

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

HUDEBNÍ UMĚNÍ

KYTARA

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**KYTAROVÁ TRANSKRIPCE VIOLONCELLOVÝCH SUIT  
J. S. BACHA**

**(BWV 1007, 1008, 1009)**

**Jaroslav Minář**

Vedoucí práce: MgA. Ozren Mutak, Ph.D.

Oponent práce: doc. MgA. Petr Saidl

Datum obhajoby: 15. 9. 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

GUITAR

MASTER 'S THESIS

**GUITAR TRANSCRIPTION OF THE VIOLONCELLO  
SUITES BY J. S. BACH**

**(BWV 1007, 1008, 1009)**

**Jaroslav Minář**

Thesis Supervisor: MgA. Ozren Mutak, Ph.D.

Thesis Opponent: doc. MgA. Petr Saidl

Date of thesis defense: 15. 9. 2022

Academic title granted: MgA.

Prague, 2022

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Kytarová transkripce violoncellových suit J. S. Bacha  
(BWV 1007, 1008, 1009)

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## **Abstrakt**

Diplomová práce se zaměřuje na první tři violoncellové suity Johanna Sebastiana Bacha z pohledu problematiky kytarových transkripcí a interpretace. Úvodní část stručně představí vznik díla, barokní suitu obecně a historický kontext interpretace J. S. Bacha na kytaru. Dále se práce věnuje pochopení originálního zápisu a následné úpravě pro kytaru včetně řešení prstokladů. Všechny související otázky jsou zkoumány na vybraných příkladech a doplněny notovými ukázkami.

## **Klíčová slova**

Johann Sebastian Bach; Violoncellové suity; BWV 1007, 1008, 1009; transkripce; barokní hudba; kytara; loutna; historicky poučená interpretace; hudební analýzy; skrytá polyfonie; latentní harmonie; prstoklady; ornamentika

## **Abstract**

The diploma thesis focuses on the first three suites for cello by Johann Sebastian Bach from the point of view of guitar transcription and interpretation. The introductory part briefly introduces the origin of the work, the Baroque suite in general and the historical context of interpretation the Bach's music on the guitar. Furthermore, the work is devoted to understanding the original notation and subsequent adaptation for the guitar, including the solution of fingering. All issues are examined on selected examples and supplemented by music samples.

## **Keywords**

Johann Sebastian Bach; Suites for solo cello; BWV 1007, 1008, 1009; transcription; baroque music; guitar; lute; historically informed interpretation; music analysis; hidden polyphony; latent harmony; fingering; ornamentation

## Obsah

Úvod .....	8
1 Historie vzniku a dochované opisy .....	13
1.1 Bachovy vlastní transkripce.....	14
2 Barokní suita.....	16
2.1 Části barokní suity.....	18
3 Historie transkripce Bachova díla pro kytaru.....	21
3.1 Přehled Bachova díla, nejčastěji interpretovaného na kytaru.....	23
4 Současná interpretace .....	28
4.1 Kytara .....	28
4.2 Loutna.....	31
4.3 Klávesové nástroje .....	32
4.4 Viola, violoncello de spalla, viola da gamba.....	33
4.5 Nigel North.....	34
4.6 Hopkinson Smith.....	35
4.7 Eduardo Egüez.....	35
5 Skrytá polyfonie .....	37
5.1 Rozvrstvení melodie .....	37
5.2 Vedení hlasů v rámci akordů .....	41
5.3 Opakovaný motiv jako echo .....	41
5.4 Konverzace dvou hlasů.....	42
6 Harmonie a vedení basu .....	43
6.1 Latentní harmonie v rámci melodického pohybu .....	43
6.2 Harmonie, vyplývající z vedení basu .....	44
6.3 Sekvenční postupy .....	46
6.4 Ostinátní bas .....	47
6.5 Doplnění harmonických tónů .....	49
6.6 Střídmost a kontrasty v hudební faktuře .....	50
7 Pedalizace .....	54
8 Melodické ozdoby a diminuce.....	57
9 Preludium BWV 1007 (transkripce, prstoklad, pedalizace).....	62
Závěr.....	68
Seznam použitých pramenů a literatury .....	70



## Úvod

Většina studentů, kteří chtějí hrát barokní díla na sólovou kytaru, nejčastěji sáhne po skladbách pro loutnu. Jedná se zejména o sonáty či suity Silvia Leopolda Weisse a Johanna Sebastiana Bacha. Ovšem je třeba si uvědomit, že barokní loutna má daleko větší tónový rozsah, a proto u kytarových transkripcí musíme často takzvaně oktavovat bas a mnohé části je nutné zjednodušit, čímž mohou skladby velmi utrpět. Obzvláště pokud se jedná o složitější polyfonii (např. Bachova fuga BWV 997), nebo sekvence velkého tónového rozsahu, v jejichž transpozicích nemůžeme dodržet stejný postup hlasů. Jsem přesvědčen, že skladby pro sólové smyčcové nástroje ( housle, violoncello, viola da gamba) jsou daleko vhodnějším materiálem, jelikož nemusíme dílu nic ubírat, ale naopak přidávat. Navíc zde díky menším technickým obtížím interpret získává větší volnost. Zjevně se také jedná o dobovou praxi, o čemž svědčí například Bachova vlastní transkripce páté violoncellové suity pro loutnu.

Když jsem před několika lety slyšel nahrávky violoncellových suit od loutnisty Hopkinsona Smithe<sup>1</sup>, rozhodl jsem se, že je také nastuduji – na kytaru. A hned jsem se potýkal se zásadním problémem – jakou transkripci zvolit. Poté jsem vzal do ruky několik nejpoužívanějších a přehrával si je na nástroj. Zjistil jsem, že se jednotlivá vydání různých autorů velmi liší a že mě jejich interpretace neuspokojuje. Začal jsem tedy nejprve hledat a poslouchat nahrávky na CD, a to především v podání loutnistů a cembalistů. Jejich interpretace mi připadala okouzlující svou polyfonií, harmonickým vývojem, prací s motivy a kontrasty. Když jsem však z poslechu některou loutnovou transkripci zapsal a poté se ji snažil zahrát na kytaru, zjistil jsem, že to také není ideální řešení. Bez hlubokých basů, jejichž struny jsou navíc u loutny taženy ve sborech (zdvojeny v oktávách), jsem nedosáhl požadovaného zvuku. Samotná transkripce, přenesená z loutny nebo cembala, nebyla pro kytaru zcela vhodná.

Zde začaly vyvstávat nejasnosti ohledně vedení basu, vnímání polyfonie, prstokladů či proznívání akordických tónů. U kytary totiž hovoříme o „prstokladu“, což by pro jiné instrumentalisty mohlo vypadat jako problematika toho, jakým prstem zahrát daný tón. U tohoto nástroje se však pod pojmem prstoklad skrývá

---

<sup>1</sup> Viz kapitola 4.6 Hopkinson Smith



také řešení artikulace, zvuku a proznívání harmonických tónů. Zadržování těchto tónů ve své práci nazývám slovem „pedalizace“, které je převzato z klavíru. V tomto ohledu je zapotřebí nástroj velmi dobře znát. K dispozici je široká škála kombinaturních možností, ze kterých je třeba vybírat podle vkusu, citu pro zvuk nástroje, pochopení skryté polyfonie, harmonické struktury, frázování a charakteru dané věty či tance.

U kompozic psaných přímo pro kytaru většinou řešení těchto prstokladů do značné míry odpadá. Hráč je vybírá zcela logicky vzhledem k možnostem nástroje a zkušenostem z kytarového repertoáru. Složitější prstoklady potom volí k docílení určité barvy zvuku, výrazových prostředků a charakteru. Také hráči na barokní loutnu většinou používají jednoduché základní prstoklady. Mají totiž oproti kytaře výhodu v bohatém zvuku, který jim dodávají alikvotní tóny na prázdných sborech, malé napětí strun a velmi tenké rezonanční desky. Pokud ale kytarista tímto způsobem zahraje například preludium ze suity BWV 1007, jehož fakturu tvoří především rozložené akordy, bude interpretace zvukově velmi nevyrovnaná a bude působit tvrdým dojmem perkusních tónů. Vhodně zvolený prstoklad (či pedalizace) je u kytary velmi důležitý pro celistvost, jednotu a celkový dojem hudebního projevu.

Spíše než vzít do ruky předem vytvořenou transkripci od jiného autora, volím tedy zcela odlišný přístup. Poslechem a studiem hudby Bacha a dalších dobových skladatelů je nutné získat potřebný vkus a cit pro harmonii, frázování, práci s motivy, vedení basu, zvuk a všechny aspekty hudební faktury. Následně je zapotřebí seznámit se s urtextem, transponovat jej do vhodné tóniny a začít hrát. Zkušený interpret by mohl být schopen transkripci v podstatě zaimprovizovat. Jedná se o podobnou praxi jako u hry bassa continua.

Samozřejmě se můžeme setkat s názory, že je transkribování barokní hudby nestylové a že je třeba se vždy přesně držet skladatelova zápisu. Zde je ovšem nutno podotknout, že se nejedná o nic jiného než dobovou praxi. Volný přístup ke kompozicím, improvizace, transkripce či realizování bassa continua – to vše bylo v období baroka zcela běžné. Myslím si, že tato hudba je velmi nadčasová a je psána mimo hranice konkrétních nástrojů, jak o tom mluví i H. Smith:

*„Jako loutnista se Smith musel potýkat se sklonem barokního skladatele k přepracovávání. Bach pro tento nástroj psal málo, většinou přepisy existujících*

*děl. Smithovou poslední nahrávkou je sbírka Bachových sonát a partit (BWV 1001–1006), šest kusů údajně pro housle, a suity (BWV 1007–1009, 995, 1010, 1012), obecně známé jako skladby pro violoncello. Jak ale Smith píše ve svých poznámkách k houslovým sonátám: („Tato hudba je pojata na tak abstraktní rovině, že partitura se již zdá být jakousi adaptací z teoretického ideálu. Bachovy aranžmá zdůrazňují přísnost a logiku jeho skladeb, které nemají kořeny pouze v jednotlivých nástrojích, ale jsou schopny je překročit.”)<sup>2</sup>*

Já osobně si transkripci těchto skladeb, zkomponovaných pro sólové smyčcové nástroje, představuji tak, že se sólista rozhodne provést skladbu s doprovodem harmonického nástroje (například barokní loutny nebo theorby), který bude sólový part obohacovat o jednoduché basso continuo. Anebo se loutnista rozhodne provést celou skladbu sám – sólový part doplní dle praxe o další basové či doprovodné tóny. V některých případech si vystačí pouze s vlastním zápisem, jindy je třeba jej i maličko pozměnit kvůli vedení basu, aby nedocházelo k chybným postupům.

Hudba je velmi abstraktní umění a vše, co v této práci čtenáři předkládám, je můj osobní pohled na věc. Výsledný způsob přednesu těchto děl si jistě každý dobrý kytarista najde sám – a to je také smyslem interpretace. Zde se však chci zaměřit na otázky, které nebývají tak často diskutovány a začínajícímu interpretovi mohou pomoci při utváření vlastního pohledu i kdyby s tím mým nesouhlasil. Jde v podstatě o uvědomění si různých možností a předložení systematického a logického řešení, při kterém je podpořen zvuk nástroje. Jedná se tedy o problematiku hudebního textu – transkripce, především basových tónů, akordické sazby, prstokladu/pedalizace a s tím dále spojených výrazových prostředků.

V první kapitole chci získat základní informace o barokní suitě, její historii, jednotlivých tancích a jejich charakterech. Také zjistím, jaké transkripce vytvořil sám J. S. Bach. Dále se budu zabývat tím, do jaké doby sahají počátky interpretace jeho hudby na kytaru a prozkoumám první transkripce a nahrávky s tím související. Zde také uvedu stručný přehled dalších děl stejného autora, která se na kytaru nejvíce hrají. Poté se budu věnovat současné interpretaci (tedy i

---

<sup>2</sup> *Harvard magazine* [online]. ©2016 [cit. 28.6.2022]. Dostupné z:

<https://www.harvardmagazine.com/2016/05/hopkinson-smith-beyond-the-instrument>  
(překlad vlastní)

transkripci) violoncellových suit na různé nástroje. Od páté kapitoly chci zkoumat vlastní hudební text a přikládat vhodná a odůvodněná řešení pro realizaci na kytaru. Důležitým tématem bude také pedalizace, tedy proznívání harmonických tónů.

Při práci se suitami pro violoncello nám mohou být inspirací také houslové sonáty a partity, sonáty pro flétnu nebo violu da gambu, a v neposlední řadě tzv. loutnové skladby téhož autora. Máme k dispozici také další díla J. S. Bacha s podobnou formou. Sem patří Anglické suity<sup>3</sup>, Francouzské suity<sup>4</sup> či Partity pro klavír<sup>5</sup>. Z hlediska úpravy pro kytaru, jakožto strunný drnkací nástroj podobný loutně, můžeme zkoumat fakturu dalších sólových skladeb pro loutnové nástroje z období vrcholného baroka (např. S. L. Weiss<sup>6</sup> a E. G. Baron<sup>7</sup>).

Toto téma zatím nebylo zpracováno v žádné publikaci. Mezi pracemi s podobnou a související problematikou lze zmínit:

Interpretace loutnových transkripcí skladeb Johanna Sebastiana Bacha na kytaru (Ozren Mutak)<sup>8</sup>

J. S. Bach: Suita pro violoncello BWV 1008, Analýza a srovnání interpretací (Michal Karpíšek)<sup>9</sup>

---

<sup>3</sup> BWV 806-811

<sup>4</sup> BWV 812-817

<sup>5</sup> BWV 825-830

<sup>6</sup> Sylvius Leopold Weiss (1687-1750) – německý loutnista a skladatel. Napsal velké množství skladem pro sólovou loutnu, především sonáty a suity. Osobně se znal s J. S. Bachem.

<sup>7</sup> Ernest Gottlieb Baron (1696-1760) byl německý loutnista, hudební teoretik a skladatel.

<sup>8</sup> MUTAK, Ozren. *Interpretace loutnových transkripcí skladeb Johanna Sebastiana Bacha na kytaru*. Praha, 2019. disertační práce (Ph.D.). Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 5. září 2019

<sup>9</sup> KARPÍŠEK, Michal. *J. S. Bach: Suita pro violoncello BWV 1008, Analýza a srovnání interpretací*. Brno, 2021. Bakalářská práce (BcA.). Janáčkova akademie múzických umění, hudební fakulta, 15. 6. 2021

J. S. Bach – Suity pro sólové violoncello – rozbor interpretace (Lukáš Svoboda)<sup>10</sup>

Bachovy violoncellové suity a barokní tance (Petra Holubcová)<sup>11</sup>

Rukopis A. M. Bachové označuji slovem urtext. V notových příkladech potom vycházím z této předlohy, která je transponována do vybraných tónin.

---

<sup>10</sup> SVOBODA, Lukáš. *J. S. Bach – Suity pro sólové violoncello – rozbor interpretace*. Brno, 2016. Diplomová práce (MgA.). Janáčkova akademie múzických umění, hudební fakulta, 14. 6. 2016

<sup>11</sup> HOLUBCOVÁ, Petra. *Bachovy violoncellové suity a barokní tance*. Praha, 2007. Diplomová práce (MgA.). Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta AMU, 28. 5. 2007

## 1 Historie vzniku a dochované opisy

Zkomponování violoncellových suit je datováno do období skladatelova působení v Köthenu po roce 1720. Pravděpodobně byly určeny Christianovi Ferdinandovi Abelovi – hráči na violoncello, violu da gamba a členu knížecí kapely v Köthenu. Bach sám hrál na housle a violu. O úrovni jeho hry sice nemáme žádné informace, avšak techniku a možnosti smyčcových nástrojů velmi dobře znal a dokázal jich mistrně využívat. Kromě čistě sólových skladeb (BWV 1001-1012) můžeme obdivovat jeho kompozice s obligátními hlasy či doprovodem (basso continuo). Zdá se, že pro mistra bylo frázování, práce se zvukem a artikulace smyčcových nástrojů velkou inspirací, jak píše Albert Schweizer:

*„Ani ve svých dílech určených pro klávesové nástroje nezapírá houslistu. Naopak, ten na sebe obrací pozornost na každé straně. Osobitost Bachovského klavírního a varhanního stylu spočívá právě v tom, že vnucuje klávesovým nástrojům frázovací a modulační schopnost smyčcových nástrojů. Bach v podstatě vymýšlel vše pro ideální nástroj, který od klávesových nástrojů přejímal možnost polyfonní hry a se smyčcovými sdílel přednosti vzniku tónu prostřednictvím vedení smyčce. Tímto způsobem dospěl mistr k tomu, že psal polyfonně i pro jediný smyčcový nástroj.“<sup>12</sup>*

Jak zněla autentická interpretace barokní hudby už bohužel nikdy nezjistíme. Byla vytlačena novými epochami a zapomenuta. Naštěstí však žijeme v době jakési renesance barokní hudby, kdy se spousta hudebníků zaměřuje na hledání způsobu, jak se dobové interpretaci co možná nejvíce přiblížit. Díky tomu může být dnes posluchač vtažen do onoho světa poslechem historicky poučených interpretů.

Je třeba také zmínit, že violoncello, pro které Bach psal, se od toho dnešního velmi lišilo. Kratší menzura, slabší duše, střevové struny, menší radius kobyly, zcela jiný smyčec – to vše mělo jistě za důsledek mnohem jemnější zvuk, jiný způsob artikulace, hraní akordů atd.

Suity pro violoncello se v originálním Bachově rukopise bohužel nezachovaly. Jako zdroj (urtext) slouží především dva nejvíce používané dobové opisy, a to z rukou

---

<sup>12</sup> SCHWEITZER, Albert. Johann Sebastian Bach. Praha: Editio Karez, 2017. ISBN 978-80-905117-4, str. 271

Anny Magdaleny Bachové<sup>13</sup> a Johanna Petera Kellnera<sup>14</sup>. Jedná se ovšem o problematické zdroje – zejména z pohledu artikulačních značek. U Bachových vlastních rukopisů (např. houslové sonáty a partity) jsou obloučky nad notami uvedeny zcela logicky a u opakujících se motivů jsou řešeny stejným způsobem. V manuskriptu A. M. Bachové je situace zcela jiná – obloučky jsou značeny velmi zvláště a nelogicky. Má se tedy všeobecně za to, že se jimi nelze řídit a každý historicky poučený interpret si vytváří vlastní pojetí artikulace.

### 1.1 Bachovy vlastní transkripce

Sám mistr vytvořil mnoho transkripcí a aranžmá vlastních skladeb. Především je třeba zmínit následující:

Původní skladba	Transkripce
Fuga ze sonáty č. 1 g moll BWV 1001 pro housle	Fuga d moll BWV 539/II pro varhany, Fuga g moll BWV 1000 pro loutnu (Bachovo autorství není s jistotou prokázáno. Předpokládá se, že autorem je Bachův blízký přítel Johann Christian Weyrauch)
Partita č. 3 E dur BWV 1006 pro housle	Suita E dur BWV 1006a (pro cembalo nebo loutnu)
Sonáta č. 3 a moll BWV 1002 pro housle	Sonáta d moll BWV 964 pro cembalo
Adagio ze sonáty č. 3 C dur BWV 1005 pro housle	Adagio G dur BWV 968 pro cembalo

<sup>13</sup> Anna Magdalena Bachová (1701, Zeitz – 1760, Lipsko), byla druhá manželka J. S. Bacha. Opis violoncellových suit z jejích rukou je uložen ve Staatsbibliothek zu Berlin pod značením Ms. P 269.

<sup>14</sup> Johann Peter Kellner (1705-1772) – německý varhaník a skladatel, přítel J. S. Bacha, který má velký význam pro opisování a šíření Bachova díla. Jeho opis violoncellových suit je uchováván ve Staatsbibliothek zu Berlin pod značením Ms. P 804.

Preludium z partity č. 3 E dur BWV 1006 pro housle	Sinfonia BWV 29
Suita č. 5 c moll BWV 1011 pro violoncello	Suita g moll BWV 995 pro loutnu

*Příklad 1*

Studování těchto děl – práce s harmonií, vedení basu a celé hudební faktury, je velmi důležité při tvorbě kytarových transkripcí.

## 2 Barokní suita

Suita je cyklická hudební forma. Již v baroku se objevují mimo jiné také suity z baletů či oper (skládá se z vybraných částí většího díla). V této práci se ovšem jedná o taneční suitu, v osmnáctém století již tvořenou tanci stylizovanými, tedy pouze k poslechu. Tuto formu je možné definovat následujícím způsobem:

*„Sestávala z řady tanců sjednocených tóninou, jejichž pořadí a množství bylo v celku libovolné. Úvodní část byla většinou netaneční předejhra (preludium, overtura, sinfonia). Obsazení mohlo být orchestrální či sólové (cembalo, loutna i smyčcové nástroje). Ve francii se často jednalo o volné seřazení programních skladbiček zvukomalebného charakteru, v Anglii a hlavně v Německu došlo v průběhu doby, především v sólových suitách, k jistému ustálenému sledu tanců – mírné allemandy ve 4/4 taktu, rychlejší couranty v 6/8 taktu, pomalé homofonní sarabandy 3/4 taktu a rychlé fugatové gigy v 12/8 taktu. Tato rámcová forma suity platila v podstatě až po Bacha, ale většinou byla obohacena o úvodní část (preludium, sinfonia, overtura aj. s třídlílným členěním) a o vsunuté intermezzo mezi sarabandou a gigou (gavotta, menuet, passepied, loure, bourrée, polonéza, rondoaj). Orchestrální suity však často i ve vrcholném baroku nerespektovaly zmíněnou podobu a jednotlivé části byly k sobě přiřazeny zcela volně, jak o tom svědčí např. Vodní hudba a Hudba k ohňostroji G. F. Händela či všechny čtyři orchestrální suity J. S. Bacha.“<sup>15</sup>*

Počátky taneční suity sahají, jak se zdá, až ke konci čtrnáctého století, kde se setkáváme s tanci, komponovanými v párech. Jednalo se většinou o pomalý tanec v sudém taktu, jako například pavan nebo passamezzo, po kterém následoval rychlejší tanec v tříčtvrtečním taktu – galliard či saltarello. Obě části byly většinou motivicky spřízněné. Z tohoto období lze zmínit skladatele jako Joan Ambrosio Dalza, Francesco Spinacino nebo Vincenzo Capirola. Standardní složení barokní taneční suity, které dnes známe zavedl až J. J. Froberger.

Dále byly přidávány tance jako intermezza, např. menuet, gavota, bourrée či loure. Koncem sedmnáctého století také úvodní, netaneční část pod různým názvem – fantasia, freambule, overtura, preludium. V tomto období komponují

---

<sup>15</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Charakteristika hudebního baroka*. Montanex, 1996. ISBN 80-85780-56-9., str.



suity např.: Johann Rosenmüller, J. E. Kindermann, Georg Muffat. V též době přechází suita do zcela jiné pozice, a to k instrumentální skladbě (často pro sólový nástroj), složené z idealizovaných tanců, variací i částí netanečních. O tom výstižně pojednává L. Zenkl:

*„V 17. století pokračuje hudební ztvárnění taneční předlohy dále a dochází až k idealizaci tanců; uvolňuje se strohý taneční rytmus, mění se tempo a někdy dokonce i takt, do skladeb proniká polyfonie a ve suitě se objevují části netaneční, s tanci ani vzdáleně nesouvisející. Kolem roku 1650 se ustálilo a všeobecně rozšířilo podle francouzského způsobu čtyřčlenné jádro taneční suity v tomto pořadí: allemande – courante – sarabande – gigue...”<sup>16</sup>*

Dalo by se říct, že v osmnáctém století pojem suita v podstatě nahradil dříve používané názvy jako partia, partita, sonáta da camera, sonáta di balletti, balletto či ordre.

V období baroka jsou suity psány ve dvou stylech – francouzském a italském. Ty se samozřejmě mohou prolínat. J. J. Quantz definuje syntézu různých národních stylů jako styl německý: *„Jestliže má někdo potřebnou bystrost, aby vyvolil ze stylu různých krajín to nejlepší, je výsledkem smíšený styl, který se dá, aniž by se překročily meze slušnosti, nazvat německým stylem.”<sup>17</sup>*

Hlavními rysy francouzského stylu jsou náhlé harmonické změny, disonance, velké intervalové skoky, tečkovaný rytmus, ozdoby vypisované skladatelem, či notový zápis který se od interpretace často liší. K rysům stylu italského zcela jistě patří: zpěvnost, sekundový pohyb, méně harmonických změn, jednodušší rytmus, nepsané zdobení. Výrazné francouzské rysy nese například pátá suita BWV 1011. O prvních třech (BWV 1007-1009) by se dalo říct, že jsou psány spíš v italském duchu.

---

<sup>16</sup> ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Bärenreiter Praha, 2014. ISBN 979-80-86385-33-4., str. 161-162

<sup>17</sup> QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Editio Supraphone, 1990. 80-7058-187-5., str. 233

## 2.1 Části barokní suity

### a) Preludium

Jedná se o úvodní, netaneční část, která byla původně improvizována. Může být interpretačně velmi volně pojata a vyskytují se v ní kadence. Zde si hráč může dovolit mnohem více agogiky a tempových změn.

*„Preludium, improvizované nebo zkomponované, uvádí suitu a je v tónině následujících tanců. Francouzská preludia 17. století Prélude non mesuré (netaktovaná preludia), neměla značeny ani taktové čáry, ani rytmické hodnoty. Tato forma vznikla z loutny a byla převzata a vyvinuta skladateli pro harpsichord poloviny 17. století. Rozhodnutí týkající se délek not, tempa a charakteru byla přenechána interpretovi. Pozdější preludia získávají taktové čáry a značení rytmu; některá se mohou hrát velmi volně, jiná mají jasné rytmické modely a mohou se hrát se stabilním pulsem. Příkladem druhé možnosti je Preludium E dur z houslové partity (BWV 1006) J. S. Bacha“<sup>18</sup>*

### b) Allemande

Allemande je tanec, populární v období renesance a baroka. Tempo je mírné, avšak noty většinou plynou v poněkud rychlém pohybu. Jeho počátky sahají do Francie, ale je pojmenován jako „německý“. Ve Francii v šestnáctém století bývá zapsán ve dvoučtvrťovém taktu. V Německu v Bachově době se běžně komponuje v taktu čtyřčtvrťovém. Později, v době A. Mozarta a L. van Beethovena můžeme nalézt allemandy v tříčtvrťovém taktu, které mohou souviset se vznikem valčíku, ländleru, square dance, nebo contra dance.

Johann Gottfried Walther<sup>19</sup> ve svém Lexikonu z roku 1732 popisuje Allemandu jako vážnou a slavnostní část suity ve čtyřčtvrťovém taktu, se dvěma opakujícími se částmi, které jsou přibližně stejně dlouhé a vždy začínají předtaktím.

---

<sup>18</sup> CROTON, Peter. Performing Baroque Music on the Classical Guitar, A Practical Handbook Based on Historical Sources. Roger Marmon, 2015. ISBN: 978- 1516810246, str. 117

<sup>19</sup> Johann Gottfried Walther (1684, Erfurt – 1748, Výmar) – německý varhaník, dirigent, hudební skladatel a muzikolog.

### c) Courante

Courante je původem nejspíš italský rychlý a skočný tanec v lichém taktu s předtaktím. Název pochází z francouzštiny, znamená „běžec/běžící“. Původní lidový tanec byl opravdu plný běhaní a skoků. V baroku se vyskytují dva typy: italský corrente (v rychlejším tempu, většinou v 3/4 taktu) a francouzský courante (pomalejší, důstojný, v 3/2 nebo 6/4 taktu). Johann Mattheson popisuje courante následovně: *„Především se vyznačuje vášní nebo náladou sladkého očekávání. Neboť v této melodii je něco srdečného, toužebného a také uspokojujícího: zkrátka hudba, na které se staví naděje.“*<sup>20</sup>

### d) Sarabande

Jedná se o tanec pravděpodobně španělského nebo latinskoamerického původu, který se z počátku setkává s kritikou kvůli nemravnosti. V sedmnáctém století se rozšířil na italské a francouzské dvory jako pomalý, elegantní společenský tanec. Hudba plyne v třídobém taktu, většinou s důrazem na druhé době. Až do období pozdního baroka se psala v nejrůznějších, i rychlých tempech. Dalo by se říct, že tuto formu dovedl k vrcholu právě J. S. Bach, v jehož cyklických formách pro sólové nástroje je sarabanda často jakousi doménou a skvostem.

### e) Gigue

Jeho původ sahá zřejmě až do patnáctého století na britské ostrovy. Ve vrcholném baroku je gigue velmi rozšířen zejména ve Francii a Itálii, jako živý skočný tanec. V této době už je také standardně používán jako závěrečná část suity a dostává virtuosní podobu. Plyne v rychlém tempu, v třídobém členění. Takt může být značen jako 3/8, 6/8, 6/4, 9/8, nebo například 12/16. Vyznačuje se předtaktím, polyfonní fakturou (imitace hlasů) a tečkovanými rytmy.

### f) Menuet

Menuet je v období baroka a klasicismu velmi oblíbeným tancem, hojně komponovaným nejen v rámci suit. Ve druhé polovině osmnáctého století se stal součástí klasické symfonie a literatury pro sólové nástroje. Vznikl ve Francii v šestnáctém století, nejspíš z tance branle, který měl mnoho variant. První menuety lze nalézt v cembalových skladbách Louise Couperina. Menuet

---

<sup>20</sup> Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* 1739, s. 231 (překlad vlastní)

se vyznačuje periodicitou, mírným tempem a třídobým, výjimečně šestidobým taktem. Výstižnou charakteristiku uvádí Daniel Gottlob Türk ve své klavírní škole:

*„Menuet, (Minuetto,) známý tanec ušlechtilého, půvabného charakteru, ve tříčtvrtečním taktu (zřídka v tříosminovém), je hrán středně rychle a líbivě, ale bez příkras.“<sup>21</sup>*

#### g) Gavota

Pro gavotu je charakteristické svižné ale ne příliš rychlé tempo. Jedná se o skočný dvorní tanec, noblesní a distingovaný. I ty nejveselejší kusy si vždy zachovávají aristokratický nebo baletní půvab. Takt je čtyřčtvrťový, nebo alla breve. Typické je předtaktí ze dvou čtvrtových not, což bývá zároveň motivem, který se ve skladbě dále objevuje. Gavota většinou plyne v pravidelném metru, bez synkop či hemiol.

#### h) Bourrée

Bourrée bylo pravděpodobně lidovým tancem z oblasti Auvergne, který se v šestnáctém století dostal také na královský dvůr. Největšího rozkvětu dosáhl ve Francii za krále Ludvíka čtrnáctého zejména v rámci divadla a baletu. Nikdy však nebyl tak oblíbený jako menuet a gavota. Oproti původní lidové verzi v tříosminovém taktu, je dvorní tanec v rytmu sudém (alla breve, čtyřčtvrťový, nebo dvoučtvrťový takt). Od gavoty se liší především předtaktím z jedné čtvrtové noty, synkopami a hemiolami, či lidovým a méně noblesním charakterem.

#### i) Loure

Loure je pomalý a důstojný tanec, který tančili spíše profesionálové v rámci jevištních představení. Vyznačuje se jednoduchým nebo složeným třídobým metrem, složitými rytmy, tečkováním a metrickými posuny. Francouzský původ je patrný už z jeho charakteru. Na jevištní scény jej zavedl Jean-Baptista Lully.

---

<sup>21</sup> Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*. Leipzig und Halle 1789, str. 401 (překlad vlastní)

### 3 Historie transkripce Bachova díla pro kytaru

Zdá se, že s prvními velkými mistry moderní kytary na konci devatenáctého století se v jejím repertoáru začaly objevovat i první transkripce barokní hudby. U samého počátku interpretace Bachovy hudby na kytaru zřejmě stojí Francisco Tárrega (1852-1909), který vytvořil transkripce následujících skladeb:

Fuga	Z 1. sonáty pro housle BWV 1001
Bourrée I („Loure“), II	Ze 3. suity pro violoncello BWV 1009
Tempo di bourrée	Z 1. partity pro housle BWV 1002

*Příklad 2*

Tárrega používá milné označení „Loure“ pro bourrée ze třetí suity pro violoncello BWV 1009.

Také Augustin Barrios Mangoré se zabýval hudbou J. S. Bacha a transkriboval tato díla:

Malé preludium	BWV 934
Minuetto	Ze suity 1006a, v úpravě pro dvě kytary
Allemande	Ze suity BWV 996

*Příklad 4*

Další stopy se objevují u žáků F. Tárregy. Miguel Llobet (1878-1938) na jednom studiovém záznamu hraje sarabandu z houslové partity BWV 1002. Emilio Pujol vydal ve své sbírce transkripcí renesančních a barokních děl tyto skladby:

Sarabanda	Z 1. klavírní partity BWV 825
Preludium	BWV 999
Preludium	Ze 4. suity pro violoncello BWV 1010

*Příklad 5*

Důležitým průkopníkem v interpretaci Bachových skladeb na kytaru je ovšem

Andrés Segovia, který také jako první uvádí na koncertech celou suitu. Mezi jeho studiovými nahrávkami se objevují následující skladby J. S. Bacha:

<b>Album</b>	<b>Obsažené skladby J. S. Bacha</b>
SEGOVIA, Andrés. <i>THE ART OF SEGOVIA: The HMV Recordings 1927-39</i> . London: EMI Records, 1980.	Partita BWV 1006: Gavota Suita BWV 1009: Courante Suita BWV 1007: Preludium Preludium BWV 999 Suita BWV 996: Allemande Sonáta BWV 1001: Fugue
SEGOVIA, Andrés. <i>Andres Segovia Plays J. S. Bach</i> . Israel: Allegro Records, Hallmark Records.	Suita BWV 1012: Gavotte Partita BWV 1004: Chaconne Sonáta BWV 1001: Fugue Partita BWV 1006: Gavotte Preludium BWV 999 Suita BWV 1009: Courante Suita BWV 996: Sarabande, Courante
SEGOVIA, Andrés. <i>An Andres Segovia Recital</i> . Canada: Decca Records, 1952.	Suita BWV 1007: Prelude Suita BWV 1012: Gavotte
SEGOVIA, Andrés. <i>An Andrés Segovia Concert</i> . USA: Decca Records.	Partita BWV 1002: Bourrée Suita BWV 1009: Courante
SEGOVIA, Andrés. <i>An Andrés Segovia Program</i> . USA: Decca Records, 1952.	Partita BWV 1001: Sicilienne Suita BWV 996: Bourrée
SEGOVIA, Andrés. <i>Segovia: Bach: Chaconne</i> . USA: Decca Records, Inc. - DL 9751, 1955.	Preludium BWV 999 Suita BWV 1006: Gavotte Partita BWV 1004: Chaconne Suita BWV 1009: Bourrée
SEGOVIA, Andrés. <i>THE ART OF ANDRES SEGOVIA</i> . USA: Decca Records, DL 9795, 1956.	Partita BWV 1001: Fuga

SEGOVIA, Andrés. <i>SEGOVIA PLAYS BOCCHERINI - CASSADÒ AND BACH</i> . Decca Records, DL 710043, 1961.	Suita BWV 1009 (arr. John Duarte)
SEGOVIA, Andrés. <i>SEGOVIA ON STAGE</i> . Decca Records, DL 710140, 1967.	Partita BWV 1002: Sarabande, Bourrée, Double
SEGOVIA, Andrés. <i>THE UNIQUE ART OF ANDRES SEGOVIA</i> . USA: Decca Records, DL 710167, 1969.	Suita BWV 996: Allemande Suita BWV 997: Sarabande, Gigue
SEGOVIA, Andrés. <i>Recital Intimo</i> . Germany: Intercord – 29 310-0, 1975.	Suita BWV 1007: Prelude, Sarabande, Minuet I-II
SEGOVIA, Andrés. <i>SERENADE</i> . Madrid: Intercord INT 160.810, 1976.	Knížka skladeb pro Annu Magdalenu Bachovou: Minuet I-II, March I, Minuet III, March II, Minuet IV, Musette

Příklad 6

Dnes má kytarista k dispozici celou řadu vypracovaných transkripcí. Zřejmě nejpoužívanější jsou vydání následujících autorů: John W. Duarte, Marcos Diaz, Tilman Hoppstock a Valter Dešpalj.

### 3.1 Přehled Bachova díla, nejčastěji interpretovaného na kytaru

Jedná se o skladby loutnové, houslové a violoncellové. Základní přehled v této oblasti je z hlediska tématu práce velmi důležitý. Kompozice pro sólové housle a zejména pro loutnu totiž obsahují mnoho polyfonie a jejich zkoumání může být pro tvorbu a interpretaci violoncellových suit velmi nápomocné. Následující tabulka uvádí stručný přehled těchto skladeb:

Číslo BWV, nástroj	Forma, části	Poznámky
BWV 995 (loutna)	Suita G moll <ul style="list-style-type: none"> <li>- Preludium – Tres viste</li> <li>- Allemande</li> </ul>	Autorova vlastní loutnová transkripce violoncellové suity č.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Courante</li> <li>- Sarabande</li> <li>- Gavotte I/II</li> <li>- Gigue</li> </ul>	5, BWV 1011. Dochovaný autograf.
BWV 996 (nejspíš loutnové cembalo)	Suita E moll <ul style="list-style-type: none"> <li>- Preludium – Presto</li> <li>- Allemande</li> <li>- Courante</li> <li>- Sarabande</li> <li>- Bourrée</li> <li>- Gigue</li> </ul>	Rukopis se nezachoval. Zdrojem jsou tři dobové opisy.
BWV 997 (klávesové nástroje/loutna)	Suita C moll <ul style="list-style-type: none"> <li>- Preludium</li> <li>- Fuga</li> <li>- Sarabande</li> <li>- Gigue</li> <li>- Double</li> </ul>	Zachováno pouze v opisech. Jeden z nich (Christian Weyrauch) je v loutnové tabulatuře a obsahuje jen vybrané části.
BWV 998 (loutna nebo cembalo)	Preludiu, Fuga a Allegro	Zachován autorův rukopis.
BWV 999 (nejspíš loutna)	Preludium C moll	Dochováno pouze v dobovém opisu Johanna Petera Kellnera.
BWV 1000 (loutna)	Fuga G moll	Loutnová transkripce Fugy BWV 1001 pro sólové housle. Autorem transkripce není Bach, ale Johann Christian Weyrauch.
BWV 1001 (housle)	Sonáta č. 1 g moll <ul style="list-style-type: none"> <li>- Adagio</li> <li>- Fuga (allegro)</li> </ul>	Dochován autorův rukopis (z roku 1720).



	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Siciliana</li> <li>- Presto</li> </ul>	
BWV 1002 (housle)	Partita č. 1 b moll <ul style="list-style-type: none"> <li>- Allemande – Double</li> <li>- Corrente – Double</li> <li>- Sarabande – Double</li> <li>- Tempo di Borea – Double</li> </ul>	-//-
BWV 1003 (housle)	Sonata č. 2 A moll <ul style="list-style-type: none"> <li>- Grave</li> <li>- Fuga</li> <li>- Andante</li> <li>- Allegro</li> </ul>	-//-
BWV 1004 (housle)	Partita č. 2 D moll <ul style="list-style-type: none"> <li>- Allemande</li> <li>- Corrente</li> <li>- Sarabande</li> <li>- Giga</li> <li>- Ciaccona</li> </ul>	-//-
BWV 1005 (housle)	Sonata č. 3 C moll <ul style="list-style-type: none"> <li>- Adagio</li> <li>- Fuga</li> <li>- Largo</li> <li>- Allegro assai</li> </ul>	-//-
BWV 1006 (housle)	Partita č. 3 E dur <ul style="list-style-type: none"> <li>- Preludio</li> <li>- Loure</li> <li>- Gavota en rondeau</li> <li>- Menuet I/II</li> <li>- Bourrée</li> <li>- Gigue</li> </ul>	-//-

BWV 1006a (cembalo nebo loutna)	Suita E dur <ul style="list-style-type: none"> <li>- Preludium</li> <li>- Loure</li> <li>- Gavota en rondeau</li> <li>- Menuet I/II</li> <li>- Bourrée</li> <li>- Gigue</li> </ul>	Bachova vlastní transkripce partity č. 3 pro sólové housle. Není zcela jasné, pro jaký nástroj byla transkribována. Autograf je dochován.
BWV 1007 (violoncello)	Suita č. 1 G dur <ul style="list-style-type: none"> <li>- Preludium</li> <li>- Allemande</li> <li>- Courante</li> <li>- Sarabande</li> <li>- Menuet I/II</li> <li>- Gigue</li> </ul>	Zachováno pouze v opisech, především Anny Magdaleny Bachové a Johanna Petera Kellnera.
BWV 1008 (violoncello)	Suita č. 2 D moll <ul style="list-style-type: none"> <li>- Preludium</li> <li>- Allemande</li> <li>- Courante</li> <li>- Sarabande</li> <li>- Menuet I/II</li> <li>- Gigue</li> </ul>	-//-
BWV 1009 (violoncello)	Suita č. 3 C dur <ul style="list-style-type: none"> <li>- Preludium</li> <li>- Allemande</li> <li>- Courante</li> <li>- Sarabande</li> <li>- Bourrée I/II</li> <li>- Gigue</li> </ul>	-//-
BWV 1010 (violoncello)	Suita č. 4 Es dur <ul style="list-style-type: none"> <li>- Preludium</li> <li>- Allemande</li> <li>- Courante</li> <li>- Sarabande</li> </ul>	-//-

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bourrée I/II</li> <li>- Gigue</li> </ul>	
BWV 1011 (violoncello)	Suita č. 5 C moll <ul style="list-style-type: none"> <li>- Preludium</li> <li>- Allemande</li> <li>- Courante</li> <li>- Sarabande</li> <li>- Gavota I/II</li> <li>- Gigue</li> </ul>	-//-
BWV 1012 (violoncello)	Suita č. 6 D dur <ul style="list-style-type: none"> <li>- Prélude</li> <li>- Allemande</li> <li>- Courante</li> <li>- Sarabande</li> <li>- Gavota</li> <li>- Gigue</li> </ul>	-//-

*Příklad 7*

## 4 Současná interpretace

Suity pro sólové violoncello dnes můžeme obdivovat na zvukových záznamech nejen předních světových violoncellistů, ale také hráčů na violu da gamba, violoncello da spalla, barokní loutnu, cembalo, violu, či kytaru s více než šesti strunami. Důležitým inspiračním zdrojem v otázce kytarové transkripce a interpretace mohou být především následující nahrávky:

### 4.1 Kytara

Interpret	Obsažené violoncellové suity	Vydání zvukového nosiče
Marcos Diaz	komplet	DÍAZ, Marcos. <i>Suites para violoncello volumen I: Johann Sebastian Bach BWV 1007/1008/1009</i> . [zvukový záznam na CD]. Paříž: John Taylor, 2002.  DÍAZ, Marcos. <i>Suites para violoncello volumen II: Johann Sebastian Bach BWV 1010/1011/1012</i> . [zvukový záznam na CD]. Paříž: John Taylor, 2004.
Paulo Martelli (jedenácti-strunná kytara)	BWV 1007; 1008; 1012: Sarabande, Gavota I/II	MARTELLI, Paulo. <i>Transcrições Inéditas para Violão Barroco</i> . [zvukový záznam na CD].

		<p>Tratore, 2017.</p> <p>MARTELLI, Paulo. <i>A Bach recital</i>. [zvukový záznam na CD].</p> <p>Tratore, 2017.</p>
Petrit Çeku	komplet	<p>ÇEKU, Petrit. <i>The cello suites</i>. [zvukový záznam na CD].</p> <p>Madrid: Ediciones Eudora S.L., 2016.</p>
Tilman Hoppstock	BWV 1007, 1008, 1011	<p>HOPPSTOCK, Tilman. <i>Bach: Cello Suites for Guitar</i>. [zvukový záznam na CD]. Christophorus, 2018.</p>
Michael Nicolella	komplet	<p>NICOLELLA, Michael. <i>Complete Bach cello suites: (arranged for guitar)</i>. [zvukový záznam na CD]. Gale Recordings, 2014.</p>
Jeffery McFadden	komplet	<p>MCFADDEN, Jeffery. <i>J. S. Bach: Cello suites vol. 1: (arr. J. McFadden for guitar)</i>. [zvukový záznam na CD]. Naxos, 2020.</p>
Andreas von Wangenheim	komplet	<p>VON WANGENHEIM, Andreas. <i>Bach: cello</i></p>

		<i>suites - arranged for guitar.</i> [zvukový záznam na CD]. ARTE NOVA Musikproduktions, 1999.
Daniel Estrem (osmi-strunná kytara)	komplet	<p>ESTREM, Daniel. <i>Bach: Cello Suites On 8 String Guitar.</i> [zvukový záznam na CD]. Magnatune.com, 2011.</p> <p>ESTREM, Daniel. <i>Bach: Cello Suites On 8 String Guitar, Vol. 2.</i> [zvukový záznam na CD]. Magnatune.com, 2011.</p>
Carlos Pérez	BWV 1008, 1009, 1010	PÉREZ, Carlos. <i>Johann Sebastian Bach: Cello Suites Transcribed For Guitar.</i> [zvukový záznam na CD]. Prodimus, 2013.

Příklad 8

## 4.2 Loutna

Interpret	Obsažené violoncellové suity	Vydání zvukového nosiče
Nigel North	komplet	<p>NORTH, Nigel. <i>Bach on the Lute, Volume 3</i>. [zvukový záznam na CD] Linn Records, 1995.</p> <p>NORTH, Nigel. <i>Bach on the Lute, Volume 4</i>. [zvukový záznam na CD] Linn Records, 1996.</p>
Hopkinson Smith	komplet	<p>SMITH, Hopkinson. <i>Bach: Cello Suites</i>. [zvukový záznam na CD] Naïve, 2021.</p>
Eduardo Egüez	BWV 1007, 1011 (1995)	<p>EGÜEZ, Eduardo. <i>Lute music of Johann Sebastian Bach, vol. 1</i>. [zvukový záznam na CD] MA Recordings, 2000.</p> <p>EGÜEZ, Eduardo. <i>Lute music of Johann Sebastian Bach, vol. 2</i>. [zvukový záznam</p>

		na CD] MA Recordings, 2002.
--	--	--------------------------------

Příklad 9

### 4.3 Klávesové nástroje

Interpret	Obsažené violoncellové suity	Vydání zvukového nosiče
Wolfgang Rübsam (loutnový harpsichord)	komplet	<p>RÜBSAM, Wolfgang. <i>Bach: Cello Suites nos 1-3, BWV 1007-1009 (arr. W. Rübsam for lute-harpsichord).</i> [zvukový záznam na CD] Counterpoint Records, 2017.</p> <p>RÜBSAM, Wolfgang. <i>Bach: Cello Suites nos 4-6, BWV 1010-1012 (arr. Rübsam for lute-harpsichord).</i> [zvukový záznam na CD] Counterpoint Records, 2017.</p>
Dario Carpanese	BWV 1007, 1008, 1009	CARPANESE, Dario. <i>Johann Sebastian Bach (cello suites for harpsichord).</i>



		[zvukový záznam na CD] Velut Luna, 2021.
--	--	--

Příklad 10

#### 4.4 Viola, violoncello de spalla, viola da gamba

Interpret	Obsažené violoncellové suity	Vydání zvukového nosiče
Patricia McCarty (viola)	komplet	MCCARTY, Patricia. <i>J. S. Bach: The Cello Suites</i> . [zvukový záznam na CD] Ashmont, 2000.
Nobuko Imai (viola)	komplet	IMAI, Nobuko. <i>Bach, J.S.: Six Suites for Unaccompanied Cello</i> . [zvukový záznam na CD] Decca Music Group Limited, 2004.
Barbara Westphal (viola)	Komplet	WESTPHAL, Barbara. <i>J.S. Bach: Cello Suites Nos. 1-6 (Arr. for Viola)</i> . [zvukový záznam na CD] Bridge Records, 1999.
Tabea Zimmermann (viola)	Komplet	ZIMMERMANN, Tabea. <i>J. S. Bach and Kurtág: Works for viola</i> . [zvukový záznam na CD] Myrios Classics, 2020.

		ZIMMERMANN, Tabea. <i>Tabea Zimmermann Solo.</i> [zvukový záznam na CD] Myrios Classics, 2009.
Sergey Malov (violoncello de spalla)	Komplet	MALOV, Sergey. <i>Bach, 6 cello suites for violoncello solo.</i> [zvukový záznam na CD] Solo Musica, 2020.
Paolo Pandolfo (viola da gamba)	Komplet	PANDOLFO, Paolo. <i>Bach, the six suites: Paolo Pandolfo, viola da gamba.</i> [zvukový záznam na CD] Glossa, 2001.

Příklad 11

#### 4.5 Nigel North

Nigel North<sup>22</sup> je britský loutnista, narozený roku 1954. Kromě hry na loutnu se také věnuje pedagogice a muzikologii. Hru na kytaru studoval na Guildhall School of Music and Drama v letech 1964-1970. Na loutnu začal hrát v patnácti letech a sám tvrdil, že je v tom spíš samoukem. Ve studiu pokračoval na Royal College of Music. Kytáře se věnoval pod vedením Johna Williamse a Carlose Bonella. Dále studoval violu da gamba u Francise Baines a loutnu u Diany Poulton. Následně absolvoval postgraduální studium staré hudby na G. S. of Music and Drama, kde

---

<sup>22</sup> Nigel North [online]. ©2002 [cit. 20.6.2022]. Dostupné z: <https://www.nigelnorth.com/biography.html>

následně působil jako pedagog ve hře na loutnu. V letech 1993-1999 vyučoval hru na staré nástroje Hochschule der Künste v Berlíně. Poté začal působit na Indiana University v Bloomingtonu (USA) v rámci Institutu staré hudby. Působil také na Královské konzervatoři v Haagu.

Během studia se také věnoval hře na violu, cithern, rebec, housle, theorbu, mandolínu a barokní kytaru. Nigel North se řadí mezi přední odborníky na basso continuo v rámci strunných drnkacích nástrojů. Na tuto problematiku také vypracoval učebnici *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo: A Comprehensive Guide for Performers*<sup>23</sup> a nyní pracuje na druhém dílu.

#### 4.6 Hopkinson Smith

Loutnista<sup>24</sup> a odborník na starou hudbu, Hopkinson Smith, je žákem kytaristy Emilia Pujola a loutnisty Eugena Domboise, který Smithe velmi ovlivnil. Narodil se roku 1946 v New Yorku a vystudoval Harvardovu univerzitu. Poté dále studoval a působil v Evropě a spolupracoval na mnoha komorních projektech. Dále se téměř výhradně soustředil na sólový repertoár pro staré strunné drnkací nástroje. Nyní žije v Basileji (Švýcarsko), vyučuje na Schola Cantorum Basiliensis, vede mistrovské třídy a workshopy a aktivně koncertuje.

V roce 2000 Smith vydal CD s nahrávkami houslových sonát a partit J. S. Bacha. Za toto dílo získal řadu ocenění a uznání tisku. Poté vytvořil i neméně zdařilý záznam violoncellových suit téhož autora.

#### 4.7 Eduardo Egüez

Eduardo Egüez<sup>25</sup> se narodil v Buenos Aires, studoval kytaru u Miguela Angela Girolletta a Eduarda Fernándeze. Loutně se věnoval pod vedením Hopkinsona Smithe na Schola Cantorum Basiliensis. Absolvoval mnoho sólových koncertů

---

<sup>23</sup> NORTH, Nigel. *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo: A Comprehensive Guide for Performers: Lute, archlute, theorbo*. Indiana University Press, 187n. l. ISBN 978-0253314154.

<sup>24</sup> Hopkinson Smith [online]. [cit. 28.6.2022]. Dostupné z: <https://www.hopkinsonsmith.com/bio>

<sup>25</sup> Eduardo Egüez [online]. ©2022 [cit. 28.6.2022]. Dostupné z: <https://www.eduardoeguez.com/biography/>

a vedl mezinárodní kurzy po celém světě, zejména Camping Musical Bariloche Argenina a Instituto para les artes (Uruguay).

Od roku 1992 koncertuje především jako hráč bassa continua v různých ansámblech, např. Elyma, Hesperion XXI či Orchestra Mozart. Egüez vytvořil mnoho nahrávek staré hudby pro vydavatelství, jako Astrée Auvidis, Astrée Naïve a Naxos. Velký úspěch nesou především nahrávky kompletního „loutnového“ díla J. S. Bacha, raných italských madrigalů, španělských „tonos humanos“ a lidové latinskoamerické hudby s Ensemble la Chimera.

Nyní vyučuje hru na loutnu a basso continuo na Zürcher Hochschule der Künste ve Švýcarsku.

## 5 Skrytá polyfonie

Hudební faktura violoncellových suit je poněkud střídmá, jak to také odpovídá možnostem nástroje, pro který byly napsány. Máme ale zajisté co dočinění se skladbami největšího mistra polyfonie, jehož hudba je pevně spjata s rétorikou. V jediné melodické linii je většinou zahrnuto více elementů, než by se mohlo na první pohled zdát. Proto je před tvorbou transkripce nutné nejprve pečlivě prozkoumat samotný urtext. Ten v sobě může skrývat náznaky či obrysy několika hlasů a také harmonických souzvuků

### 5.1 Rozvrstvení melodie

Dokonalá vyváženost harmonie a polyfonie v jediné melodické křivce je pro autora příznačná. Faktura, kterou na první pohled tvoří většinou jen jednohlasá melodie je ve suitách pro violoncello ještě více zpěvná a polyfonie i obrysy akordů jsou více skryty než například u kompozic pro sólové housle. Je v ní však skryto mnoho, a co možná nejhlubší proniknutí do originálního zápisu je pro tvorbu transkripce nejdůležitější.

Samozřejmě zde nelze mluvit o nějakých stálých, obligátních hlasech. Faktura je chvíli chudší, chvíli plnější. Někdy se může objevit konverzace dvou nebo tří hlasů, která v dalším taktu splyne ve figuraci akordu. Jinde se mohou vyskytovat náznaky nástupů několika hlasů, které však nemají pokračování. Jeden hlas může vykreslovat akordy, nebo se pohybovat pouze melodicky. Vnímání těchto vrstev je velmi individuální pro každého interpreta. Je však naprosto zásadní pro správné frázování. Autor zde předkládá svoje stanovisko k vybraným úsekům, které vysvětluje notový zápisem možné realizace.

Typické příklady skryté melodie v nejvyšším hlase:



*Příklad 12<sup>26</sup>*



*Příklad 13<sup>27</sup>*



*Příklad 14<sup>28</sup>*



*Příklad 15<sup>29</sup>*

<sup>26</sup> Preludium BWV 1007, takty 11-12

<sup>27</sup> Allemande BWV1007, takty 32-33

<sup>28</sup> Courante BWV 1007, takty 9-10

<sup>29</sup> Menuet I BWV 1007, takty 14-16

Příklady vedení středního či spodního hlasu:



*Příklad 16<sup>30</sup>*



*Příklad 17<sup>31</sup>*



*Příklad 18<sup>32</sup>*



*Příklad 19<sup>33</sup>*

<sup>30</sup> Preludium BWV 1007, takty 4-5

<sup>31</sup> Tamtéž, takt 7

<sup>32</sup> Tamtéž, takty 24-26

<sup>33</sup> Tamtéž, takty 12-13

Častým jevem je také rozdvajování hlasu figurací:



Příklad 20<sup>34</sup>



Příklad 21<sup>35</sup>

Hlasy mohou být různě navazovány a rozváděny na nepravidelných místech v taktu:



Příklad 22<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Preludium BWV 1009, takty 63-66

<sup>35</sup> Tamtéž, takty 7-9

<sup>36</sup> Preludium BWV 1007, takty 9-10



## 5.2 Vedení hlasů v rámci akordů

Harmonii je v této práci věnována samostatná kapitola. Přesto je na tomto místě potřeba zmínit, jak je důležité vedení hlasů v rámci akordických spojů. Může se jednat o akordy, zapsané jako souzvuk, figurace, nebo jsou přítomny pouze latentně. U poslední varianty samozřejmě často nelze uvažovat např. o čtyřhlasém akordu s jasně danou polohou hlasů, i tak je ovšem nutné vnímat, kam který akordický tón směřuje a jakou má na daném místě funkci.

Následuje několik příkladů vedení hlasů v rámci harmonických souzvuků:

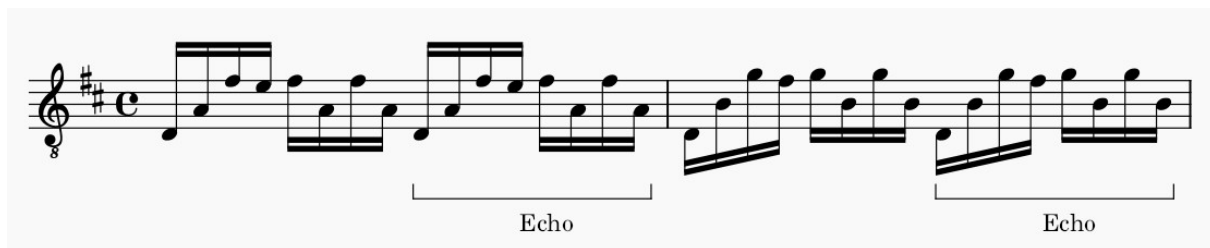
The image displays a musical score for a piece in G major, 3/4 time. It is divided into two systems. The first system, labeled 'Original' and 'Harmonické tóny', shows a melody in the right hand and harmonic tones in the left hand. The second system, labeled 'Or.' and 'H. t.', shows the organ part in the right hand and harmonic tones in the left hand. The organ part follows the melody, while the harmonic tones provide a sustained accompaniment.

Příklad 23<sup>37</sup>

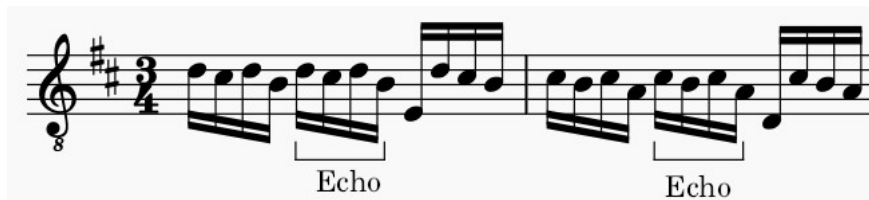
## 5.3 Opakovaný motiv jako echo

Ačkoli toto téma spadá spíše do oblasti interpretace, jde v podstatě také o skrytou polyfonii a ve zkoumání urtextu z hlediska polyfonie má svůj význam. Je však třeba připomenout, že se jedná o věc velmi subjektivního vnímání interpreta. Opakující se motiv je možné chápat jako echo jiného hlasu především v následujících příkladech:

<sup>37</sup> Courante BWV 1009, takty 8-16



Příklad 24<sup>38</sup>



Příklad 25<sup>39</sup>

## 5.4 Konverzace dvou hlasů

Dalším tématem v oblasti Skryté polyfonie je konverzace hlasů. Jedná se o přístup k chápání hudebního textu, kdy si interpret představuje, že jsou jednotlivé motivy hrány různými nástroji (nebo zpívány) a tímto způsobem si spolu konverzují. Je to samozřejmě opět věc subjektivního názoru. V následující ukázce jsou oba hlasy odlišeny notovými hlavičkami:



Příklad 26

<sup>38</sup> Preludium BWV 1007, takty 1-2

<sup>39</sup> Courante BWV 1007, takty 11-12

## 6 Harmonie a vedení basu

Pochopení harmonické struktury je prvním a nejdůležitějším krokem ke správné interpretaci a tvorbě transkripce. Na mnoha místech je pochopitelně možné vnímat souzvuky různými způsoby. Jedná se o základní aspekt notového zápisu, ze kterého interpret vychází při doplňování basových či harmonických tónů, prstokladu/pedalizace, dynamické výstavby. Vyváženost harmonické, melodické (i polyfonní) a formální struktury je to, co činí tato díla tak jedinečnými a geniálními.

Setkáváme se zde s figuracemi, kde jsou akordy (většinou trojhlasé) ve zcela jasné formě. To se objevuje především v preludiích (téměř celé preludium BWV 1007, úvod preludia BWV 1008, preludium BWV 1009: takty 27-32, 37-60). Povětšinou je ovšem nutné porozumět harmonii, která je přítomná latentně, v rámci melodického pohybu.

Detailní harmonický rozbor díla není předmětem této práce. Úkolem aktuální kapitoly je prozkoumat několik důležitých jevů v oblasti latentní harmonie, kde vnímání harmonických souzvuků nemusí být zcela jasné.

Faktura zkoumaných děl je velmi pestrá. Jedná se o figurace akordů, stupňovitý pohyb (který lze také harmonizovat), rozklady akordů s melodickými tóny, melodie obsahující latentní harmonii.

Zde se setkáváme se zásadním rozdílem v práci s basem mezi kytarou a loutnou. V urtextu se totiž často setkáváme se sestupnými rozklady akordů, kde zazní basový tón až na lehkou dobu. Loutnísté často zahrají stejný tón v nižší oktávě už na těžké době, což na kytaru většinou není možné. Nejhlubší tón na lehké době však nemusí být vůbec na škodu a je vhodné tento jev dobře využít (viz příklad 31).

### 6.1 Latentní harmonie v rámci melodického pohybu

Při harmonické analýze lze postupovat tak, že se vypracuje čtyřhlasý akordický doprovod, jako například zde:

Příklad 27<sup>40</sup>

Tam, kde harmonické tóny nejsou zcela jasně přítomny v textu, je třeba harmonii vypracovat podle svých zkušeností. Často se samozřejmě nabízí vícero řešení.

## 6.2 Harmonie, vyplývající z vedení basu

V rámci jedné melodické linie je často skrytý také bas, většinou se však jedná o jakési torzo. Propojení basového postupu je klíčové k určení harmonického průběhu. V následujícím případě je na tónickém kvintakordu basový tón A, a v dalším taktu sextakord s basem C. Nabízí se řešení, kdy se postup propojí tónem H:

Příklad 28<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Allemande BWV 1007, takty 21-23

<sup>41</sup> Allemande BWV 1008, takty 1-2

Zde se kvůli dalšímu melodickému pohybu v base nabízí použití sekundakordu (dominantní sekundakord D, E, Gis, H z A dur):

Příklad 29<sup>42</sup>

V následujícím úseku se nachází harmonická věta, která moduluje do h moll. V prvním taktu figurují tóny C, E, G – tudíž neapolský sextakord, v base musí být E. Následné použití dominantního sekundakordu je zcela logické. Jeho basový tón je potřeba rozvést směrem dolů – tón D (3. takt, 1. doba) je v urtextu uveden. Dále stačí propojit postup od D k Fis.:

Příklad 30<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Courante BWV 1007, takty 9-10

<sup>43</sup> Tamtéž, takty 26-29

### 6.3 Sekvenční postupy

V následujícím úseku je sestupnými rozklady jasně vyjádřena tato harmonická struktura:

Original

Harmonie

Or.

Har.

Příklad 31<sup>44</sup>

Akordy, jejichž základní tón postupuje po sekundách, napovídají k doplnění harmonie funkcemi v dominantních poměrech. V melodii jsou také obsaženy vhodné harmonické tóny. Stačí tedy jen přidat bas:

Realizace

Harmonie

Re.

Har.

Příklad 32<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Allemande BWV 1007, takty 27-30

<sup>45</sup> Tamtéž

Velmi podobná situace nastává na čtyřech místech v Courante BWV 1007. Zde je ovšem harmonie jasněji vyjádřena:

The image shows a musical score for the Courante BWV 1007, measures 5-8. It consists of three staves. The top staff, labeled 'Originál', shows the original melody in G major (one sharp) and 3/4 time. The middle staff, labeled 'Realizace', shows a realization of the melody with a more complex rhythmic pattern. The bottom staff, labeled 'Harmonie', shows the harmonic accompaniment with chords and a bass line. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4.

*Příklad 33<sup>46</sup>*

#### 6.4 Ostinátní bas

Ostinátní bas je dalším prvkem, hojně používaným nejen v barokní hudbě. Při tvorbě transkripce je třeba myslet i na tuto možnost. Typickým příkladem je samozřejmě první fráze preludia BWV 1007. Podobně jej lze použít i na jiných místech, například na začátku preludia BWV 1008:

The image shows a musical score for the Preludium BWV 1008, measures 1-4. It consists of a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody is a simple, repeating pattern of eighth notes. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4.

*Příklad 34<sup>47</sup>*

Další možností je prodleva na basovém tónu před závěrem skladby:

<sup>46</sup> Courante BWV 1007, takty 5-8

<sup>47</sup> Preludium BWV 1008, takty 1-4



Příklad 35<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Gigue BWV 1007, takty 29-35



## 6.5 Doplnění harmonických tónů

Jak už je zřejmé, ve většině případů postačí rozvrstvení melodie, pedalizace, artikulace a přidání basových tónů, nebo jejich přemístění do nižší polohy. Objevují se ovšem situace, kdy se v podstatě jedná o melodii doprovázenou akordy. Zde je třeba použít patřičnou harmonickou sazbu. Jedná se především o menuety a gavoty.

V první části menuetu BWV 1008 je oktávování basových tónů téměř dostačující:

The image displays a musical score for the first eight measures of Menuet I BWV 1008. It consists of three staves: 'Original' (top), 'Realizace' (middle), and 'Harmonie' (bottom). The 'Original' staff shows a melody in G major, 3/4 time. The 'Realizace' staff shows the melody with added bass notes, some of which are octaved down. The 'Harmonie' staff shows the harmonic accompaniment, primarily using chords and single bass notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Příklad 36<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Menuet I BWV 1008, takty 1-8

V dílu B je třeba k basu také doplnit harmonické tóny:

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of three staves: 'Original' (top), 'Realizace' (middle), and 'Harmonie' (bottom). The second system consists of three staves: 'Or.' (top), 'Re.' (middle), and 'Har.' (bottom), with trills marked 'tr'. The third system consists of three staves: 'Or.' (top), 'Re.' (middle), and 'Har.' (bottom), with trills marked '(tr)'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills.

Příklad 37<sup>50</sup>

## 6.6 Střídmost a kontrasty v hudební faktuře

Ne vždy je vhodné využívat plného rozsahu a zvuku nástroje. I při poslechu orchestrálního díla J. S. Bacha, například tzv. Braniborských koncertů, se setkáváme s bohatými kontrasty v hudební faktuře. Plný zvuk orchestru střídají pasáže hrané jen malou skupinou nástrojů. S podobnými principy se lze setkat také ve violoncellových suitách. Příkladem může být následující úsek z preludia BWV 1008, který se objevuje po vyvrcholení napjatě stoupající sekvence. Charakterem se podobá spíše kadenci, která by v komorní či orchestrální skladbě byla přenechána pouze jednomu nebo dvěma nástrojům:

<sup>50</sup> Tamtéž, takty 9-24



*Příklad 38<sup>51</sup>*

Jako kadenci lze vnímat i jiné pasáže, především v preludiích. K volnějším zacházení s rytmem, agogice a césurám je nutné také přidat odpovídající fakturu. Zde tedy většinou postačí urtext s patřičnou pedalizací.

I mimo kadence je třeba uvažovat, zda jsou přidáné či oktávované basové tóny a přidáné hlasy akordů na místě. Například ve druhém menuetu první suity v díle B je ponechání téměř samotné původní sazby velmi výhodné. Lze tak docílit velmi účinného kontrastu k prvnímu menuetu:

---

<sup>51</sup> Preludium BWV 1008, takty 21-24

Transkripce

Výsledný souzvuk

Tr.

So.

10

15

Příklad 39<sup>52</sup>

V gigue BWV 1009 se vyskytuje velmi kontrastní pasáž, která by svým charakterem mohla připomínat například arabskou loutnu. I zde může být vhodné ponechat hudbu bez přidanych basů:

Příklad 40<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Menuet II BWV 1007, takty 8-24

<sup>53</sup> Gigue BWV 1009, takty 32-40

K požadovanému charakteru také přispěje použití prázdné struny H, přičemž sopránová melodie je hrána pouze na první struně.

## 7 Pedalizace

Pedalizace, či proznívání tónů je u kytary velice náročné a obsáhlé téma. Svým způsobem je kytara v možnostech zadržování tónů jedinečná. Interpret na ni může nechávat znít akordické tóny a mezitím hrát tóny průchodné, které zadrženy nejsou. Na tomto nástroji lze téměř každý tón zahrát na více místech a prstoklady pro každou pasáž se často nabízí nepřeborné množství.

K uspokojivé interpretaci je nezbytně třeba, aby kytara měla dostatek zvuku a alikvotních tónů a aby tento zvuk byl v rámci skladby a jejího charakteru vyvážený. V častých rozkladech akordů je vhodné docílit toho, aby vždy zůstávalo znít několik harmonických tónů. Většina kytaristů, hrající Bachovy skladby pro smyčcové nástroje, volí jednoduché prstoklady a s nimi spojenou pedalizaci, což má často za následek neomalenou artikulaci (nedostatek legata), zvukovou nevyváženost, nejednotné provedení podobných motivů, nedostatek rezonance nástroje či zastření skryté polyfonie a vedení hlasů. Jedná se tedy o problematiku, která může mít na výslednou interpretaci zásadní vliv.

Toto platí zejména u skladeb italského stylu, což odpovídá prvním třem suitám pro violoncello. Například pátá suita (BWV 1011) – ve francouzském stylu, zdaleka tolik pedalizace nevyžaduje a práce s prstoklady je zcela odlišná.

Každý nástroj má své přednosti a charakter, kterým posluchače zaujme či téměř očaruje. U violoncella je to mohutný zvuk a práce s tónem v jeho průběhu. Barokní loutna je nástroj slabšího zvuku, zato s jedinečným témbrem a hlavě velmi bohatým na alikvotní tóny, což je způsobeno velmi tenkou přední deskou, velkým počtem rezonujících strun a jejich menším napětím. Kytara zase může velmi dobře působit vyjadřováním skryté polyfonie, prací s jednotlivými hlasy, zvukovými kontrasty a arpeggiovými efekty.

Detailní provedení prstokladu je znázorněno v deváté kapitole na preludiu z první suity. Zde je uveden příklad vhodného řešení prstokladu a pedalizace u harmonického postupu z preludia BWV 1008. Značkou Ped. je znázorněn úsek, kde interpret nechává tóny proznívat. Noty s přeškrtnutou hlavičkou v pedalizované části se znít nenechávají:

Original

Realizace

Harmonie

Or.

Re.

Har.

Or.

Re.

Har.

Příklad 41<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Preludium BWV 1008, takty 5-13

Tímto prstokladem je u měkce-malých septakordů (ve 3. a 5. taktu) docíleno obsazení všech akordických tónů ve výsledném souzvuku:

Příklad 42<sup>55</sup>

Z hlediska zadržování harmonických tónů by se často mohla nabízet řešení, při kterých vznikají nežádoucí disonance – proznívání sekundy zadržného a průchodného tónu. S tím je ovšem třeba zacházet velmi opatrně. Zadržené tóny by měly spíš podporovat zvuk nástroje a působit nenápadně. To lze demonstrovat na tomto malém příkladu:

Příklad 43<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Tamtéž, takty 7 a 9

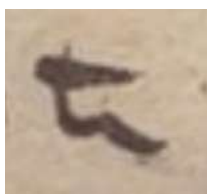
<sup>56</sup> Preludium BWV 1007, takt 12



## 8 Melodické ozdoby a diminuce

Melodické ozdoby v barokní hudbě jsou velmi často diskutovaným tématem. Názory na tuto problematiku se však velmi různí. Obecně se má za to, že J. S. Bach ve svém díle všechny ozdoby vypisoval do not, a tedy není třeba žádné přidávat. Při poslechu historicky poučených interpretů (viz kapitola č. 4) však zjistíme, že většinou používají mnohem víc ornamentů, než je autorem uvedeno. Častým jevem je také vytváření diminucí, tedy jakýchsi improvizovaných not drobnějších hodnot, zejména v repetících.

Zatímco například klavírní a varhaní skladby jsou pečlivě opatřeny dále znázorněnými značkami, v rukopise A. M. Bachové se na všech místech objevuje pouze tento jediný symbol pro melodickou ozdobu:





Příklad 44<sup>57</sup>

Mohou to být písmena tr (trylek), nebo značka pro idem.



Jedná se sice o přepis, avšak tato značka se téměř jako jediná objevuje také v Bachově vlastním rukopise houslových sonát a partit. Je však velmi nepravděpodobné, že by autor požadoval na všech místech stejný ornament. Mohlo by se tedy jednat o značku, která pouze znamená melodickou ozdobu a konkrétní druh a provedení je ponecháno na interpretovi. K tomu se také vyjadřuje A. Schweizer:

*„Obecně je nutné dodržovat následující zásady:*

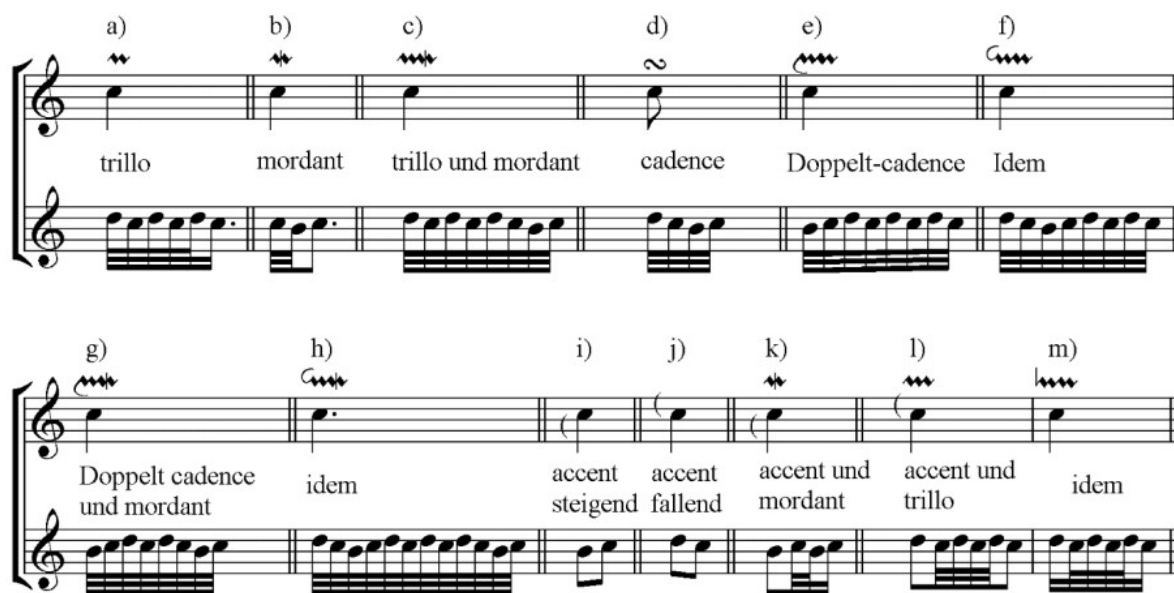
- 1. Trylek označuje Bach bez rozdílu jednoduše znaménkem t, tr-, , , aniž by tím pokaždé nějak zvlášť určoval jeho druh a délku. Obvykle má zaujímat celou notovou hodnotu nebo její největší část.*

---

<sup>57</sup> Vyfoceno z rukopisu A. M. Bachové; IMSPL [online]. [cit. 15.6.2022]. Dostupné z: [https://s9.imspl.org/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP215391-PMLP04291-D\\_B\\_Mus.\\_ms.\\_Bach\\_P\\_269.pdf](https://s9.imspl.org/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP215391-PMLP04291-D_B_Mus._ms._Bach_P_269.pdf)

2. Trylek začíná zpravidla horní vedlejší notou. Na hlavní notě jej u Bacha smíme provádět pouze výjimečně. Velice se doporučuje, aby u poněkud delších trylků spočinul hráč nejprve na okamžik na hlavní notě a pak začal trylek vedlejší notou, zvláště když věta nebo téma – viz Fuga Fis dur z druhého dílu Dobře temperovaného klavíru – začíná trylkem, nebo když byla právě zahrána horní nota.
3. Bachův trylek se dále od moderního odlišuje tím, že se musí provádět mnohem pomaleji. Jakýkoli spěch je zde na škodu. Zejména je třeba zachovávat pravidlo, že znaménko  nad osminou neznamená nic jiného, než že se rozloží do dvou klidných dvaatřicetinových párů. Ornament se uplatní nejkrásněji tehdy, jestliže klid v jeho provedení pojmem s mírným efektem.
4. Je-li následující tón klesající sekunda, pak znaménko  neoznačuje obyčejný trylek, ale nátryl. Na to je třeba dávat dobrý pozor."<sup>58</sup>

Naštěstí zde máme také instrukce k provádění ornamentů od samotného J. S. Bacha:



Příklad 45<sup>59</sup>

<sup>58</sup> SCHWEITZER, Albert. Johann Sebastian Bach. Praha: Editio Karez, 2017. ISBN 978-80-905117-4, str.242

<sup>59</sup> Tamtéž. Tabulka převzata z této publikace, ze str. 241-242

Této problematice se velmi podrobně věnuje také jeho syn Carl Philipp Emanuel Bach ve své Úvaze o správném způsobu hry na klavír.

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

Z hlediska kytarové transkripce je nejprve třeba konstatovat, že po technické stránce může být provedení ornamentů na tento nástroj velmi náročné. Je třeba volit akordickou sazbu, prstoklady i ozdoby samotné ve vzájemném souladu tak, aby bylo možné je všechny brilantně provést. Úkolem interpreta je toto zdobení přizpůsobit technickým možnostem nástroje ve všech situacích. Není rozumné se snažit na kytaru zahrát stejné ornamenty jako například na cembalo. U kytary, podobně jako u loutny, je důležitá střídmost v používání melodických ozdob. Zde mohou být velkou inspirací nahrávky loutnistů (H. Smith, N. North, E. Egüez)

Zdobení formou diminucí bylo vždy záležitostí především pomalých vět – zejména sarabandy a allemandu. Každá taneční věta se skládá ze dvou dílu opakováných v repetici, které jsou zakončeny závěrem. Časté přerušení hudebního proudu tímto závěrem může být v transkripci pro harmonicko-melodický nástroj nežádoucí. Větší kontinuity při opakování dílu lze dosáhnout použitím diminuce, která závěr propojí se začátkem opakující se části:



Příklad 46<sup>60</sup>

V období baroka se také setkáváme s praxí většího zdobení v opakujících se částech skladby. Na takovéto volné zdobení v Bachově hudbě se setkáváme s různými názory. Lze ale konstatovat, že střídá faktura (především v pomalých větách) violoncellových suit tuto možnost nabízí. Určitého obohacení a kontrastu lze dosáhnout například větší harmonickou sazbou, hlubšími basy či rozklady akordů na dlouhých notách:

Příklad 47<sup>61</sup>

Další variantou je imitace hlasů. Tu ve svých studiových nahrávkách hojně využívá cembalista Dario Carpanese. V určitých situacích lze této možnosti využít také v provedení na kytaru. Protože gigue bývá většinou polyfonně zpracován, nabízí se například následující imitační prokomponování gigue BWV 1008:

<sup>60</sup> Menuet I BWV 1007, takty 1-8

<sup>61</sup> Sarabande BWV 1008, takty 1-12

Original

Transkripce

The image shows a musical score for Example 48, measures 1-9. The score is in 3/8 time and D major. The 'Original' part is in treble clef, and the 'Transkripce' part is in bass clef. The transcription shows a more detailed view of the original melody, including a trill (tr) in measure 8.

Příklad 48<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Gigue BWV 1008, takty 1-9

## 9 Preludium BWV 1007 (transkripce, prstoklad, pedalizace)

První fráze (takty 1-5) je tvořena harmonickou kadencí s prodlevou v base na tónické primě. Basové tóny v nižší oktávě na třetích dobách v taktu se objevují téměř v každé kytarové transkripci a především v loutnových nahrávkách. Tento prvek nám první dobu pocitově povznese a poté, na třetí době, teprve hudba jakoby dopadne na zem. Tento efekt můžeme hojně pozorovat v Bachových skladbách pro loutnu (např. preludium a allemande BWV 995). První doba je tedy pod větším napětím a bas na třetí době je třeba hrát jemněji. Každý takt s sebou přináší nový akord, napětí se stupňuje do třetího taktu a poté je uklidněno tonickým kvintakordem. Každý nový akord je třeba pronést s patřičným důrazem, avšak jeho opakování na třetí a čtvrté době nikoliv. Přehnaná agogika, kdy je opakován akord zahrán se stejným důrazem, působí manýristicky a komicky. Jedná se o skromnou hudební myšlenku s přirozeným vývojem a kontrastem mezi basovým tónem na první a třetí době a nejvyšším tónem akordu na druhé a čtvrté době v taktu. Zadržování akordických tónů na konci fráze v rozvodném akordu h moll dodá patřičnou jemnost a odlehčenost:

The image displays a musical score for the first five measures of the Prelude BWV 1007, presented in a guitar transcription format. The score is written on three systems of staves. The first system contains measures 1 and 2, the second system contains measures 3 and 4, and the third system contains measure 5. Each measure is marked with a 'P' for the right hand and a 'Ped.' for the left hand. Fingering numbers (1-3) are indicated above the notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Příklad 49

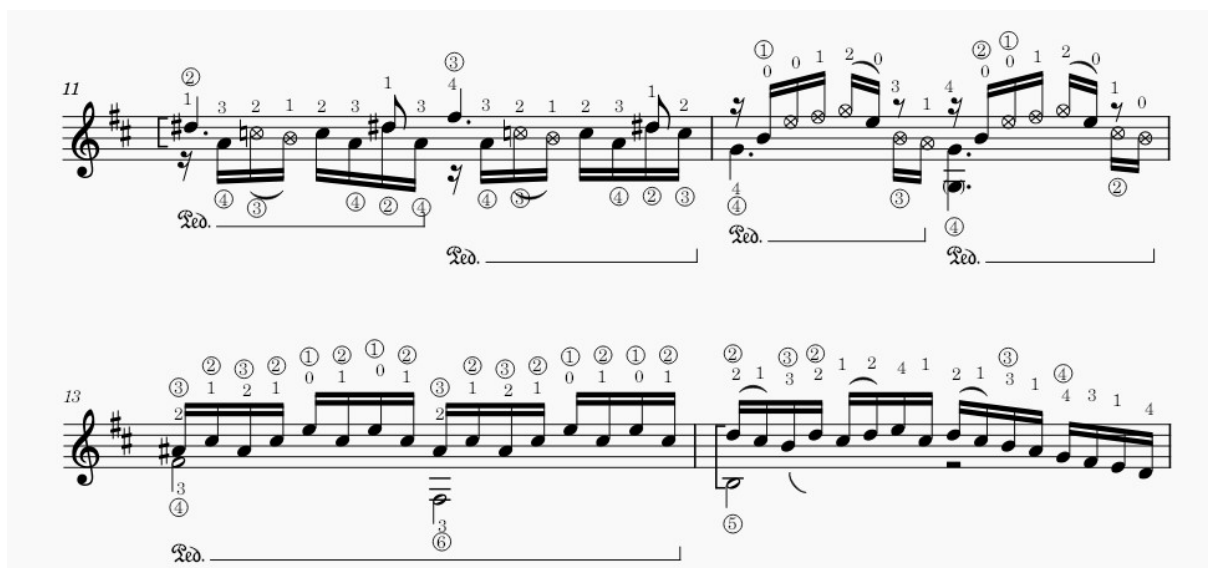
Druhou frází (takty 6-10) je možné vnímat již od posledních třech šestnáctin v pátém taktu. Zde je úvodní myšlenka hravě rozvíjena v dominantní tónině a oživována vzlety do vyšších poloh (sedmý a desátý takt), které přinášejí radostnou náladu. Opětné oktavování basového tónu E je na místě, avšak rozvodný tón A v sedmém taktu postačí zahrát jen na první dobu. Basový tón H v taktu osmém nám v nižší poloze nástroj neumožňuje. Jeho opakování ve stejné

výšce ale přidává napětí, tím spíš, pokud opět zazní na první době devátého taktu. Tamtéž je ze zvukového hlediska vhodné zadržet melodický tón E na konci druhé doby a na třetí dobu jej zahrát o oktávu níž na šesté struně. Z hlediska prstokladu jsou důležité takty s akordem A dur. Ty je vhodné hrát v páté poloze s maximálním využitím zadržených akordických tónů.

The image displays a musical score for guitar, labeled 'Příklad 50'. It consists of three systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system shows measures 1 through 6, with fingerings indicated by circled numbers 1-4. A red line is drawn under the first measure, and a '2' is written below it. The second system shows measures 7 through 12, with fingerings indicated by circled numbers 1-4. A red line is drawn under the first measure, and a '2' is written below it. The third system shows measures 13 through 18, with fingerings indicated by circled numbers 1-4. A red line is drawn under the first measure, and a '2' is written below it. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, as well as specific guitar techniques like bends and vibrato indicated by symbols.

*Příklad 50*

Následující fráze přináší ještě větší harmonické napětí a připravuje následnou gradaci. Vedení basu v jedenáctém taktu je v kytarových transkripcích řešeno různě. Vzhledem k napětí, které tu interpret zcela jistě pocítí, a dalšímu postupu basových tónů, autor volí možnost ponechat terckvartakord zmenšeně-zmenšeného septakordu, s basovým tónem A, jako ve výchozím textu. Tento tón dále klesá na G (sextakord e moll) a poté na Fis (mimotonální dominanta k akordu h moll), přičemž je možné na třetích dobách oktávovat Fis nebo i G.



*Příklad 51*

Plocha od patnáctého do dvadvacátého taktu vrcholně zakončuje první větší tektonický díl preludia. V basové prodlevě na tónu D je oktavování opět na místě. Zde je však možné hrát basové tóny intenzivněji – na každou dobu v taktu. Z hlediska harmonie, a tedy i prstokladu, je třeba pochopit akordy v taktech dvacet až dvacet dva. Nejprve se jedná o kvintsextakord dominantního septakordu se základním tónem E, tudíž tón Cis je pouze průchodný, zatímco všechny ostatní je vhodné nechat proznívat. Po něm následuje sekundakord dominantního septakordu se základním tónem A, takže H není tónem akordickým.



Measures 15-24 of a musical score for guitar. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes extensive fingering numbers (1-4) and a redaction line labeled 'Red.' spanning measures 15-16, 17-18, 19-20, and 21-22. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

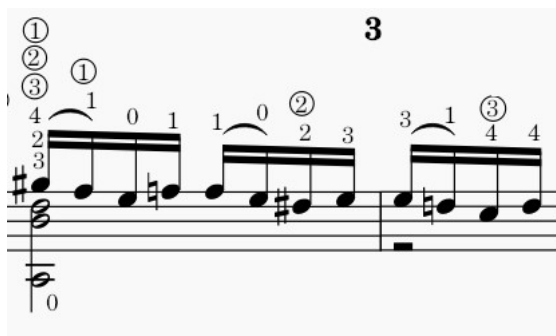
Příklad 52

Hudbu v rozmezí dvaadvacátého až osmadvacátého taktu je možné vnímat jako kadenci, což s sebou nese značnou agogiku, evolučnost či odpoutání se od pravidelného pulsu. V sekvenčním postupu (takt dvacet tři) je třeba u transpozice nechat proznít akordické tóny stejně, jako u modelu.

Two musical examples showing fingering and redaction. The first example shows a sequence of notes with fingering numbers 1, 2, 3 and a redaction line labeled 'Red.' below. The second example shows a similar sequence with fingering numbers 1, 2, 3 and a redaction line labeled 'Red.' below.

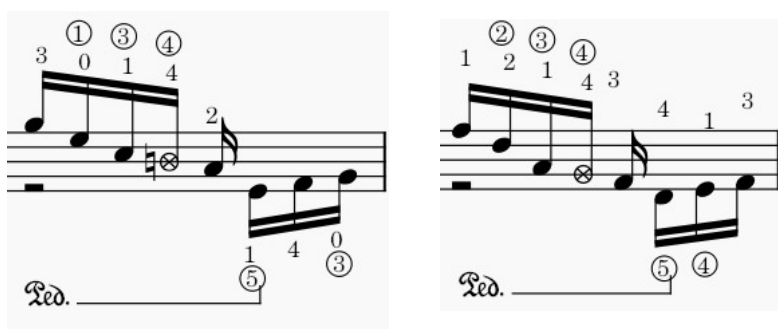
Příklad 53

Podobně je tomu s artikulací opakujícího se melodického motivu – jednota je na místě.



Příklad 54

Taktěž lze snadno vyřešit stejnou pedalizací na následujících sestupných akordech:



Příklad 55

Od dvacátého devátého taktu již vše směřuje k závěrečné kadenci. Sekvence v sestupném sekundovém pohybu vyžaduje co možná nejvíce legato. Poslední tóny melodie tvoří basový postup a je vhodné je zadržovat.



Příklad 56

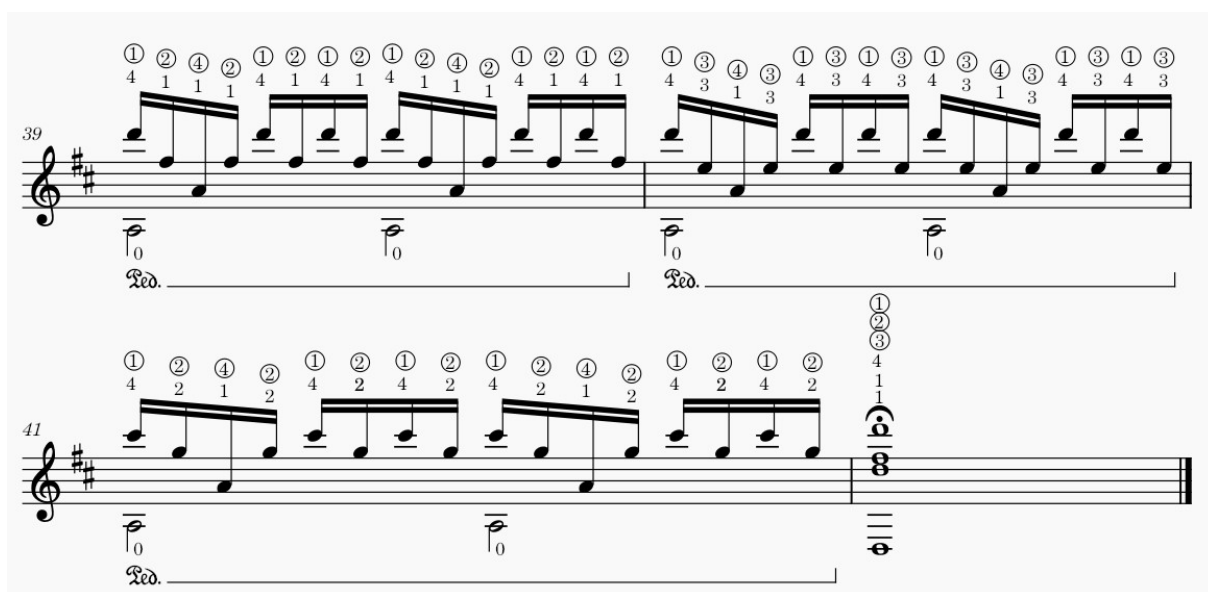
Melodie, střídaná tónem E (prázdná první struna) má poněkud nepravidelné frázování vzhledem k taktu. Je vhodné ji nejprve hrát a pochopit samostatně

a poté přidat prodlevu na tónu E. Basové A1 je třeba zadržovat, což prstoklad snadno umožňuje. Většina transkripcí na této ploše místy přidává i basový tón A na páté struně, to zůstává na zvážení interpreta. Zde je melodie zapsaná samostatně:



*Příklad 57*

Závěrečná harmonická kadence preludium efektně a radostně zakončuje. Přidané basové tóny na prázdných strunách pouze zdvojují původní bas v oktávě:



*Příklad 58*

## Závěr

Interpretace violoncellových suit J. S. Bacha na kytaru není snadným úkolem. Při studiu tohoto díla jsem se setkal s mnoha velmi rozdílnými názory na vnímání harmonie, vedení hlasů a frázování, prstokladů, artikulace a zvuku nástroje. Většina interpretů, kteří však přesvědčivě provádějí svůj záměr, mě zaujala. Navzdory všem obtížím, spojeným s procesem transkribování suit se interpretovi jejich umělecká hodnota a hloubka při precizní a kvalitě provedené transkripci bohatě odmění a výsledek jistě stojí za ono úsilí. Po svých zkušenostech s tímto dílem můžu říct, že je pro kytaru velmi vhodné a že je možné na tento nástroj výborně vystihnout velké bohatství obsažených myšlenek.

V této práci jsem tedy nejprve stanovil výchozí zápis – tedy dobový přepis Anny Magdaleny Bachové. Ten jsem v počítačovém editoru přepsal a transponoval do tóniny, vybrané jako nejvhodnější z hlediska harmonicko-polyfonních možností a intonační výšky. Zkoumáním barokních tanců jsem lépe proniknul k charakterům jednotlivých vět. Při poslechu prvních kytarových audio záznamů bylo třeba konstatovat, že interpretům v této době ještě velmi scházela historicky poučená interpretace a že je vhodnější studovat nahrávky současných interpretů, zejména violistů, kteří suitám přinášejí lehkost, precizní frázování a artikulaci. Dalším vhodným zdrojem inspirace jsou zvukové záznamy loutnistů a cembalistů, kteří dotvářejí basové postupy, imitace hlasů či diminuce a ornamenty. Interpretkou, která mě nejvíce oslovila, je violistka Tabea Zimmermannová.

K práci na violoncellových suitách jsem si také udělal základní přehled v jiných dílech stejného autora, která se na kytaru často interpretují. Zde je třeba především zjistit, které skladby jsou loutnovou transkripcí samotného J. S. Bacha a mít k dispozici přehledné notové zápisy. K těmto účelům ve třetí kapitole předkládám jednoduchou tabulku se základními informacemi.

Dále pak následovala samotná práce s připraveným základním hudebním textem (kapitoly 5-9). Ten bylo třeba nejprve analyzovat po stránce skryté polyfonie a harmonie, přičemž na mnoha místech přichází v úvahu více možných způsobů řešení. Dalším krokem bylo případné doplnění basu či středních hlasů, a to zejména tam, kde nástroj postrádá potřebný zvuk. Zde je vhodné vycházet z analýzy suit BWV 995, 1000 a 1006a, jakožto dobových transkripcí samotného J. S. Bacha nebo

jeho žáků. Poté jsem vypracoval prstoklady nejen v souladu s vedením hlasů, ale také s patřičnou pedalizací harmonických tónů, které podporují a zjemňují zvuk nástroje. Dobré prstoklady také do hry přinášejí brilantnost a lehkost.

Věřím, že takový způsob transkribování a následné interpretace violoncellových suit na kytaru samotné dílo jistě nepoškodí, naopak posluchačům předvede všechnu svou krásu a genialitu.

V příloze poskytuji urtext, transponovaný do vybraných tón. Tento notový zápis neobsahuje žádné artikulační značky ani přidání tóny. Může tak interpretovi sloužit jako výchozí text k vlastní transkripci.

Pevně věřím, že tento text pomůže kytaristům k vytvoření nového a lepšího názoru na transkribování a interpretaci nejen violoncellových suit J. S. Bacha.

## 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

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

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

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

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

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

MUTAK, Ozren. *Interpretace loutnových transkripcí skladeb Johanna Sebastiana Bacha na kytaru*. Praha, 2019. disertační práce (Ph.D.). Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 5. září 2019

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

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

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

ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Bärenreiter Praha, 2014. ISBN 979-80-86385-33-4.

## Zvukové záznamy

CARPANESE, Dario. *Johann Sebastian Bach (cello suites for harpsichord)*.

[zvukový záznam na CD] Velut Luna, 2021.

ČEKU, Petrit. *The cello suites*. [zvukový záznam na CD]. Madrid: Ediciones Eudora S.L., 2016.

DÍAZ, Marcos. *Suites para violonchelo volumen I: Johann Sebastian Bach BWV 1007/1008/1009*. [zvukový záznam na CD]. Paříž: John Taylor, 2002.

DÍAZ, Marcos. *Suites para violonchelo volumen II: Johann Sebastian Bach BWV 1010/1011/1012*. [zvukový záznam na CD]. Paříž: John Taylor, 2004.

EGÜEZ, Eduardo. *Lute music of Johann Sebastian Bach, vol. 1*. [zvukový záznam na CD] MA Recordings, 2000.

EGÜEZ, Eduardo. *Lute music of Johann Sebastian Bach, vol. 2*. [zvukový záznam na CD] MA Recordings, 2002.

ESTREM, Daniel. *Bach: Cello Suites On 8 String Guitar, Vol. 2*. [zvukový záznam na CD]. Magnatune.com, 2011.

ESTREM, Daniel. *Bach: Cello Suites On 8 String Guitar*. [zvukový záznam na CD]. Magnatune.com, 2011.

HOPPSTOCK, Tilman. *Bach: Cello Suites for Guitar*. [zvukový záznam na CD]. Christophorus, 2018.

IMAI, Nobuko. *Bach, J.S.: Six Suites for Unaccompanied Cello*. [zvukový záznam na CD] Decca Music Group Limited, 2004.

MALOV, Sergey. *Bach, 6 cello suites for violoncello solo*. [zvukový záznam na CD] Solo Musica, 2020.

MARTELLI, Paulo. *A Bach recital*. [zvukový záznam na CD]. Tratore, 2017.

MARTELLI, Paulo. *Transcrições Inéditas para Violão Barroco*. [zvukový záznam na CD]. Tratore, 2017.

MCCARTY, Patricia. *J. S. Bach: The Cello Suites*. [zvukový záznam na CD] Ashmont, 2000.

MCFADDEN, Jeffery. *J. S. Bach: Cello suites vol. 1: (arr. J. McFadden for guitar)*. [zvukový záznam na CD]. Naxos, 2020.

NICOLELLA, Michael. *Complete Bach cello suites: (arranged for guitar)*. [zvukový záznam na CD]. Gale Recordings, 2014.

NORTH, Nigel. *Bach on the Lute, Volume 3*. [zvukový záznam na CD] Linn Records, 1995.

NORTH, Nigel. *Bach on the Lute, Volume 4*. [zvukový záznam na CD] Linn Records, 1996.

PANDOLFO, Paolo. *Bach, the six suites: Paolo Pandolfo, viola da gamba*. [zvukový záznam na CD] Glossa, 2001.

PÉREZ, Carlos. *Johann Sebastian Bach: Cello Suites Transcribed For Guitar*. [zvukový záznam na CD]. Prodimus, 2013.

RÜBSAM, Wolfgang. *Bach: Cello Suites nos 1-3, BWV 1007-1009 (arr. W. Rübsam for lute-harpsichord)*. [zvukový záznam na CD] Counterpoint Records, 2017.

RÜBSAM, Wolfgang. *Bach: Cello Suites nos 4-6, BWV 1010-1012 (arr. Rübsam for lute-harpsichord)*. [zvukový záznam na CD] Counterpoint Records, 2017.

SMITH, Hopkinson. *Bach: Cello Suites*. [zvukový záznam na CD] Naïve, 2021.

VON WANGENHEIM, Andreas. *Bach: cello suites - arranged for guitar*. [zvukový záznam na CD]. ARTE NOVA Musikproduktions, 1999.

WESTPHAL, Barbara. *J.S. Bach: Cello Suites Nos. 1-6 (Arr. for Viola)*. Bridge [zvukový záznam na CD] Records, 1999.

ZIMMERMANN, Tabea. *J. S. Bach and Kurtág: Works for viola*. [zvukový záznam na CD] Myrios Classics, 2020.

ZIMMERMANN, Tabea. *Tabea Zimmermann Solo*. [zvukový záznam na CD] Myrios Classics, 2009.



## Internetové zdroje

BACH, Johann Sebastian. *Sechs suiten für Violoncello solo*. IMSLP [online]. [cit. 15.6.2022]. Dostupné z:

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP215391-PMLP04291-D\\_B\\_Mus.\\_ms.\\_Bach\\_P\\_269.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP215391-PMLP04291-D_B_Mus._ms._Bach_P_269.pdf)

Nigel North [online]. ©2002 [cit. 20.6.2022]. Dostupné z: <https://www.nigelnorth.com/biography.html>

Harvard magazine [online]. ©2016 [cit. 28.6.2022]. Dostupné z: <https://www.harvardmagazine.com/2016/05/hopkinson-smith-beyond-the-instrument>

Hopkinson Smith [online]. [cit. 28.6.2022]. Dostupné z: <https://www.hopkinsonsmith.com/bio>

Eduardo Egüez [online]. ©2022 [cit. 28.6.2022]. Dostupné z: <https://www.eduardoeguez.com/biography/>

# Suita č. 1

BWV 1007

Preludium

J. S. Bach

8

3

5

7

9

11

13

15

17

19

8

2

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

41

# Allemande

J. S. Bach

This musical score for the Allemande by J.S. Bach is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 4/4 time. The piece consists of 24 measures, organized into ten staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. Trills are indicated by the abbreviation 'tr' above specific notes. The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first staff starts with a common rest of 8 measures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the 24th measure.

8

3

(tr)

6

8

(tr)

10

tr

tr

13

tr

15

18

tr

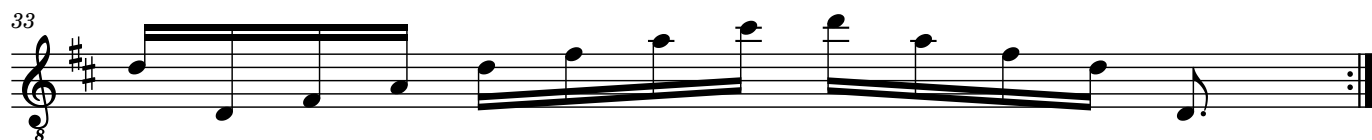
21

tr

(tr)

23

2



# Courante

J. S. Bach

This musical score is for a Courante by J.S. Bach, written in 3/4 time and D major. The piece consists of 40 measures, organized into ten staves. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is indicated by a common time signature (C) at the beginning. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Trills are marked with 'tr' above the notes. The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.

5

9 *tr*

13

16 *tr*

21

25 (*tr*)

29

33

37 *tr*

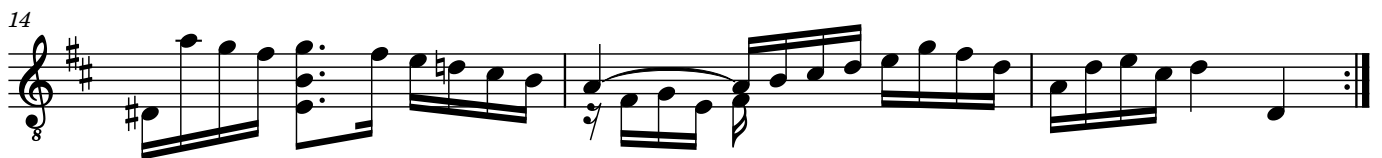
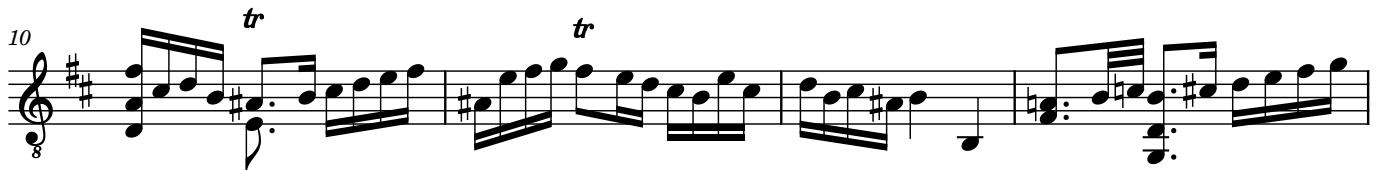
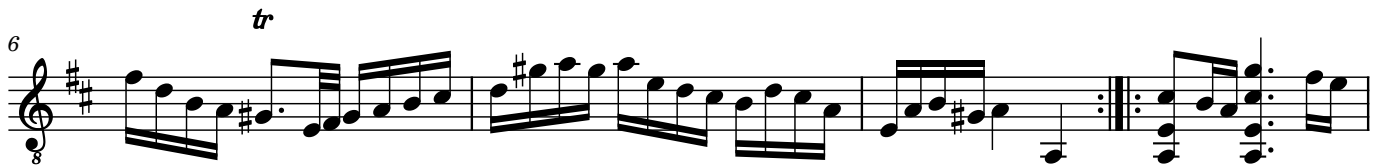
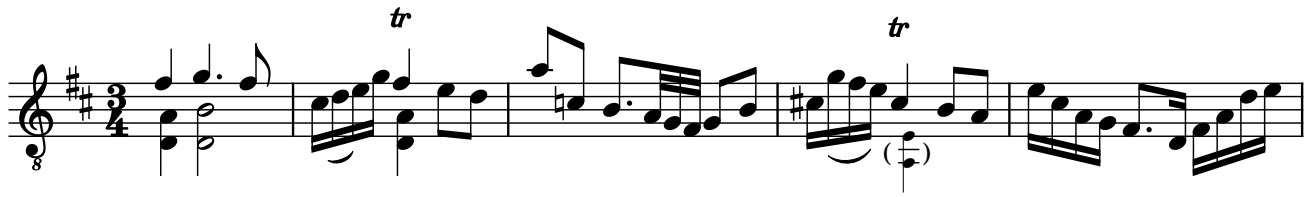
2

41



# Sarabande

J. S. Bach





# Menuet I

J. S. Bach



# Menuet II

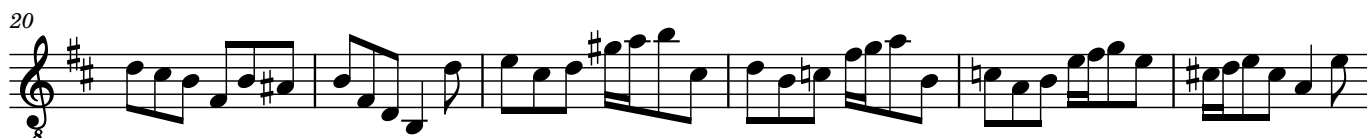
J. S. Bach



# Gigue

J. S. Bach

*tr*



# Prelude

BWV 1008

J. S. Bach

5

9

13

17

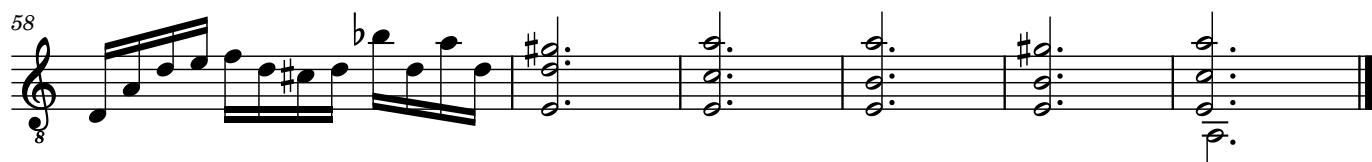
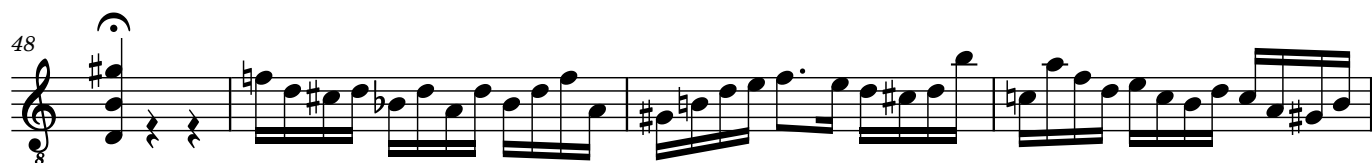
20

23

26

29

32



# Allemande

J. S. Bach

This musical score for the Allemande by J.S. Bach is written in 4/4 time and G major. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number (1, 3, 5, 7, 9, 11, 14, 16, 18, 21) and an 8-measure rest. The notation includes various ornaments and trills, indicated by the *tr* and *(tr)* markings. The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.

1

3

5

7

9

11

14

16

18

21

*tr*

*(tr)*

2

23



# Courante

J. S. Bach

8

4

8

11

14

18

22

26

30

33

8

8

8

8

8

8

8

8

8



# Sarabande

J. S. Bach

8 *tr* (*tr*) *tr* (*tr*)

7 *tr* *tr*

14 *tr* *tr*

19 *tr*

24

Detailed description: This image shows the first 24 measures of a Sarabande by J.S. Bach. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into five systems. The first system contains measures 1-6, the second measures 7-13, the third measures 14-18, the fourth measures 19-23, and the fifth system contains measure 24. Trills are indicated by 'tr' above specific notes in measures 1, 3, 5, 7, 11, 13, 15, 17, 19, 21, and 23. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 24.

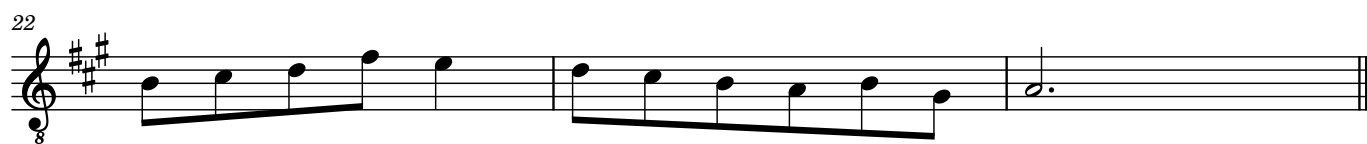
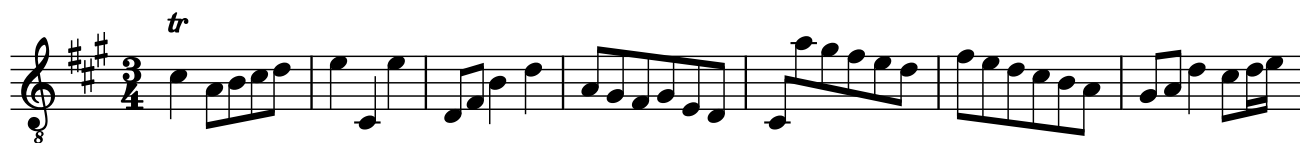
# Menuet I

J. S. Bach



# Menuet II

J. S. Bach



# Gigue

J. S. Bach

8

11

20

28

38

46

54

62

70

# Prelude

BWV 1009

J. S. Bach

8

5

8

11

8

14

8

17

8

20

8

23

8

26

8

29

8

32

36

40

44

47

50

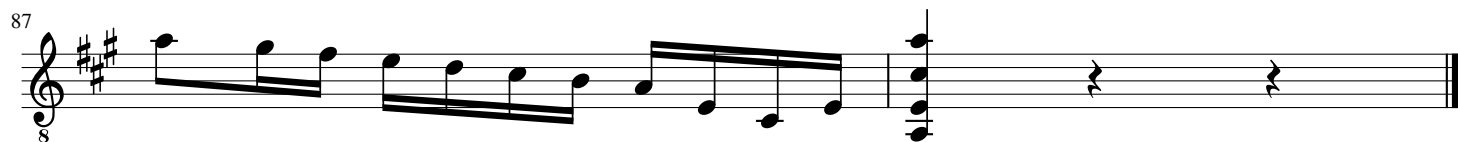
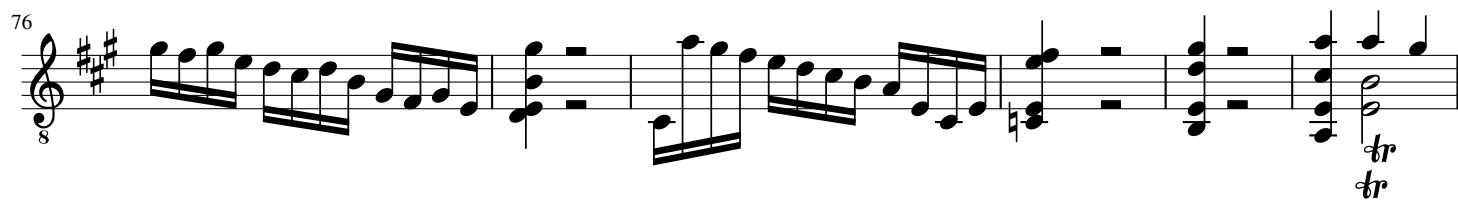
54

58

61

65

69



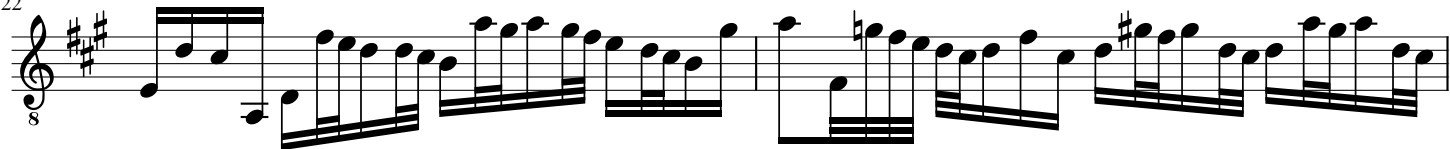
# Allemande

J. S. Bach

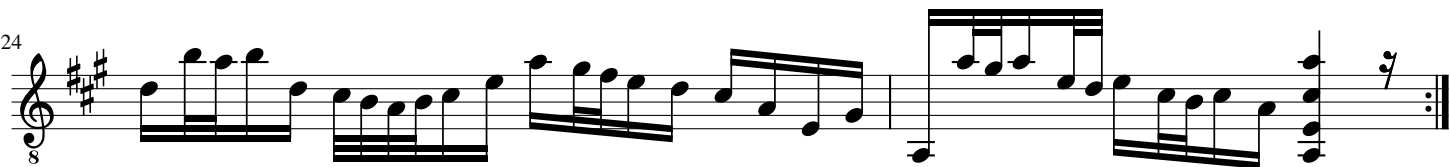
This image shows the first 20 measures of the Allemande by J.S. Bach. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is common time (C). The music is characterized by its continuous eighth-note flow. Measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, 11, 14, 16, 18, and 20 are indicated at the beginning of their respective staves. Trills (tr) are marked above the final notes of measures 1, 3, 5, and 18. The piece concludes with a repeat sign and a final cadence in measure 20.



22



24



# Courante

J. S. Bach

8

7

14

21

27

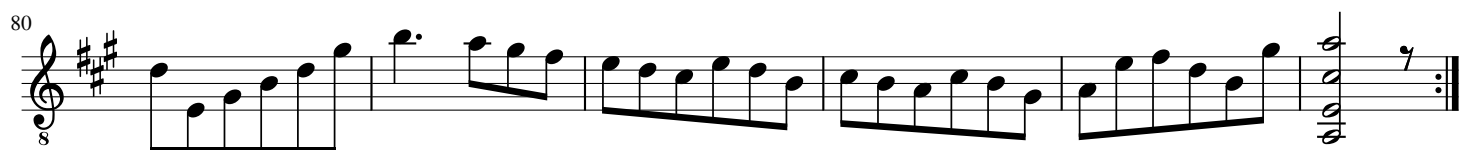
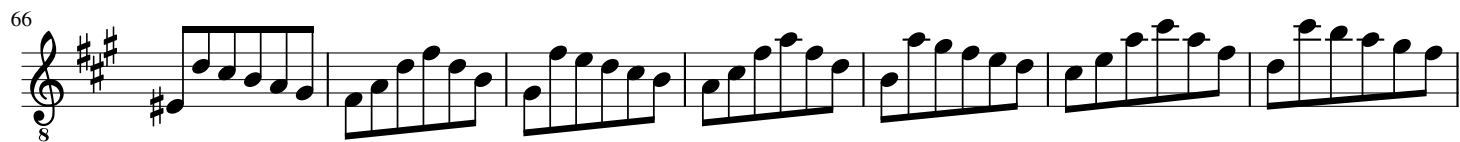
33

39

47

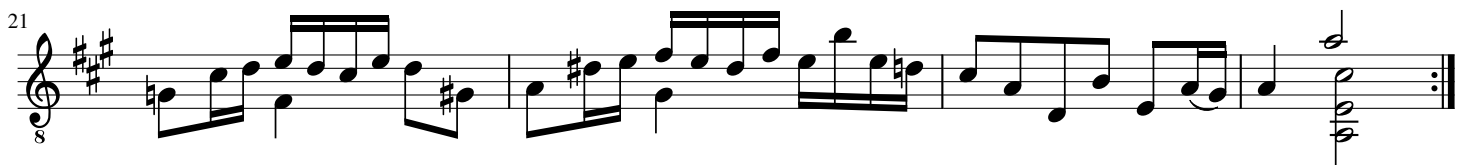
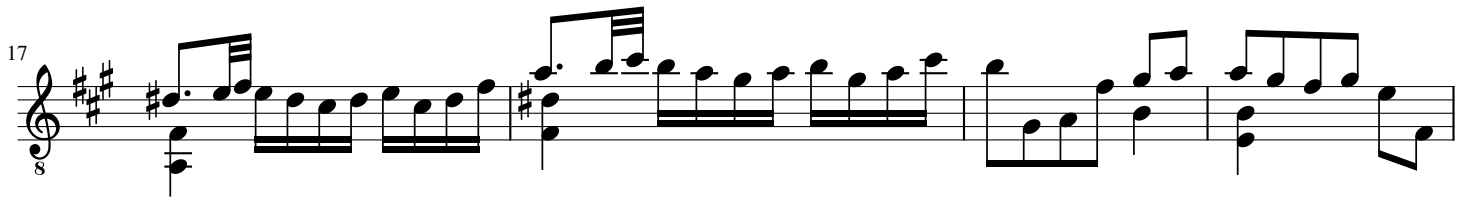
53

59



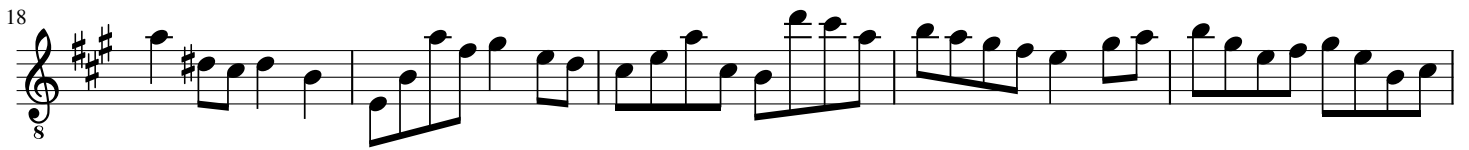
# Sarabande

J. S. Bach



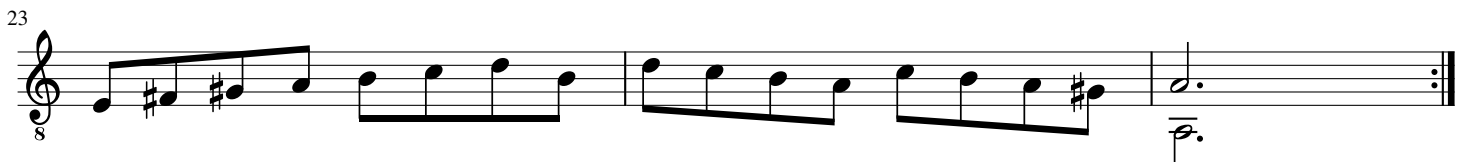
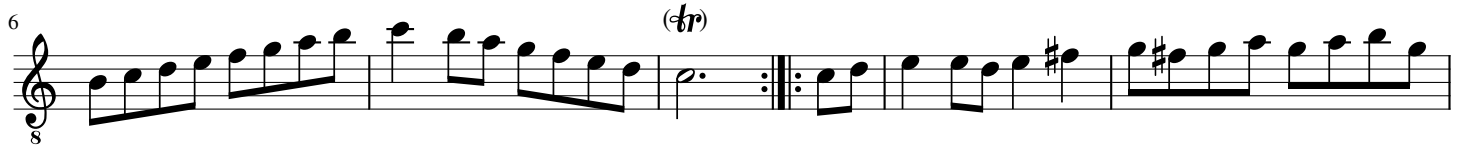
# Bourrée I

J. S. Bach



# Bourrée II

J. S. Bach



# Gigue

J. S. Bach

This musical score for the Gigue by J.S. Bach is written in D major (two sharps) and 3/4 time. The piece consists of 88 measures, organized into eight staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. A trill (tr) is indicated above the 55th measure. The score is presented in a clean, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.

8

11

21

28

37

46

55

64

74

82

89

8

98

8

107

8