patrné v předešlých případech.

¹⁸⁵ Tilman Hoppstock. *Johann Seb. Bach. Das Lautenwerk und verwandte Kompositionen im Urtext für Gitarre*. PRIM Musikverlag. Darmstadt 1994/2007, str. 26

József Eötvös. *J. S. Bach, The Complete Lute Works*. Chanterelle 2002, str. 14

8 Hudebně analytický přístup při studiu a realizaci interpretačního záměru

8.1 Nezbytnost analytického pohledu na formální uspořádání skladby při studiu interpretace hudebního díla

Analýza všech Bachových tzv. loutnových skladeb by vyžadovala extrémně velký prostor, který vzhledem k rozsahu, které mají ostatní kapitoly této práce, není dostatečný. Z tohoto důvodu se v této kapitole formou praktické ukázky analytického procesu a přístupu při studiu skladeb omezím pouze na studium Preludia, Fugy a Allegra BWV 998. Použité analytické postupy lze taktéž uplatnit na ostatní Bachovy skladby pokládané za loutnové.

Pro interpreta, kterého vnímáme jako výkonného umělce, dotvářejícího notový zápis nebo skladatelovo dílo, je nesmírně důležité pochopení formální struktury díla. Analýza hudebního díla jako prostředek poznání a vnímání harmonické, melodické, rytmické a polyfonní struktury skladby a jejího formálního a vzájemného uspořádání ve skladbě, je pro interpreta nezbytná pro hlubší pochopení daného díla. Vnímání napětí a klidu, konsonancí a disonancí, hlavních a vedlejších tektonických funkcí a v obecné rovině toho důležitého a méně důležitého v hudebním díle vede k tvůrčí realizaci interpretačního záměru v určité časové vazbě.

8.2 Preludium – Fuga – Allegro BWV 998 – analýza skladby

Originální tónina autografu je Es dur a v kytarových transkripcích je nejčastěji používána tónina D dur. Třívětou strukturou skladba připomíná formu triové sonáty nebo concerta grossa. Ve třech větách je nejpoužívanějším, charakteristickým a základním prvkem motiv D – Cis – D, někdy i v pozměněném tvaru se sestupnou velkou sekundou nebo v inverzní podobě. První věta, Preludium, je ve 12/8 taktu a skládá se ze 48 taktů. Druhá věta, Fuga ve 4/4 taktu má třídílnou formu A – B – A a je centrální částí díla. Skládá se ze 103 taktů a je Da Capo formy s reprízou expozice, což u Bachových fug není častým jevem. Třetí věta, Allegro, má formu dvoudílnou a je psána ve 3/8 taktu. Skládá se z 96 taktů.

8.2.1 Preludium BWV 998

Preludium ve 12/8 taktu je charakteristické zpěvnou melodikou a jednoduchou rytmickou strukturou spodního hlasu. Je neperiodické stavby, má volnou formu a improvizální charakter. Melodie vrchního hlasu má polyfonickou strukturu bez konkrétně vypsáných hlasů v podobě skryté polyfonie.

Harmonicko-funkční průběh skladby se vyznačuje řadou modulací, pohybovým dynamismem a skladba má výrazný spád. Neperiodičnost a volný motivický vývoj, polyfonie, výrazný spád a časté uplatňování modulací svědčí o tom, že se jedná o evoluční typ hudby.

Preludium se z hlediska harmonického vývoje vyznačuje řadou modulací. Jeho tonální plán nebo harmonicko-funkční vývoj můžeme rozdělit na dvě části. První část (takty 1 – 24) je charakteristická sérií modulací, při kterých je cílová tónina vždy pátým stupněm tóniny výchozí:

D dur => A dur => e moll => h moll => fis moll

Po čtyřtaktové sekvenci (takty 19 – 22) od taktu 23 následuje návrat do tóniny D dur a zároveň dvoutaktové modulační pásmo připravující nástup tématu v tónině G dur. Nástupem tématu v G dur začíná druhá část Preludia (takt 25) a po něm dvoutaktové modulační pásmo, které nás vede do tóniny D dur, která je dominující ve druhé části Preludia. Celou druhou část Preludia (takty 25 – 48) můžeme vnímat jako návrat do tóniny D dur.

Z analytického pohledu se ve druhé části objevuje překvapující harmonický vývoj, vybočující z obvyklých standardů. V taktu 37 zazní mollová subdominanta – g moll (takty 37 – 38), která pokračuje do neapolského sextakordu v taktu 39 a poté namísto očekávaného pohybu přímo do dominanty (A), Bach sextakord rozvádí do akordu E7. Noty b a es se rozvádí půltónovým pohybem do h a e, nota g se průtahem rozvádí do noty gis (takt 40). V taktech 40 – 41 následně zazní dominantanta A7 a probíhá návrat do tóniny D dur a poslední uvedení tématu (takt 42). Je také zajímavé, že je v taktech 38 – 41 začínající kadencí patrna periodická struktura.

takty 38 - 41

mollová subdominanta

F N6

Příklad 60

Formálně se Preludium skládá ze třítaktových oblastí tématu neperiodického charakteru, dvoutaktových oblastí modulačních pásem, třítaktových sekvencí až na jednu výjimku čtyřtaktové sekvence (takty 19 – 22), kadence (takty 38 – 39) a cody (takty 44,5 – 48) v závěru skladby. Téma se objevuje celkem pětkrát a to v prvním taktu v tónině D dur, v šestém taktu v tónině A dur, ve čtrnáctém taktu v tónině h moll, ve dvacátém pátém taktu v tónině G dur a naposledy ve čtyřicátém druhém taktu v tónině D dur.

SCHÉMA HARMONICÉHO VÝVOJE A FORMÁLNI STRUKTURY PRELUDIA

| Oblast tématu D dur | | | Modulační pásmo | | Oblast tématu A dur | | | Modulační pásmo | | Modulující sekvence e mol | | | Oblast tématu h moll | | | Modulační pásmo do fis moll | |
|---------------------|---|---|-----------------|---|---------------------|---|---|-----------------|----|---------------------------|----|----|----------------------|----|----|-----------------------------|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |

| Sekvence fis moll | | | | Modulační pásmo do G dur | | Oblast tématu G dur | | | Modulační pásmo | | Sekvence D dur | | |
|-------------------|----|----|----|--------------------------|----|---------------------|----|----|-----------------|----|----------------|----|----|
| 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 |

| Sekvence A dur, modulace do D dur | | | Modulační pásmo do g moll | | Kadence g moll | | Modulace do D dur | | Oblast tématu D dur | | | | CODA | | | |
|-----------------------------------|----|----|---------------------------|----|----------------|----|-------------------|----|---------------------|----|----|----|------|----|----|--|
| 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | |

Příklad 61

Pro melodickou strukturu Preludia je charakteristický motiv objevující se často i v ostatních dvou větách. Četnost jeho výskytu svědčí o tom, že je základním prvkem melodické struktury díla (viz příklad č. 62).

Příklad 62

Melodickou strukturu díla můžeme vnímat jako sérii sestupných a vzestupných kroků (viz příklad č. 63) ve vrchním a spodním hlase. Charakteristické pro vrchní hlas je jeho značné rozpětí, které je vyznačeno v příkladu č. 64.

SESTUPNÁ TENDENCE VRCHNÍHO HLASU

Příklad 63

UKÁZKA ZNAČNÉHO ROZPĚTÍ VRCHNÍHO HLASU

takt 1

takt 11

takt 47

Příklad 64

Pro vrchní hlas je patrný výskyt tzv. skryté, latentní polyfonie, kterou Bach nevyplnil, a tak jsou její realizace a způsob provedení zcela závislé na invenci a přístupu interpreta:

TAKT 1

originální zápis

možný způsob provedení

TAKTY 31 - 32

originální zápis

možný způsob provedení

Příklad 65

Tilman Hoppstock ve své publikaci *Bach's Lute Works* znázorňuje proces vývoje u jednotlivých hlasů redukčním modelem taktu 28 a taktu 33:¹⁸⁶

TAKTY 28 - 30

Příklad 66

Formální členění skladby v sobě obsahuje řád, který je patrný ve vzájemném uspořádání jednotlivých částí: téma třítaktové, modulační pásmo dvoutaktové, třítaktové sekvence.

Model 3+2, 3+2+3 a 3+2 je narušen jedinkrát ve čtyřtaktové sekvenci (takty 19 – 22), kdy spodní hlas je augmentace postupu spodního hlasu sekvence v taktech 11 – 13:

takty 11 - 12

Augmentace v basových notách (vzhledem k taktům 11 - 12):

takty 19 - 22

Příklad 67¹⁸⁷

¹⁸⁶ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Vol. II. PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2013, str. 196

8.2.2 Fuga BWV 998

Druhá věta – Fuga – je základní osou a ústřední částí celé skladby. Fuga má třídílnou formu ABA a Da Capovou strukturu s opakováním první části A (expozice). Skládá se ze 103 taktů – první část obsahuje 28 taktů, druhá 48 taktů, opakování první části pak 27 taktů. Typ fugy Da Capo nenacházíme v Bachově díle často, ale v některých fugách se objevuje (např. Fuga e moll BWV 548 pro varhany a Fuga BWV 997 pro klávesové nástroje).

První část fugy připomíná chorál a téma fugy chorální melodii. Základní motiv D-Cis-D je začátkem osmitónového tématu fugy neperiodického charakteru, fuga je tříhlasá, na konci první části čtyřhlasá. Druhá část má tokátový ráz, oproti první části je kontrastní četným užitím figurací v protihlase.

TÉMA FUGY

takty 1 - 2




hlava tématu 2. část tématu

Příklad 68


Protože je hlava fugového tématu vytvořena melodickou figurou I. - VII. - I. a poté teprve následuje stupeň V., VII. stupeň je nahrazen v dominantní tónině průvodčího (comes) stupněm VI. Jedná se tedy o odpověď tonální.

dux



m. 2

comes - tonální odpověď



m. 3

Příklad 69

V příkladu č. 70 znázorňuji Fugu BWV 868 z Dobře temperovaného klavíru, ve které má prvních osm not stejnou melodickou strukturu jako téma fugy

¹⁸⁷ Tamtéž, str. 206

BWV 998. Téma této fugy má ovšem celkově čtrnáct not a rozdílnou rytmickou strukturu.

Téma Fugy BWV 868 z Dobře temperovaného klavíru



Příklad 70

Téma Fugy BWV 998 je také velmi podobné chorálu *Vom Himmel Hoch, da komm ich her*, který Bach použil ve Vánočním oratoriu BWV 248 a v Kánonických variacích pro varhany BWV 769:

Chorál z Vánočního oratoria BWV 248



Příklad 71

Stylem a hojným použitím průtahů (appoggiatur) se fuga hlavně v první části podobá Preludiu BWV 881 z druhého dílu Dobře temperovaného klavíru:



Příklad 72

První část fugy (A) je z pohledu harmonicko-funkčního vývoje (tonálního plánu) charakteristická pevným setrváním v tónině D dur (pominu-li krátké vybočení do e moll v taktu 6 a krátké vybočení do G dur, po kterých vždy proběhne návrat do tóniny D dur).

Ve druhé části (B), která začíná taktem 29, se diatonickou modulací přes společný akord h moll ocitáme v tónině A dur (v taktu 33). Po citaci tématu, ve spodním hlase v taktu 35, probíhá návrat do tóniny D dur v taktech 36 - 37. Po nástupu sekvence v taktech 37 - 39,1 pokračujeme do tóniny G dur modulací přes mimotonální dominantu D7 v taktu 40. Po nástupu sekvence (v G dur) v taktu 41 probíhá modulace do h moll a následně modulace do tóniny A dur, ve které se ocitáme v taktu 47. Modulující sekvence začínající taktem 47 (A dur) nás

vede do tóniny fis moll závěrečnou kadencí A-h-Cis-fis (II. - IV. - V. - I. stupeň) v taktu 50. Sekvence fis moll začínající takty 51 - 54 moduluje přes e-moll (II. stupeň) zpátky do D dur, ve které se ocitáme v taktu 55. Další sekvence nás vede do G dur (v taktech 60 - 61) a od taktu 61 probíhá návrat do tónického centra, tóniny D dur, která nastupuje od taktu 63. V taktech 63 - 67 se z pohledu harmonického vývoje odehrává stejný harmonický postup jako v taktech 29 - 33. Probíhá modulace do tóniny A dur, která nastupuje v taktu 67. V taktech 67 - 69 probíhá podobný vývoj jako v taktech 33 - 35 s tím rozdílem, že tady se v taktu 71 ocitáme v tónině e moll a modulace v taktu 36 nás vede do tóniny D dur. V závěrečné sekvenci od taktu 71 probíhá návrat do tóniny D dur a následně se v taktu 78 vracíme do expozice části A.

Základní členění třídlílné struktury fugy:

A ... takty 1 - 29

B ... takty 29 - 77

A ... takty 77 - 103

Členění formální struktury fugy:

Expozice ... takty 1 - 29

Provedení ... takty 29 - 61

Závěr ... takty 61 - 77

Návrat do expozice ... 77 - 103

V příkladu č. 73 se lze podívat, jakým způsobem Tilman Hoppstock podává detailní analýzu expozice fugy.¹⁸⁸ Pro interpreta je u fug nesmírně důležité rozpoznání jednotlivých citací tématu (viz příklad č. 74). Provedení citací tématu musí být v dynamickém slova smyslu výraznější. V příkladě č. 75 ukazují další tři citace tématu a několik modulací. Charakteristický model členění této části je členění na čtyři taktové úseky 4+4+4+4. Ve třetím ze čtyř taktů dochází vždy k citaci tématu.

¹⁸⁸ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective, Vol. II*, PRIM – Musikverlag, Darmstadt, 2013, str. 238

EXPOZICE

takty 1 - 9

dux

protivěta - protihlas

mezivěta

1a

1b

1a

comes - tonální odpověď

1b

mezivěta

1a

1b

dux - citace tématu

Příklad 73

takty 15 - 17

takty 21 - 23

Příklad 74

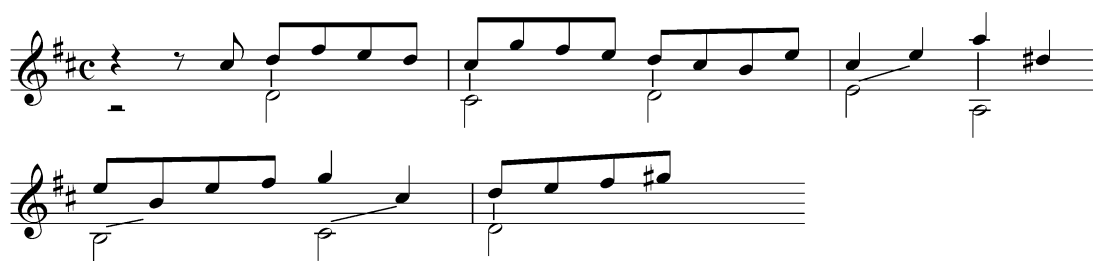
takty 31 - 33

takty 35 - 37

takty 39 - 41

Příklad 75

Kromě v dřívějších příkladech uvedených citací tématu, se téma objevuje i v protihlase. Zajímavý je postřeh Ferruccio Busoniho v jeho vyčlenění tématu v protihlase: ¹⁸⁹



Příklad 76

Tilman Hoppstock ve své knize *Polyphony in Bach's Fugues* ¹⁹⁰ nachází citaci tématu v inverzní podobě v protihlase:



Příklad 77

Citaci tématu nacházíme také ve figuracích na konci druhé části v taktech 75 – 77:



Příklad 78

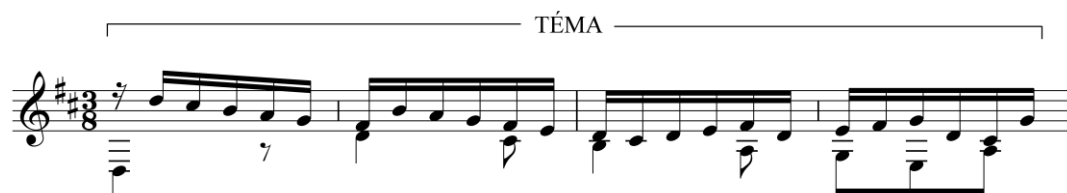
¹⁸⁹ Ferruccio Busoni/E. Petri. *Präludium, Fuge und Allegro Es dur BWV 998*. J. S. Bach/F. Busoni. Breitkopf und Härtel. Wiesbaden 1915, str. 75

¹⁹⁰ Tilman Hoppstock. *Polyphony in Bach's Fugues for Lute*. PRIM Musik-Verlag. Darmstadt 2014, str. 95.

8.2.3 Allegro BWV 998

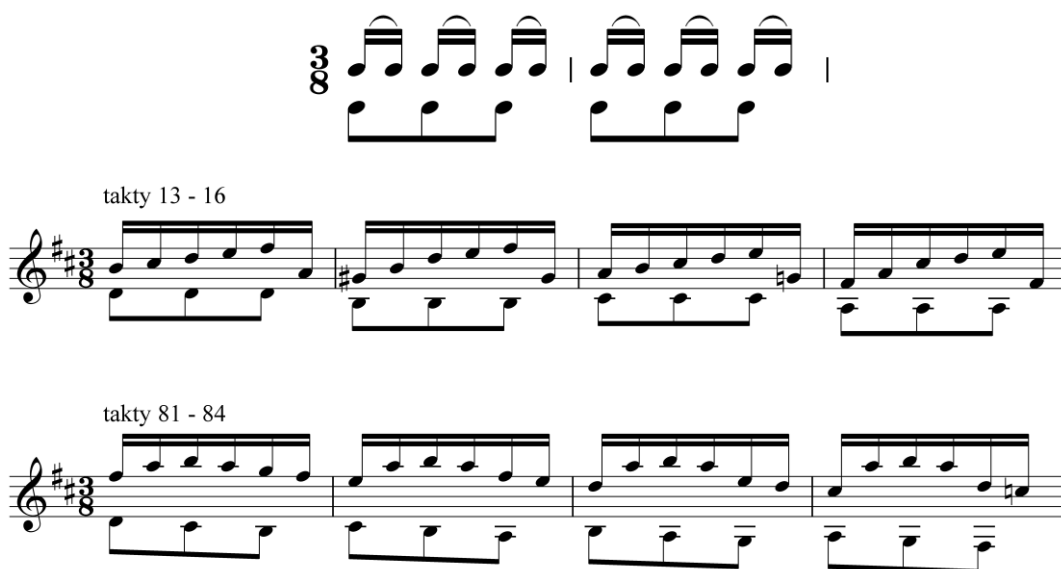
Třetí věta Allegro uzavírající třívětou skladbu má dvoudílnou formu a skládá se z 96 taktů. První část se skládá z 32 taktů, druhá část z 64 taktů. První část Allegra je v porovnání s druhou částí o polovinu kratší. První část z pohledu harmonického vývoje obsahuje jednu modulaci (z D dur do A dur, I. - V.), harmonický průběh druhé části je pak značně pestřejší.

Skladba je napsána ve 3/8 taktu, ale provázanost jednotlivých motivů, jejich soudržnost a rytmická struktura spodního hlasu často evokuje metrum 6/8 taktu. Pokud by skladba byla v 6/8 taktu, počet taktů by byl stejný jako v I. větě – Preludiu, tedy 48 taktů. Není asi náhodou, že Bach vždy druhý z taktů v autografu odděluje poloviční taktovou čarou:



Příklad 79

V příkladu č. 80 pocítujeme díky rytmické struktuře hlasu jednoduchý 3/8 takt na rozdíl od příkladu č. 81, kde vzhledem k melodicky-rytmické struktuře pocítujeme 6/8 takt.



Příklad 80

takty 1 - 2 (zapsané v 6/8 taktu)



takty 73 - 74 (zapsané v 6/8 taktu)



Příklad 81

Podobná situace ve vztahu k metru vzniká v Prestu ze Suity BWV 996 a Preludiu Suity BWV 995, kde členění motivu a hudebních myšlenek je často vnímáno v 6/8 taktu:

Tres Viste BWV 995



Presto BWV 996



Příklad 82

V Allegru z pohledu melodiky převažuje sestupný a vzestupný stupňovitý pohyb, nejvíce používaným motivem je základní prvek skladby – D-Cis-D (viz příklad č. 83), také s velkou sekundou i v inverzní podobě:

STUPŇOVITÝ POHYB VE SPODNÍM HLASE
ODPOVÍDAJÍCÍ MELODICKÉ STRUKTUŘE MOTIVU PRVNÍHO TAKTU

takty 1 - 4



Příklad 83

ZÁKLADNÍ PRVEK SKLADBY (D-Cis-D)

takt 5 takt 21 takt 27

Inverze základního prvku:

takt 41 takt 65 takt 45

The image displays musical notation for Example 84. It consists of two rows of three measures each. The first row shows the 'basic motif' in three different positions: takt 5, takt 21, and takt 27. The second row shows the 'inversion of the basic motif' in three different positions: takt 41, takt 65, and takt 45. Each measure is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The motifs are connected by brackets, indicating their relationship.

Příklad 84

Ve vrchním hlase se také objevuje skrytá či latentní polyfonie ve formě dialogu jednotlivých hlasů:

TAKTY 41 - 44

originální zápis

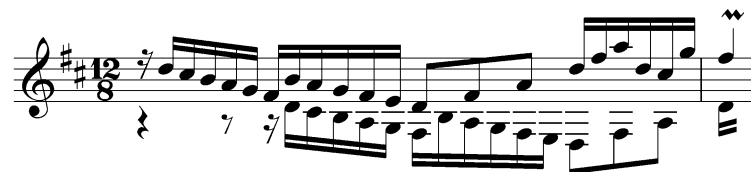
možný způsob provedení

The image displays musical notation for Example 85, covering measures 41 to 44. It is presented in two parts. The top part, labeled 'originální zápis' (original notation), shows a single melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom part, labeled 'možný způsob provedení' (possible way of performance), shows the same measures with a more complex, multi-voiced texture, suggesting a polyphonic interpretation. Both parts are written on a single staff.

Příklad 85

Muzikoložka Anne Leahy ve svém článku¹⁹¹ publikovaném v roce 2005 konstatuje úplnou shodu použitých melodických motivů v prvních dvou taktích Allegra a první části kánonických variací na chorál *Vom Himmel hoch, da komm ich her* pro varhany BWV 769 (viz příklad č. 86).

¹⁹¹ LEAHY, Anne. *Bach's Prelude, Fuga and Allegro* [online]. Journal of the Society for Musicology in Ireland, 2005, str. 38



Příklad 86

Téma první části se objevuje v tóninách D dur a A dur a objevuje se také v inverzní podobě:

TÉMA 1. ČÁSTI V D dur

takty 1 - 4

TÉMA 1. ČÁSTI V A dur

takty 19 - 21

ČÁST TÉMATU V INVERZNÍ PODOBĚ

takty 22 - 23

Příklad 87

Sekvence jako jeden z často užívaných prvků se v první části objevuje dvakrát a v druhé části celkem sedmkrát:

NĚKOLIK PŘÍKLADŮ UŽITÝCH SEKVENCÍ

sekvence 2
takty 13 - 18

sekvence 3b
takty 57 - 59

sekvence 3a
takty 41 - 43

Příklad 88

Z pohledu harmonicko-funkčního vývoje první část probíhá v tónině D dur a po modulaci se v taktu 18 znovu objevuje první téma, tentokrát v tónině A dur. Následně se kodou uzavírá první část Allegra – rovněž v tónině A dur. V prvních čtyřech taktech druhé části probíhá návrat z A dur do D dur (v taktech 33 – 36). Harmonický průběh v dalších čtyřech taktech pokračuje do G dur (takty 37 – 40) a v taktech 41 – 56 se pohybujeme v tónině e moll. Sekvencí začínající v taktech 57 – 60 se dostáváme do tóniny A dur (V., VI. VII., I.) a v další sekvenci od taktu 61 probíhá návrat do tóniny D dur. Další harmonický průběh věty od taktu 61 se pohybuje v oblasti tóniny D dur až do závěru věty.

Z hlediska formálního členění se první část skládá z tématu (takty 1-4), dvoutaktové mezivěty (takty 5, 6), první sekvence (takty 7 – 12), druhé sekvence, oblastí tématu v A dur (takty 19 – 22), další oblastí tématu v inverzní podobě (dvoutaktový motiv tématu v inverzní podobě) s kadencí (takty 23 – 26) a kódy (takty 27 – 32).

SCHÉMA HARMONICKÉHO VÝVOJE A FORMÁLNÍ STRUKTURY ALLEGRA

| Oblast 1. tématu D dur | | | | Mezivěta | | Sekvence 1 | | | | | | Sekvence 2 – modulační modulace do A dur | | | | | | Oblast 1. tématu A dur | | | |
|------------------------|---|---|---|----------|---|------------|---|---|----|----|----|--|----|----|----|----|----|------------------------|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 |

| Téma: inverze v A dur | | Kadence v A dur | | Kóda – závěr | | | | | | | | Oblast 2. tématu A dur → D dur | | | | 2. téma D dur → G dur | | | |
|-----------------------|----|-----------------|----|--------------|----|----|----|----|----|----|----|--------------------------------|----|----|----|-----------------------|----|--|--|
| 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | | |

| Sekvence 3a – e moll | | | | | | | | Sekvence 3a – e moll | | | | Kadence | | | | Sekvence 3b E dur → A dur | | | | Sekvence 3b A dur → D dur | | | |
|----------------------|----|----|----|----|----|----|----|----------------------|----|----|----|---------|----|----|----|---------------------------|----|----|----|---------------------------|----|----|----|
| 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 |

| Sekvence 3a D dur | | | | Sekvence 3a D dur | | | | Sekvence 4 | | | | | | | | Krátká spojka, přechod | | Sekvence 3a | | | |
|-------------------|----|----|----|-------------------|----|----|----|------------|----|----|----|----|----|----|----|------------------------|----|-------------|----|--|--|
| 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | | |

| Závěrečná kadence | | | | | | | | Kóda – závěr | | | | | | | |
|-------------------|----|----|----|----|----|----|----|--------------|----|----|----|--|--|--|--|
| 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | | | | |

Příklad 89

Z hlediska formálního členění druhé části rozlišujeme dvě oblasti druhého tématu (takty 33-36 a 37-40) a několik sekvencí: sekvence č. 2, sekvence 3a (takty 41-48), sekvence 3a a kadence (takty 53-56), sekvence 3b (inverze sekvence 3a, takty 57-60), sekvence 3b (takty 61-64), sekvence 3a (takty 65-72),

sekvence 4 (takty 73-78), krátká spojka či přechod (IV. - I. - V.) do další sekvence 3a (takty 79-80), sekvence 3a (takty 81-84), závěrečná kadence a přechod do kódy (takty 85-90) a kóda (takty 91-96). Schéma harmonického vývoje lze přehledně najít v příkladu č. 89.

Zajímavý je způsob členění formální struktury Allegra z pohledu rétorického. Eduardo Fernandez ve svém *Eseji*¹⁹² o loutnových dílech J. S. Bacha prezentuje formální strukturu Allegra jako hudební diskusi a skladbu vnímá v kontextu rétorickém. Na příkladu první části Allegra (viz příklad č. 89) Fernandez vysvětluje strukturu skladby jiným způsobem, který ovšem pro interpreta může být velmi přínosný.

E. Fernandez vysvětluje rétorické uspořádání diskuse nebo rozpravy v několika krocích:

- Úvod – introdukce
- Tvrzení – teze
- Argumenty ve prospěch tvrzení
- Argumenty proti tvrzení, negace tvrzení – antiteze
- Popření, negace argumentu proti tvrzení
- Závěr – obnovující a podporující tvrzení (tezi)

V případě první části Allegra ovšem bez introdukce, kterou v Allegru nenajdeme vzhledem k tomu, že věta začíná tématem.

V následujícím příkladu Fernandez vysvětluje konkrétní způsob členění a následně způsob členění aplikuje na první část Allegra, při čemž využívá humorný a lehce pochopitelný příklad vztahující se na předvolební kampaň jedné strany:

- Tvrzení (Teze): *Naše strana je nejlepší* (takty 1-6)
- Argumenty ve prospěch tvrzení: *Máme nejlepší program a víme, jak ho realizovat v praxi* (takty 7 – 12)

¹⁹² Eduardo Fernandez. *Essays on J. S. Bach's works for lute*. ART Ediciones – Montevideo 2003, str. 19, 20, 30

- Argumenty proti tvrzení (Antiteze): *Ostatní strany říkají, že jsme parta zlodějů* (takty 13-18)
- Tvrzení (teze): *Ale já trvám na tom, že naše strana je nejlepší* (takty 19-22)
- Popření, negace argumentu proti tvrzení: *Není pravda, co říkají ostatní, protože oni kradli a my ne* (takty 23-26)
- Závěr: *Proto volte nás – naše strana je nejlepší* (takty 27-32)

The musical score is written in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of music, each with a label above it:

- System 1:** Labeled "Tvrzení" (Affirmation). It contains measures 1 through 6.
- System 2:** Labeled "Argumenty ve prospěch tvrzení" (Arguments in favor of the affirmation). It contains measures 7 through 12.
- System 3:** Labeled "Argumenty proti tvrzení" (Arguments against the affirmation). It contains measures 13 through 18.
- System 4:** Labeled "Tvrzení" (Affirmation) and "Popření argumentu proti tvrzení" (Denial of the argument against the affirmation). It contains measures 19 through 25.
- System 5:** Labeled "Závěr obnovující a podporující tvrzení" (Conclusion renewing and supporting the affirmation). It contains measures 26 through 32. This system includes trills (tr ~) in measures 26 and 31.

Příklad 90

8.3 Propojení analýzy a interpretace

Tvůrčí přístup při realizaci interpretačního záměru je zajisté podmíněn analytickým přístupem interpreta při studiu hudebního díla.

Vyčlenění základních formálních částí skladby, vnímání harmonického a melodického vývoje a jejich provázanosti ovšem nemusí být zárukou vkusné a tvůrčí interpretace. Interpret v hudebním díle musí vnímat především hudební reliéf a celek skladby, její vrcholy, kde napětí kulminuje, oblasti menšího napětí a části skladby, kde napětí stagnuje.

V tomto kontextu je žádoucí vnímat tonální plán skladby jako klíčový, ale taktéž si všimnout i celé řady drobných segmentů díla a dalších jevů ovlivňujících celkový reliéf skladby - např. modulace a návraty do tonálního centra (uvolnění), disonance, průtahy, průchody, střídavé tóny (napětí) a jejich rozvody (uvolnění), rytmicko-metrickou strukturu skladby (např. hemioly), hustotu faktury, dělení hudebního materiálu a členění jednotlivých hudebních myšlenek.

PROPOJENÍ ANALÝZY A INTERPRETACE
začátek části Allegro

střední intezita napětí

7 nárůst napětí

13 větší napětí

19 největší napětí - kulminace

26 tr ~ tr ~

Příklad 91

V první části Fugy použité disonance, v podobě průtahů od taktu šestnáct, vytvářejí nárůst napětí vedoucí ke kulminačnímu bodu celé první části. Nárůst napětí a jeho následná kulminace pokračují až do konce závěrečné kadence:

takty 16 - 21

nárůst napětí

velké napětí - kulminace napětí první části pokračuje až do konce závěrečné kadence

Příklad 92

Závěr

Interpretace skladeb J. S. Bacha na kytaru nemá z historického hlediska tak dlouhou tradici, jako je tomu u některých jiných nástrojů, které v průběhu staletí sice byly konstrukčně modifikovány, ale přesto v určité podobě existovaly a hrály významnou roli i v barokní éře 18. století. Pokud tradici interpretace vnímáme v kontextu zkušeností, lze konstatovat, že kytaristé jsou v oblasti znalostí historicky poučené interpretace méně zkušení v porovnání s interprety nástrojů, pro které existuje originální Bachova literatura a na které byla jeho díla v 18. století provozována. Vývoj interpretace Bachových skladeb na kytaru začíná teprve ve 20. století. Kytaru v tomto kontextu musíme vnímat jako zcela nový, moderní nástroj, který Bach neznal a ani znát nemohl. Loutna ovšem v Bachově době existovala a je z dobových barokních nástrojů moderní kytarě nejbližší. Tato skutečnost je primárním důvodem, proč jsou Bachova tzv. loutnová díla na kytaru tak hojně a často interpretována, i když vývoj v oblasti kytarových transkripcí a kytarové interpretace Bachova díla paradoxně začíná úpravami houslových a cellových skladeb.

V této práci jsem se pokusil shromáždit klíčové poznatky z různých dobových i současných pramenů a jejím následným srovnáváním předložit vlastní poznatky a stanoviska, týkající se historie vzniku, instrumentace Bachových loutnových skladeb a otázky vztahu Bacha k loutně. Základním úkolem této práce bylo usnadnit kytaristům, případně i loutnistům, orientaci v dané problematice. Protože odborníci na tuto problematiku nenalezli v některých otázkách konsensus, pokusil jsem se na základě analýzy a porovnávání prezentovaných názorů muzikologů a loutnistů prostřednictvím citačního aparátu vytvářet vlastní teorie. Z důvodu neexistence přesvědčivých dobových pramenů, které by jasně prokázaly a obhájily jednotlivá stanoviska různých subjektů, týkající se instrumentace Bachových loutnových skladeb a vztahu Bacha k loutně, řada teorií v tomto ohledu zůstává na úrovni hypotézy.

Dalším neméně důležitým záměrem a cílem této práce bylo seznámit kytarové interprety s hlavními zásadami historicky poučené interpretace a prostřednictvím citací a parafrází předložit různé, převážně dobové názory na jednotlivé složky a výrazové prostředky interpretace a následně popsat procesy jejich realizace na kytaru v Bachových loutnových skladbách.

Získané poznatky, převážně z dobové literatury, pojednávající o rozdílech jednotlivých stylů barokní interpretace, barokní suitě a ornamentice, jsem se snažil aplikovat na kytarovou interpretaci loutnových skladeb J. S. Bacha.

Záměrem této práce nebylo podávat konkrétní návod a příklady realizace ideálních prstokladů Bachových skladeb, protože jsem přesvědčen, že se jedná o zcela individuální jev, jehož aplikace v notovém textu je závislá na subjektivním, a tím často i odlišném způsobu vnímání různých prvků hudební struktury a podoby následného výrazu skladby (např. latentní polyfonie, frázování, artikulace apod.).

Na příkladu Preludia, Fugy a Allegra BWV 998 jsem se pokusil formou praktické ukázky analytického přístupu při realizaci interpretačního záměru a to i z pohledu netradičního členění struktury skladby, z hlediska rétorického upozornit na propojenost hudební analýzy a interpretace a její nezbytnost pro interpretaci.

Protože se jedná o první práci v Čechách zabývající se problematikou historie vzniku, instrumentace a kytarové interpretace loutnových skladeb J. S. Bacha, doufám, že v tomto ohledu bude přínosná pro kytaristy zabývající se interpretací Bachova loutnového díla.

Seznam použitých pramenů a literatury:

APOLÍN, Stanislav. *Synopse barokních pravidel ke stylové interpretaci suit pro violoncello solo J. S. Bacha BWV 1007 – 1012*. Brno: Editio Moravia, 1995

ATTADEMO, Luigi. *J. S. Bach, Suites for Guitar* [booklet CD]. Brilliant Classics, 2012

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. 1. vyd. Brno: Paido, 2002. ISBN 80-7315-025-5

BACH, Johann Sebastian. *Das Lautenwerk im Urtext Band 2: Suite e-moll BWV 996* [hudebnina]. K vydání připravil Tilman HOPPSTOCK. Darmstadt: PRIM – Musikverlag, 1999

BACH, Johann Sebastian. *Das Lautenwerk im Urtext Band 6: Suite E dur BWV 1006a* [hudebnina]. K vydání připravil Tilman HOPPSTOCK. Darmstadt: PRIM – Musikverlag, 2000

BACH, Johann Sebastian. *Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur* [hudebnina]. K vydání připravil Hans Joachim SCHULZE. Leipzig: Zentralantiquariat, 1975

BARON, Ernst Gottlieb. *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*. University of California, 1923

BRAUDO, Isajja Aleksandrovič. Rozlišující funkce artikulace. In: *Etudy o klavíru – interpretace, technika, pedagogika, estetika*. Praha: Supraphon, 1987

BRUGER, Hans Dagobert. *Kompositionen für die Laute*. Wolfenbüttel: Möeseler Verlag, 1925

BURGUETE, André. Johann Sebastian Bachs Lautenwerke – Ende eines Mythos. *Gitarre und Laute*. Cologne: Verlags GmbH. 1994, 2

BUSONI, Ferruccio a PETRI, Egon. *J. S. Bach/F. Busoni: Präludium, Fuge und Allegro Es dur BWV 998* [hudebnina]. Weisbaden: Breitkopf und Härtel, 1915

CROTON, Peter. *Performing Baroque Music on the Classical Guitar, A Practical Handbook Based on Historical Sources*. Peter Croton, 2015. ISBN: 978-1516810246

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

EÖTVÖS, József. *How to Play Bach*. József Eötvös, 2013. ISBN 978-963-08-7441-0

FERNANDEZ, Eduardo. *Essays on J. S. Bach's works for lute*. Montevideo: ART Ediciones, 2003

GEMINIANI, Francesco. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Boston: Da Capo Press, 1969

HINDEMITH, Paul. *Skladatelův svět – jeho obzory a hranice*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2008. ISBN 978-80-7331-132-2

HOKE, Justin. *The Guitar Recordings of Agustín Barrios Mangoré: An Analysis of Selected Works performed by the Composer* [online]. Florida State University Libraries, 2013 [cit. 6. 6. 2019]. Dostupné z: <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:185073/datastream/PDF/view>

HOPPSTOCK, Tilman. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Darmstadt: PRIM – Musikverlag, 2009. sv. 1. ISBN 978-3-941734-05-0

HOPPSTOCK, Tilman. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Darmstadt: PRIM – Musikverlag, 2013. sv. 2. ISBN 978-3-943734-08-1

HOPPSTOCK, Tilman. *Polyphony in Bach's Fugues for Lute*. Darmstadt: PRIM – Musikverlag, 2014. ISBN 978-3-941734-02-9

CHERICI, Paolo. *Opere Complete per Liuto*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1980. ISBN 979-0215606913

KÄPPEL, Hubert. *The Bible of Classical Guitar Technique*. Brühl: AMA Musikverlag, 2016. ISBN 978-3-89922-191-6

KOBAYASHI, Yoshitake. *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung*. Neue Bach-Ausgabe, Series IX, vol. 2. Kassel: Bärenreiter, 1989. ISBN 9783761809457

KOHLHASE, Thomas: *Kritischer Bericht zu einzeln überlieferte Klavierwerke und Kompositionen für Lauteninstrumente*. Neue Bach-Ausgabe, Series V, vol. 10. Kassel: Bärenreiter, 1982

LEAHY, Anne. *Bach's Prelude, Fugue and Allegro for Lute (BWV 998): a Trinitarian Statement of Faith?* [online]. Journal of the Society for Musicology in Ireland, v. 1, p. 33-51. 6 Dec. 2005 [6. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.musicologyireland.com/jsmi/index.php/journal/article/view/9>

LLOBET, Miguel. *The Guitar Recordings 1925 - 1929* [booklet CD]. Chanterelle Historical Recordings, 1993

LLOBET, Miguel. *Guitar solos - Transcriptions - Cuadrad d'Or* [hudebnina]. Heidelberg: Verlag Michael Macmeeken, 2001. sv. 4. ISBN 978-3-89044-904-3

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Basel: Bärenreiter, 1954

MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete orchestre*. Hamburg 1713, Verlag: Lighting Source UK Ltd. Repr. of a book published before 1923, red. Reinhard Keiser

MUFFAT, Georg. *Georg Muffat on Performance Practice*. 2. vyd. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001. ISBN 978-0253213976

NEWMAN, Anthony. *Bach and the Baroque*. Pendragon Press, Stuyvesant NY: Pendragon Press, 1986. ISBN 0-918728-46-0

NORTH, Nigel. *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo -* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987. ISBN 978-0253314154

O'DETTE, Paul. *Johann Sebastian Bach: Lute Works, Volume I* [booklet CD]. Harmonia Mundi, 2007

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

SEGOVIA, Andrés. *Andrés Segovia on Stage* [obal LP]. MCA Records, 1977

SCHLEGEL Andreas a LÜDTKE, Joachim. *The Lute in Europe 2*. Menziken: The Lute Corner, 2011. ISBN: 978-3-9523232-1-2

SCHULZE, Hans Joachim. Monsieur Schouster – ein vergessener Zeitgenosse Johann Sebastian Bachs. In: *Bachianae alia musicologica*. Hrsg. Wolfgang Rehm. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1983

SCHWEITZER, Albert. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Editio Karez, 2017. ISBN 978-80-905117-4

SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1993. sv. 2. ISBN 978-3765109218

STOVER, Richard Dwight. *Six Silver Moonbeams: The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*. Asunción: Paraguay-Edition, 2012

TAPPERT, Wilhelm. J. S. Bachs Compositionen für die Laute. In: *Die redenden Künste*. sv. 36-40. Berlin, 1901. s. 2-11.

TONAZZI, Bruno. *Liuto, Vihuela, Chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature, noc cenni sulle loro letterature*. Milan: Berben, Ancona, 1971

TOSI, Pier Francesco. *Opinioni de cantori antichi e moderni*. Tredition Classics, 2012. ISBN 9783847216018

TÜRK, Daniel Gottlob. *Klavierschule*. Leipzig und Halle, 1789

WILLIAMS, John. *Latin American Guitar Music by Barrios and Ponce* [booklet CD]. Sony, 1991

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

ZAVARSKÝ, Ernest. *Johann Sebastian Bach*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1979