

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Kytara

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Pojetí kytarových transkripcí období baroka

Filip Kudelásek

Vedoucí práce: MgA. Anna Hronová

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

Datum obhajoby: 13.–14. června 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

ART OF MUSIC

GUITAR

BACHELOR ´S THESIS

**The Conception of the Guitar Transcriptions
of the Baroque Period**

Filip Kudelásek

Thesis Supervisor: MgA. Anna Hronová

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

Date of thesis defense: 13.–14. June 2022

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Pojetí kytarových transkripcí období baroka

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na problematiku kytarových transkripcí barokních děl. Úvodní část popisuje, jak transkripce tvořit, čemu věnovat pozornost a jaká díla je vhodné přepisovat. Následující kapitola se věnuje skladateli J. S. Bachovi a jeho kompozicím, které jsou vhodné k přepisu na kytaru. Následuje porovnávání zvukových ukázek originální verze s kytarovou transkripcí. Závěr práce je věnován rozhovorům s významnými interprety Bachovy hudby.

Klíčová slova: kytara, kytarové transkripce, J. S. Bach, Houslové Sonáty a Partity, interpretace barokní hudby

Abstract

The thesis is focused on the issue of guitar transcriptions of the baroque pieces. The first part describes how to create transcriptions, what to pay attention to and which pieces are suitable for transcribing. The next chapter regards the composer J. S. Bach and those of his compositions that are suitable to be transcribed for a guitar. Then follows the comparison of audio records of the original versions and the guitar transcriptions of the pieces. The end of the paper is devoted to interviews with the notable interpreters of Bach's music.

Keywords: Guitar, Guitar Transcriptions, J. S. Bach, Violin Sonatas and Partitas, Interpretation of the Baroque Music

Obsah

1. Úvod	7
2. Kytarové transkripce	8
2.1 Jak přistupovat k transkripcím	8
2.2 Nutnost znalosti původního nástroje	10
2.3 Možnosti kytary	11
2.3.1 Výhody	11
2.3.2 Nevýhody	12
2.4 Jaká díla pro kytaru přepisovat?	13
3. Johann Sebastian Bach	16
3.1 Köthenské období	16
3.2 Houslové sonáty a partity	18
3.2.1 1. Sonáta	18
3.2.2 2. Partita BWV 1004	20
4. Porovnání originálních a přepsaných děl	22
4.1 1. Sonáta BWV 1001	22
4.2 2. Partita BWV 1004	24
5. Rozhovory	27
5.1 Rozhovor s doc. MgA. Petrem Saidlem	28
5.2 Rozhovor s MgA. Pavlem Kudeláskem	30
6. Závěr	32
7. Seznam pramenů a literatury	33

1. Úvod

Často se setkávám s názorem, že hrát skladby na jiný nástroj, než pro který byly napsány, nedává žádný smysl – skladatel měl nějakou svou představu, a proto to napsal právě pro ten nástroj. S touto myšlenkou si dovolím nesouhlasit. Klasická kytara má své specifické možnosti, díky kterým se dá hudba období baroka na tento nástroj velmi vkusně interpretovat, a byla by škoda se této možnosti vzdávat jen proto, že kytara té doby byla konstrukčně velmi odlišná od té současné a existuje pro ni jen velice málo sólového repertoáru.

Cílem této mé práce je popsat, na co si dát při výběru a tvorbě transkripce pozor, jaká díla upravovat a jakým se naopak vyvarovat. Jinými slovy, jak obecně k transkripcím přistupovat. Dále bych se rád zaměřil na porovnání nahrávek skladeb J. S. Bacha pro původní nástroj, a pak v jejich přepisu pro kytaru.

Toto téma mi přijde velice zajímavé zejména proto, že v dnešní době jsou na interprety kladeny čím dál tím větší nároky nejen co se virtuozity týče, ale i nutnosti hrát co nejvíce slohů. Bohužel, kytara v období baroka nebyla primárně chápána jako sólový nástroj, ale plnila spíše doprovodnou funkci.

Bylo to především proto, že kytara té doby nebyla konstrukčně stavěná tak, aby se pro ni dal psát závažný sólový repertoár (existuje ale mnoho drobných skladeb, který se dnes běžně na kytaru hrají, například skladby G. Sanze, S. de Murcia, R. de Visée, L. Roncalliho, F. Corbetta). Tuto kvalitu měla loutna, pro kterou existuje celá řada sólového repertoáru.

I přes zdánlivou podobnost nástrojů, je hra na loutnu a hra na kytaru velice odlišná. V případě, kdy tedy chceme hrát na kytaru dílo původně určené pro loutnu, je nutnost tuto skladbu přepsat. Rád bych se ale zaměřil nejen na přepis skladeb určených pro loutnu, ale především na problematiku transkripcí děl pro smyčcové nástroje, protože kytara má mnoho možností, které tyto nástroje nemají, a proto může někdy přepis pro kytaru působit dokonce lépe než originální verze.

Svoji práci podpořím ještě rozhovory s kytaristou Petrem Saidlem a houslistou Pavlem Kudeláskem, protože mi přijde přínosné slyšet jejich názor na danou problematiku.

2. Kytarové transkripce

2.1 Jak přistupovat k transkripcím

Jak jsem již psal v úvodu, existuje opravdu mnoho názorů na to, jestli jsou transkripce přípustné nebo nikoliv. Často si můžeme na různých soutěžích všimnout, že jsou povoleny pouze skladby určené pro originální nástroj, a tudíž jsou transkripce neakceptovatelné. Já se s tímto názorem neztotožňuji a velice rád bych popsal všechny důvody, proč si myslím, že by měly být transkripce obecně přijímané. Nebudu popisovat transkripce všech slohů, protože tato problematika by svým rozsahem přesahovala rámec této práce, takže se zaměřím pouze na přepisy z období baroka. Nicméně bych zde alespoň jednou větou rád zmínil, že na kytaru existují transkripce hudby od renesance až po 21. století.

Jako první argument, proč si myslím, že by měly být transkripce přijímány, uvedu krásnou větu, kterou jsem slyšel na přednášce Hopkinsona Smithe¹, který řekl: „Bachova hudba je tak dokonalá, že ji stejně žádný nástroj nemůže zahrát tak, aby plně vyzněla její genialita.“ Právě z této myšlenky vycházím, když říkám, že hrát Bachovu hudbu (ať už houslovou, cellovou nebo jakoukoliv jinou) na kytaru není nic špatného, pokud je transkripce udělána správně a také pokud je správně interpretována.

Dále uvedu svoje přesvědčení, že Bachovo myšlení nebylo zaměřeno na nástrojovou virtuozitu, ale na hudbu samotnou - „duch vždy dominuje nad hmotou.“ Vždyť i on sám, když komponoval své poslední dílo Umění fugy (Die Kunst der Fuge) BWV 1080, vůbec nenapsal, pro který nástroj je dílo určeno (v dnešní době můžeme slyšet nejrůznější realizace na cembalo, varhany, pro smyčcové kvarteto, komorní orchestr atd.). Právě to mě vede k názoru, že to podstatné u Bachovy hudby je pochopit ducha skladby; jakmile se nám toto podaří, tak (i když je to myšlenka hodně radikální) je už jedno, na který nástroj skladbu zahrajeme. Díky Bachovu duchovnímu založení si dovoluji paralelu z Ježíšových úst: „Hledejte nejprve království Boží (ducha skladby) a ostatní (konkrétní výběr nástroje) bude vám přidáno.“

Jako poslední argument uvedu, že Johann Sebastian Bach sám přepisoval svoje díla pro jiné nástroje. Pro loutnisty (a dnes samozřejmě i kytaristy) je nejznámějším případem loutnová suita g moll BWV 995, která je Bachovou úpravou jeho dřívějšího počínu, a to konkrétně jeho 5. cellové suity

¹ Významný americký loutnista a pedagog.

c moll BWV 1011, kterou složil během svého působení v Köthenu. To pochopitelně není jediný případ, kdy Bach přepsal nějaké svoje dílo pro jiný nástroj. Existuje celá řada podobných případů: Preludium BWV1006 Bach použil v úvodu kantáty „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ BWV 29, fugu 1001 přepsal pro varhany v „Preludium a fuze“ BWV 539 atd. I to mě přivádí k názoru, že prepisovat díla pro jiný nástroj je možné, a dokonce blízké stylu Bachova hudebního uvažování.

Jak již bylo řečeno dříve, problematika kytarových transkripcí mě velice zajímá a myslím si, že by se o ní měl alespoň trochu zajímat každý kytarista. V dnešní době totiž existuje opravdu mnoho transkripcí a někdy je problémem vybrat tu správnou, protože bohužel spousta z nich dobrých není. Některé se zbytečně drží originálu, což například u prepisů houslových děl má za následek absenci basu a celkové vyznění pak nepůsobí dobře (opět se zde odvolám na jednoho z nejlepších loutníků současnosti, Hopkinsona Smithe, který na kurzech hráčům, kteří se drží originální sazby, vždy položí stejnou otázku: „Proč tam nehrají basy? Vždyť je pak na první poslech slyšet, že to nebylo napsané pro tento nástroj.“). Některé jsou naopak zbytečně zahuštěné a při hře na kytaru pak díky své složitosti nevyzní dobře. A u některých občas dochází k tak radikálním zásahům, že to s původní skladbou nemá mnoho společného. Nezkoušený kytarista by ale mohl po kterékoliv z těchto „špatných“ transkripcí sáhnout a bezmyšlenkovitě se ji naučit, čímž by zbytečně oslabil svoji budoucí interpretaci.

Stále víc lidí se zajímá o to, jak barokní hudbu hrát, ale jen málo z nich se učí posuzovat nebo dokonce tvořit transkripce tohoto období. To má za následek, že mnohdy hrajeme „špatnou úpravu“ dobře. Což ve výsledku může znít přesvědčivě. Stále mě to ale nutí k zamyšlení, jak by to mohlo vyznít, kdyby interpret hrál dobře „dobrou transkripci“. Právě proto si myslím, že by si o této problematice měl každý kytarista něco málo zjistit a případně se i učit transkripce tvořit. Hudba je krásná právě díky osobnímu přístupu, který do ní vložíme, a pokud nemáme to štěstí, že i sami hudbu komponujeme, můžeme alespoň svoji osobitost předvést v podobě transkripce.

2.2 Nutnost znalosti původního nástroje

Abychom mohli udělat kvalitní transkripci, musíme vždy pochopit způsob hry na nástroj, pro který byla skladba původně napsána. Bach byl veliký znalec nástrojů, pro které psal svou hudbu, a tak mohl dokonale využít všechny technické možnosti daného nástroje. Díky tomu jeho skladby, vzdor své komplikovanosti, „jdou vždy dobře do ruky“ a jejich vyznění je i po čistě nástrojové stránce znamenité. Každý instrument má své silné a slabé stránky. Pokud chceme tedy nějakou skladbu přepsat pro náš nástroj, musíme tyto stránky znát i u nástroje původního a snažit se je co nejlépe uchopit a citlivě převést. Jedině tak může vzniknout kvalitní transkripce.

S tím jde ruku v ruce často otázka změny tóniny. Pokud je originální skladba v tónině, která by se na kytaru hrála obtížně, nevidím nejmenší důvod nepřepsat skladbu do tóniny, která by byla pro kytaristu příjemnější. Jako příklad uvedu na kytaru často hranou Bachovu 1. Sonátu pro sólové housle BWV 1001. Tato skladba je původně v g moll, což na housle má jednak nezaměnitelnou barvu, ale hlavně díky prázdným strunám „g“ a „d“ vyzní velice plně a přirozeně. Na kytaru je ale tónina g moll poněkud obtížná. Jednak nemůžeme použít prázdné struny „h“ a „e“, což se velmi negativně podepíše na celkovém vyznění. Ale hlavně je zde nutnost velice často používat techniku barré, která je pro většinu kytaristů v této četnosti nepříjemná a opět se podepíše na výsledné zvukové „nedokonalosti“.

Pokud ovšem připustíme možnost transpozice a skladbu přepíšeme do tóniny a moll, můžeme dojít k opravdu pozoruhodnému výsledku. Jak jsem již psal výše, na houslích se využijí spodní prázdné struny (které zde zastávají bas tóniky a dominanty). Na kytáře je tomu tak v případě tóniny a moll stejně (prázdná struna „a“ zastává bas tóniky, prázdná struna „e“ bas dominanty). To mě vede k názoru, že není moudré držet se slepě originálu ve všech směrech, ale zamyslet se právě nad nástrojovými možnostmi, a to, co na původní nástroj funguje se pokusit převést na nástroj, pro který transkripci děláme (v našem případě na kytaru).

Abych toto své tvrzení podpořil, uvedu ještě příklad samotného Bachova počínu. On sám, když přepisoval svou 5. cellovou suitu BWV 1011 pro loutnu (suitsa BWV 995), pozměnil tóninu z originální c moll na g moll, která je pro hru na loutnu daleko vhodnější a může být tedy zahrána s potřebnou lehkostí.

2.3 Možnosti kytary

Při tvorbě transkripcí děl J. S. Bacha podle mého názoru nejde o důsledné přepsání pro jiný nástroj, ale o to, vystihnout co nejdříveji podstatu dané skladby, a tu vkusně přenést na nástroj, pro který přepis děláme. Naším cílem by mělo být, aby transkripce zněla tak, jako by už původně byla napsána pro náš nástroj. Pokud toho chceme dosáhnout, nesmíme se bát drobných zásahů a úprav originální skladby, ale hlavně musíme dokonale znát možnosti našeho nástroje – v mém případě kytary. Jednoduše vědět, co funguje a čemu se naopak vyvarovat. Popíšu zde největší výhody ale i nevýhody kytary, které má oproti smyčcovým nástrojům a na které je nutno myslet při tvorbě jakékoliv transkripce.

2.3.1 Výhody

Kytara má oproti smyčcovým nástrojům podle mého názoru největší výhodu v možnosti přeznívání harmonie. Na kytaru není nejmenší problém zahrát souzvuk, který bude přeznívat tak dlouho, jak je potřeba, což u polyfonní hudby (kterou J. S. Bach často komponoval) je bezesporou výhodou. Housle nebo violoncello tuto možnost nemají – souzvuk pochopitelně zahrají, už pak ale nemohou docílit přeznívání, což u polyfonní hudby je značnou nevýhodou.

Právě z toho vycházím, když tvořím transkripci. Musím ji psát v tónině, kde se, pokud možno, dají použít prázdné struny, nebo alespoň v tónině, která se na kytaru dá hrát příjemně. Pokud bych transkripci psal například v f moll, tak budu muset velice často používat hru barré, která při jakékoliv změně polohy levé ruky přestane okamžitě znít. Obecně doporučuji dělat transkripce v tóninách do 4 křížků nebo do 1 bé, protože to jsou tóniny, které se na kytaru hrají příjemně.

Další velkou výhodou vidím v možnosti zahrát celý akord najednou. Kytara nemá nejmenší problém zahrát i větší souzvuk (klidně až 6 tónů) současně. Díky tomu působí akord více celistvě a kompaktně. Smyčcové nástroje bohužel tuto možnost nemají a musí akordy rozkládat. Většina hráčů má tuto techniku dokonale osvojenou a ve výsledku i jejich akordy zní velmi přesvědčivě, oproti kytarě to ale zní trochu lámaně a kostrbatě. Realizace tříhlasých nebo čtyřhlasých akordů je na smyčcové nástroje možná pouze jejich rozkladem, a to tak, že v případě čtyřzvuku smyčec zabere nejprve spodní dvojjzvuk a poté horní dvojjzvuk, jenž je poté smyčcem udržován ve zvuku. To znamená, že basový tón, který je z hlediska harmonie velice důležitý, zazní jenom na začátku akordu (dlouhé noty) a dále doznívá už jenom latentně v uchu posluchače. U kytary zvuk sice není možno udržet v plné síle po celou dobu trvání (přirozeným způsobem

doznívá), ale díky přeznívání je možno vytvořit jednotný dojem u všech zúčastněných hlasů. Tím posluchač získá úplnější přehled polyfonního vedení než u smyčcových nástrojů, kde pochopitelně jsou spodní hlasy znevýhodněny.

S tím souvisí i otázka přízvučnosti basu, pokud se rozhodnu akord rozkládat (hrát arpeggiem), musím si vždy ujasnit, co má zaznít na dobu, zda bas nebo melodie. Na základě nahrávek, které poslouchám, jsem došel k názoru, že v dnešní době většina kytaristů bas lehce anticipuje a na těžkou dobu pak hraje melodii (netvrdím, že tak hrají všichni kytaristé!). To má tu výhodu, že je melodie krásně členěná a pravidelná. Přesně o to samé se snaží i řada houslistů nebo cellistů. Tam ale často dochází k jevu, kdy v pomalých větách ve snaze o jemnost rozkládají arpeggia sice citlivě, ale velmi pomalu, čímž u posluchače může vzniknout dojem jistého rytmického chaosu. Naopak v rychlých částech musí být arpeggio zahráné tak, aby nenarušovalo rytmický řád, tj. rychle. Někteří houslisté se tento problém pokoušejí vyřešit tak, že se snaží zabrat tři nebo čtyři struny najednou. To ale často vyústí v akord, který se alespoň mně zdá moc tvrdý a jako posluchač ho stejně nezvládnou vnímat jako jednotný. U kytaristů díky výše zmiňovaným nástrojovým specifikům působí výsledný dojem (ať už v rychlém nebo v pomalém tempu) daleko přirozeněji.

2.3.2 Nevýhody

Jako největší nevýhodu kytary uvedu ztrátu síly tónu. Kytara po rozechvění struny už nemůže tón nijak zesilovat. Ano, máme možnost posluchače lehce „obelstít“, když tón začneme vibrovat (tón tak na chvíli zazní trochu „hlasitěji“). Toto řešení ale rozhodně není tak účinné, jako při hře na smyčcové nástroje, kdy má interpret tón neustále pod kontrolou a může s ním v průběhu znění pracovat. Díky tomu je nutnost se často zamyslet, jestli je daná skladba pro kytarovou úpravu vhodná a jestli bude její vyznění přesvědčivé. Záleží na každém interpretovi, jak zvládá hrát pomalá tempa. Jsou hráči, kteří umí hrát velmi pomalu, stále ale přesvědčivě a s potřebným tahem. Na druhou stranu existují hráči, kteří tuto schopnost nemají, a pokud by zvolili stejné tempo, bude jejich výkon nepřesvědčivý. Proto doporučuji velmi důkladně zvážit volbu tempa, aby nedocházelo ke ztrátě tahu, a tudíž i ke ztrátě posluchačovy pozornosti.

Podobný problém vidím i v úplně opačném případě, tedy při hře velice živých temp. Tím se rozhodně nesnažím říct, že by se na kytaru nedala zahrát rychlá tempa, zastávám ale názor, že bohužel nikdy nevyzní tak přesvědčivě, jako na housle, violoncello nebo třeba na cembalo či klavír. Mnoho interpretů se ale snaží

napodobit tempo originálních nástrojů, čímž se dostávají do rozporu s idiomem, charakterem a limity kytary. Ano, v dnešní době je řada kytaristů, kteří mají vynikající techniku a jsou tedy schopni zahrát velmi rychlá tempa. Já se ale nemůžu zbavit dojmu, že při pokusu napodobit tempo originálních nástrojů se vydali „špatnou cestou“. Kytara podle mě vyzní daleko přesvědčivěji, pokud připustíme možnost hrát skladbu trochu pomaleji, zato ale se správným frázováním a artikulací namísto toho, abychom se bezmyšlenkovitě snažili „vyrovnat“ ostatním nástrojům.

2.4 Jaká díla pro kytaru přepisovat?

Toto je velice zajímavá otázka. Jako první nás může napadnout myšlenka přepisovat díla původně určená pro loutnu. Tyto dva nástroje jsou si totiž na první pohled velice podobné. Problémem ale je, že i přes zjevnou podobnost jsou nástrojové možnosti poměrně dosti odlišné a to, co se na loutnu dá zahrát lehce, se někdy hraje na kytaru velice obtížně. Jako příklad bych rád uvedl loutnové suity S. L. Weisse², které se na loutnu běžně hrají, ale na kytaru se zvláště některé z nich nehrají příjemně.

My dnes na kytaru hrajeme všechny Bachovy loutnové skladby (BWV 995, 996, 998, 999, 1006a). Suita BWV 997 a fuga BWV 1000 se také hrají, ty ale pro loutnu nepřepsal sám Bach, ale loutnista Johann Christian Weyrauch³, a proto je uvádím zvlášť. Je ale pravdou, že i v nich vidíme velké technické rozdíly. Důvodem, proč tomu tak je, zůstává dodnes předmětem sporů. I přes velkou práci muzikologů se stále nedá říct, zda Bach sám uměl na loutnu hrát, nebo jestli své loutnové suity psal pro loutnové cembalo⁴. Je dokázáno, že se Bach znal s významnými loutnisty své doby. Johanna Christiana Weyraucha v roce 1730 dopisem doporučil jako kantora v Chemnitzu⁵ a se Sylviem Leopoldem Weissem

² Jeden z nejlepších a nejvýznamnějších loutníků období baroka, žijící mezi léty 1687 až 1750.

³ Významný německý loutnista žijící v letech 1694 až 1771. Suitu BWV 997 nepřepsal celou, ale upravil ale jen části Preludium, Sarabandu a Gigu, Fugu a Double kvůli přílišné složitosti nepřepsal.

⁴ J. S. Bach se podílel na stavbě loutnového cembala a v době své smrti vlastnil 2 kusy tohoto nástroje. Bohužel se žádný exemplář z 18. století nedochoval. Dnes na tento typ cembala hrají významní hudebníci specializující se na starou hudbu, např. Gergely Sárközy nebo Robert Hill. Jako důkaz existence tohoto nástroje uvedu vzpomínku Johanna Friedricha Agricoly, který napsal, 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“. (Christoph Wolff. *Johann Sebastian Bach*. Vyšehrad. Praha 2011, str. 395)

⁵ Hans Joachim Schulze. *J. S. Bach, Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur*. Zentralantiquariat. Leipzig 1975, část 3, str. 7

dokonce soutěžil v dovednostech improvizace a fugy.⁶ Z toho je patrné, že on sám se o loutnovou hudbu zajímal, nicméně to ale nejde brát jako důkaz, zda Bach hru na loutnu ovládal.⁷

Proto je velmi těžké říci, jestli své loutnové skladby psal přímo pro loutnu nebo právě pro již výše zmíněné loutnové cembalo. V dnešní době je obecně uznávaným faktem, že přímo pro loutnu Bach napsal jen část ze svých loutnových suit a to konkrétně: celou suitu BWV 995 (která je jeho přepisem 5. cellové suity BWV 1011), Preludium BWV 998 a Preludium BWV 999. Všechna ostatní díla Bach psal pravděpodobně pro loutnové cembalo. Díky tomu se nějaké části hrají (ať už na loutnu nebo na kytaru) velice obtížně a často se setkávám s provedením, kdy se tyto části vynechají (nejčastěji Fuga ze suity c moll BWV 997, která svou stavbou opravdu odpovídá spíše skladbě pro klávesové nástroje).⁸

Právě proto si myslím, že je daleko vhodnější přepisovat hudbu původně pro smyčcové nástroje, protože ta je svou fakturou akordů často prostší než hudba loutnová. Máme tedy možnost spíše přidávat, než být nuceni hudbu zjednodušovat. Z toho vychází můj názor, že Bachovy houslové Sonáty a Partity BWV 1001–1006 a violoncellové suity BWV 1007–1012 jsou pro tvorbu transkripcí ideální. Máme zde možnost doplňovat harmonie, přidávat basy, nechat proznívat akordy a spoustu dalších výhod, které původní nástroje nemají. Díky našemu osobnímu přístupu může tedy naše transkripce působit ve výsledném vyznění dokonce lépe, než je tomu v případě originálu (pochopitelně je to otázka osobního vkusu).

Je zajímavé podívat se také na hudbu pro klávesové nástroje, přesněji jak Bach psal hudbu pro cembalo a jak pro loutnové cembalo. Pokud porovnáme jeho Anglické nebo Francouzské suity s jeho suitami loutnovými, dojdeme k názoru, že ty loutnové jsou méně kontrapunktické a stavbou prostší než ty pro cembalo. Já si to odůvodňuji tím, že Bach znal možnosti loutny, a když psal díla pro loutnové cembalo, tak si představoval i jejich realizaci na loutnu, která by tak komplikovanou hudbu, jakou psal pro cembalo, nebyla schopná zahrát. V dnešní době, kdy se každý hráč snaží něčím odlišit, se mnoho z nich pokouší tyto skladby

⁶ Tilman Hoppstock. *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective*. Vol. 1. PRIM – Musikverlag. Darmstadt 2009, str. 10

⁷ 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. 9. 2019., str. 36–39

⁸ Tamtéž

na kytaru hrát. Bohužel, díky již výše zmiňované prokomponovanosti a komplikovanosti výsledek obvykle nevyzní moc dobře – skladba často působí moc upracovaně a posluchači je tak jasné, že nebyla původně pro kytaru napsána. Právě proto bych nedoporučoval se do přepisů Bachovy hudby pro klávesové nástroje pouštět.

Zatím jsem zde mluvil pouze o přepisování skladeb určených pro sólové nástroje, neměli bychom ale zapomínat i na komorní hudbu. Právě realizace generálbasu na kytaru není určitě nereálná, ba naopak, pokud jsme již ve vypracování generálbasu zběhlí, můžeme tuto hudbu podle mého názoru vkusně realizovat. Zde bych čtenáři ale vždy doporučil vypracovat svoji vlastní verzi z originálního generálbasu namísto toho, aby přepisoval verzi třeba již vytvořeného klavírního doprovodu. Tato verze totiž byla jistě psána tak, aby na klavír vyzněla co nejlépe (a mohly být tedy některé věci přidány nebo naopak ubrány). Kdybychom se ale pustili do její úpravy, nemuseli bychom přesně rozeznat, co je skladatelova původní myšlenka a co je osobní doplnění autora transkripce. Problematika vypracování generálbasu by ale svým rozsahem vystačila na samostatnou práci, a proto zde jen čtenáři doporučím publikaci, kterou považuji pro studium generálbasu za velice vhodnou: „Základy generálbasové hry v 18. století“ od Jesper Bøje Christensena.⁹

⁹ CHRISTENSEN, Jesper Bøje. *Základy generálbasové hry v 18. století: učebnice dle historických pramenů*. 2. vyd. Přeložila Dagmar KUPČÍKOVÁ. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014. ISBN isbn978-80-7460-063-0.

3. Johann Sebastian Bach

3.1 Köthenské období

V této práci se zaměřuji především na transkripce Bachových Sonát a Partit pro sólové housle (BWV 1001–1006). Vždy, když tvořím transkripci, vycházím z pravidel, které jsem již psal výše, to ale není vše, na co si dát pozor. Z mého pohledu hraje velmi důležitou roli i znalost doby, ve které autor dílo psal – pochopit všechny aspekty vedoucí skladatele ke kompozici právě té skladby. Proto zde stručně popíšu dobu, v níž Bach složil nejen své houslové Sonáty a Partity, ale třeba i violoncellové suity (BWV 1007–1012), které se na kytaru dají upravovat stejně dobře, jako díla houslová.

Bach působil v Köthenu ve službách knížete Leopolda 1717–1723 a našel zde velmi podnětné a příznivé prostředí. Kníže Leopold byl velký nadšenec do hudby a disponoval i důkladným hudebním vzděláním. Proto také zaměstnával sedmnáctičlennou kapelu, ve které údajně sám hrál na housle. Bach vše, co zde napsal, složil pro praktickou potřebu a pro konkrétní instrumentalisty. To dokládá jeho šest violoncellových suit a tři sonáty pro violu da gamba, které zde napsal pro Christiana Ferdinanda Abela¹⁰. Z toho usuzuji, že i houslové Sonáty a Partity napsal přímo pro některého z houslistů Leopoldovy kapely.¹¹

Bach zde byl šťastný a měl dostatek času na práci, což dokládají i jeho další skladby. Složil zde například Dobře temperovaný klavír (1. díl BWV 846–869) nebo Braniborské koncerty (BWV 1046–1051).¹²

Bohužel ale i zde pro Bacha nastalo nepříjemné období, když se v červnu roku 1720 vrátil s knížetem Leopoldem z cesty do Karlových Varů, zjistil, že jeho žena¹³ a matka jeho sedmi dětí zemřela. Bach byl pochopitelně zdrcen a ve svém smutku zkomponoval jedno ze svých nejdokonalejších děl, „Ciacconu d moll z 2. Partity pro sólové housle BWV 1004“.¹⁴

O více jak rok později se Bach, možná i z nutnosti péče o děti, znovu oženil. Za svoji družku si vybral sopranistku Annu Magdalénu, se kterou už zůstal

¹⁰ Christian Ferdinand Abel 1682–1761 byl jedním z nejznámějších německých barokních houslistů, violoncellistů a violových virtuózů.

¹¹ SCHWEITZER, Albert. Johann Sebastian Bach. 1. vydání. Praha: Milada Karez, 2017. ISBN 978-80-905117-4-3, str. 75–80

¹² Tamtéž

¹³ Marie Barbara Bachová 1684–1720

¹⁴ SCHWEITZER, Albert. Johann Sebastian Bach. 1. vydání. Praha: Milada Karez, 2017. ISBN 978-80-905117-4-3, str. 75–80

až do své smrti. Anna Magdaléna byla Bachovi velmi nápomocná, opisovala mu jeho díla a po celý život mu byla citovou i uměleckou oporou. Že bylo manželství šťastné, dokládá i kompozice z roku 1722 „Knížka skladeb pro Annu Magdalenu Bachovou“ (o tři roky později je zkomponovaná ještě 2. Knížka skladeb pro Annu Magdalenu Bachovou, která je rozsáhlejší a obsahově pestřejší).¹⁵

31. května 1723 Bach naposledy změnil své působiště. Přestěhoval se do Lipska, kde přijal práci kantora v kostele sv. Tomáše. To, že byl v Köthenu spokojený a že ani tolik nestál o změnu působiště, dokládá i jeho dopis příteli Erdmannovi¹⁶: „Zpočátku mi sice vůbec nepřišlo případné, že bych se měl stát z kapelníka kantorem, pročez jsem své rozhodnutí čtvrt roku odkládal, tato štace mi však byla popisována do té míry příznivě, že jsem se, zejména proto, že moji synové se zdáli natolik tíhnout ke studijní dráze, konečně ve jménu Nejvyššího odvážil a odebral jsem se do Lipska, podrobil jsem se zkoušce a poté přikročil k přestěhování.“¹⁷ Bach už v Lipsku zůstal až do své smrti.

¹⁵ SCHWEITZER, Albert. Johann Sebastian Bach. 1. vydání. Praha: Milada Karez, 2017. ISBN 978-80-905117-4-3, str. 75–80

¹⁶ Georg Erdmann 1682–1736, byl Bachův celoživotní přítel, se kterým se znal už od dětství, kdy spolu zpívali v klášteře sv. Michaela v Lüneburgu (SCHWEITZER, Albert. Johann Sebastian Bach. 1. vydání. Praha: Milada Karez, 2017. ISBN 978-80-905117-4-3, str. 70)

¹⁷ SCHWEITZER, Albert. Johann Sebastian Bach. 1. vydání. Praha: Milada Karez, 2017. ISBN 978-80-905117-4-3, str. 78

3.2 Houslové sonáty a party

V této kapitole bych rád stručně popsal suity, které budu v následující kapitole porovnávat v kytarovém přepisu s jejich originální verzí (konkrétně tedy 1. Sonátu BWV 1001 a 2. Partitu BWV 1004) a napsal svůj názor na jejich případnou možnost úpravy pro kytaru. Obě tyto suity pocházejí z Bachova Köthenského období a jsou z cyklu jeho Sonát a Partit pro sólové housle BWV 1001-1006 (v originálu Sie Solo).

O Bachově úrovni hry na housle nemáme žádné přímé informace. Je ale jasné, že dokonale znal jejich problematiku a všechny jejich technické možnosti. Jinak by nebylo možné, aby dokázal naplno využít všech efektů, kterých je možno na housle dosáhnout.¹⁸

3.2.1 1. Sonáta

První houslová sonáta se skládá ze čtyř částí (Adagio, Fuga, Siciliana a Presto). Část Fuga byla Bachem později přepsána i pro varhany (Preludium a Fuga BWV 539) a existuje i v přepisu pro loutnu (Fuga BWV 1000). Tento přepis ale není přímo z Bachova pera, nýbrž jej vytvořil loutnista Johann Christian Weyrauch a stejně tak jako varhanní verze je i tato úprava o dva takty delší než originál.¹⁹

V této Sonátě si můžeme všimnout zajímavého prvku, Sonáta je v tónině g moll, ale v předznamenání je napsané jenom jedno b (běžné označení d moll). V dnešní době existuje spousta teorií, proč to tak Bach napsal. Mně přijde asi nejpřesvědčivějším vysvětlením popis J. J. Quantze: „V dřívějších dobách se stupnice modů skládaly pouze z diatonických tónů; v mnoha měkkých modech musela být proto velká sexta, (...) Mody se tehdy dále transponovaly o jeden nebo více tónů a stupnice se zachovaly, takže se někdy předznamenalo o křížek nebo b méně, než je dnes obvyklé.“²⁰

¹⁸ SCHWEITZER, Albert. Johann Sebastian Bach. 1. vydání. Praha: Milada Karez, 2017. ISBN 978-80-905117-4-3, str. 271

¹⁹ 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. 9. 2019., str. 48

²⁰ QUANTZ, Johann Joachim. Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu: [opatřený různými poznámkami sloužícími ke zvelebení dobrého vkusu v praktické hudbě a objasněný příklady s xxiv. mědirytinovými tabulkami]. Přeložil Vratislav BĚLSKÝ. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-187-5., str. 45

Část Adagio může v kytarové verzi díky možnosti přeznívání akordů působit krásně klidným dojmem, který je na úvod suity ideální. Musíme si ale dát pozor především na dva aspekty. Zaprvé je to volba tempa. Při hře na housle máme možnost zvolit opravdu velmi pomalé tempo, kdybychom ale stejné tempo zvolili na kytaru, bude to mít za následek (díky ubývající síle tónu) ztrátu tahu a posluchač se bude nudit. Zadruhé se zamyslet nad interpretací ozdob. Bach obecně nevěřil interpretům své hudby, a tak často ozdoby vypisoval. Jeho syn C. Ph. E. Bach se k této otázce vyjadřuje takto: „Byli prozíravější ti skladatelé, kteří jasně vyznačovali všechny ozdoby, jež chtěli mít provedeny, místo aby je ponechávali na vůli, třeba neschopnému interpretovi.“²¹ S vypisováním ozdob jde ale ruku v ruce povinnost rytmicky dodržet takt, Bach zde tedy ozdoby píše tak, aby bylo stále zachované čtyřdobé metrum. Pokud by se ale interpret rozhodl tyto ozdoby hrát přesně podle zápisu, dojde až k překvapivě nudnému a nepřesvědčivému výsledku. Je zde tedy nutnost hrát ozdoby podle svého citu, někde agogicky přidat a někde zase ubrat.

Druhá část, tedy Fuga, je sice při interpretaci na kytaru poměrně dosti náročná, nicméně takový je i originál a kytaristé mohou oproti houslím nechat naplno vyznít Bachovo dokonalé polyfonní vedení hlasů. Výhod oproti originálu vidím ale hned několik. Jak už bylo zmiňováno výše, na housle nejdou zahrát trojzvuky (a čtyřzvuky) současně, což ve větě, která má být rytmicky přesná, je veliký problém. Kytarista může zahrát všechny akordy naráz a tím dodržet rytmickou pulzaci.

Předposlední část Siciliana dává při hře na kytaru možnost ukázat všechny její barevnosti a lehké tónové nuance. Tuto část osobně vnímám jako takovou odpočinkovou větu mezi rytmicky nabitou fugou a energickým závěrem – Prestem. Věta v sobě nese italský půvab, který ještě více přispěje k docílení odlehčeného dojmu.

Poslední část Presto je pro hru na kytaru asi nejméně vhodná. Jedná se o velmi rychlou, jednohlasou větu, kde ale musí být každá nota srozumitelně zahrána. Toto bohužel není silná stránka kytary a podle mě věta nikdy nemůže (ať už v jakékoliv úpravě) vyznít „kytarově“. To ale nemění nic na faktu,

²¹ BACH, Carl Philipp Emanuel a William J. MITCHELL. Essay on the true art of playing keyboard instruments. Second edition. London: Cassell and Company, 1951.

že správné doplnění basů a důkladné nastudování může vést k přesvědčivé interpretaci, která může posluchače zaujmout.

3.2.2 2. Partita BWV 1004

Tato Partita je pravděpodobně nejznámější z celého cyklu šesti Sonát a Partit. Velice zajímavé mi zde přijde rozvržení celé Partity. První polovina odpovídá klasickému schématu barokní suity (Allemanda, Couranta, Sarabanda, Giga) a mohla by být Partitou sama za sebe. Bach k ní ale přidal Ciacconu, která svým rozsahem trvá přibližně stejně dlouho, jako všechny předchozí části dohromady. Díky tomu je běžně hrána Ciaccona zvlášť, protože pro posluchače by jinak mohla být celá Partita moc dlouhá.

Allemanda

Zde bych opravdu rád vyzdvihl kytarovou transkripci, v houslovém světě totiž tato Allemanda, stejně jako následující část Couranta, neplatí za „nejpovedenější části Bachových Sonát a Partit“ a běžně se dávají žákům, kteří se teprve začínají Bachovu hudbu učit. Na kytaru ale tato část (stejně jako Couranta) může vyznít opravdu znamenitě. Je to tím, že na kytaru mohou opět krásně proznít všechny harmonie, což se na celkovém vyznění pozitivně podepíše.

Couranta

Tato část není na housle příliš hraná. Důvod, proč tomu tak je, jsem popisoval v předchozím odstavci. Na kytaru ale opět může vyznít více než přesvědčivě a byla by škoda ji vynechávat, je zde ale nutnost několika drobných zásahů. Kdybychom se rozhodli skladbu zahrát z originálních not (což je v tomto případě možné), nebude výsledek přesvědčivý, protože celkové vyznění nebude působit kytarově, ale bude jasně cítit, že jde o skladbu pro jiný nástroj. Když ale citlivě přidáme basy nebo dokonce celé akordy, můžeme dojít k daleko přesvědčivějšímu výsledku.

Sarabanda

Pro mě jedna z nejhezčích Bachových skladeb vůbec. Johann Sebastian je mistr pár tónů, nepotřebuje ohromný orchestr, nepotřebuje kdovíjak zahuštěné harmonie, jemu stáčí pár not, které ale zvládne poskládat tak, jak to nikdo jiný neumí a tato Sarabanda je toho důkazem. Při její interpretaci na kytaru je tedy podle mě důležité nesnažit se velkého genia zbytečně doplňovat a vymýšlet kdovíjak zahuštěnou úpravu. Netvrdím ale, že si nesmíme dovolit žádné doplnění.

Právě naopak, vhodným přidáním basu můžeme docílit již zmiňovaného efektu – plného kytarového vyznění – tedy verze, která bude posluchači připadat, jako by ji sám Bach napsal pro kytaru.

Gigue

Zde opět nastává podobný problém, jako u již výše popisovaného Allegra z 1. Sonáty BWV 1001. Jedná se o rychlou, jednohlasou linku, která (pokud by byla přesně takhle zahrána) nevyzní na kytaru úplně přesvědčivě. Máme zde ale možnost trochu povolit z tempových nároků a díky tomu mít šanci přidat basy. Pokud to uděláme vkusně a se znalostí Bachova stylu kompozice, můžeme se opět přiblížit plnému kytarovému vyznění, což bych zde určitě doporučil.

Ciaccona

Tady bych, stejně jako v případě Sarabandy, nedoporučoval nějakých větších zásahů. Podle mého názoru je tato skladba z kompozičního hlediska naprosto dokonalá a není tedy důvod se zde snažit ještě o nějaké vylepšení. Důkazem toho je i fakt, že se jedná o jedno z nejčastěji prepisovaných děl vůbec a dnes existuje více jak 200 transkripcí a instrumentací (pokud by skladba nebyla chápána jako perfektní, pravděpodobně by se tolik lidí nepouštělo do jejího prepisování). Tím se snažím říct, že zde rozhodně není nutnost změny vedení hlasů, přidávání dalších protihlasů nebo dokonce pozměňování harmonie (jako je tomu v případě některých transkripcí z období romantismu). Drobným zásahům, které ale pomohou k tomu, aby kytara mohla naplno vyznít, se však nebráním a naopak je doporučuji. Mám na mysli jen doplnění (nebo oktávové zdvojení) basů nebo celých akordů, které ale musí být provedeno s citem a stále vycházet z Bachova stylu kompozice.

4. Porovnání originálních a přepsaných děl

V této kapitole bych se rád zaměřil na porovnání originální a kytarové verze Bachových Sonát a Partit pro sólové housle. Je mi jasné, že nemohu poskytnout úplně nestranný názor, protože jsem kytarou značně ovlivněn. Každopádně se pokusím udržet co největší „odstup“ a objektivně popsat výhody a nevýhody každé interpretace. Nebudu se ale snažit říct, která verze je lepší (to je věc osobního vkusu), jen popíšu zajímavé sluchové rozdíly, které při hře na jiný nástroj vznikají.

Všechny kytarové verze budu porovnávat s nahrávkou Amandine Beyer²², kterou osobně považuji v současnosti za nejlepší interpretku Bachovy houslové hudby. Jelikož ale nejsem houslista, budu popisovat jen kytarové verze, ke kterým vždy napíšu svůj názor právě v porovnání s již výše zmiňovanou nahrávkou. Pro jasnost dalších kapitol doporučuji poslech této nahrávky.²³

Porovnávat budu 1. Sonátu BWV 1001 a 2. Partitu BWV 1004, protože se jedná o nejčastěji hrané přepisy Bachových houslových Sonát a Partit. Nicméně i všechny zbylé Sonáty a Partity (a zvláště některé jejich části) zní na kytaru velmi přesvědčivě.

4.1 1. Sonáta BWV 1001

Na kytaru hraje Jose Antonio Escobar²⁴; doporučuji poslech odkazovaných nahrávek.²⁵

Adagio

Díky možnostem kytary zde dochází k proznívání harmonie, což vede ke krásnému a klidnému přednesu, který si tato 1. část celé sonáty zaslouží. Interpret

²² Její nahrávka má dle mého názoru nejbližší k ideálu kreativní bachovské interpretace. Je pořízena na nástroj vyrobený současným francouzským houslařem Pierrem Jacquierem v roce 1996, který vyrábí dobové nástroje s takovou dokonalostí, že jsou zvukově nerozeznatelné od historických originálů. Tomu odpovídá i ladění $a^1 = 415$ HZ (barokní ladění).

²³ BEYER, Amandine. Bach: Sonates & Partitas, BWV 1001 1006. *Youtube.com* [online]. 2022 [cit. 2022 04 27]. Dostupné z: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mVaA449BIFDItd8T5dmtKbY2CGuhn3oh8

²⁴ Chilský kytarista narozený v roce 1973. Získal řadu ocenění na předních mezinárodních kytarových soutěžích, včetně první ceny a zvláštní ceny publika na Mezinárodní kytarové soutěži Francisca Tárregy. Kromě několika úspěšných nahrávek vystoupil i na mnoha mezinárodních scénách (například v Carnegie Hall v New Yorku, Royal Festival Hall v Londýně, Musikverein u ve Vídni a Čajkovského koncertní síni v Moskvě).

²⁵ ESCOBAR, Jose Antonio. Guitar Recital: Jose Antonio Escobar. *Naxos.com* [online]. 2001 [cit. 2022 04 27]. Dostupné z: https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.555719

si zde dovoluje jistou rytmickou svobodu, a právě proto zní tato část skoro jako kdyby ani nebyla do detailu vypsána, ale jako kdyby šlo o jistou improvizaci fantazii. V porovnání s houslovou nahrávkou jsou zde akordy hrány klidně a napomáhají tak vyznění nálady celé skladby.

Fuga

Escobar zde nasazuje opravdu pozoruhodně rychlé tempo, které by na housle už pravděpodobně vedlo k nesrozumitelnosti, na kytaru ale stále vyzní velice jasně a přesvědčivě. Téma je zde artikulováno poměrně ostře, stále ale nedochází k nějakému trhání (pocitu nejednoty tématu) a díky oné artikulaci a skvělé práci s dynamikou je pak téma krásně slyšet, ať už nastupuje v kterémkoliv hlase. V provedení téma skvěle vyzní i ve vyšších polohách, a právě díky možnosti přeznívání, naplno vyzní pro fugu tak typické polyfonní vedení hlasů. Akordy jsou zde občas lehce doplněny, nicméně interpret se vždy drží původní harmonie (nerozšiřuje skladbu o další hlasy) a doplnění dělá opravdu citlivě a jen na místech, která si to zaslouží. To má za následek, že dynamicky hlasitější části jsou oproti houslové verzi ještě více umocněny, což z posluchačského hlediska hodnotím více než pozitivně. Poslední malý detail, na který bych rád upozornil, je v úplném závěru Fugy proznívání basu na dominantě (tón E), které krásně přispěje k finálnímu napětí. Bohužel při hře na housle nám basový tón zůstane jen v naší představě, což ve srovnání s kytarovou verzí je znatelně slabší zážitek.

Siciliana

Opravdu krásné provedení. Oceňuji, že interpret zvládl najít rovnováhu mezi rytmickou volností a udržení tanečního charakteru. Tato část má totiž v celé suitě postavení „volné věty“, ale zároveň je též idealizovaným tancem. Tento „dualismus“ dává vyniknout kontrastu mezi rytmicky nabitou Fugou a energickým Prestem. Díky klidu, který zde panuje po celou část, si může posluchač příjemně odpočinout a s očekáváním se těšit na finále celé sonáty – Presto.

Oproti houslové verzi se mi kytarová interpretace líbí především proto, že všechny souzvuky se dají zahrát najednou a s lehkostí. Na houslích bohužel při určitých souzvucích dochází k již zmiňovanému lámání, díky čemuž skladba nepůsobí tak přirozeně a nenásilně, jako při hře na kytaru. Dalším argumentem, proč se mi tato verze líbí více než originál, je možnost vyznění akordů. Při poslechu kytarové transkripce slyším díky proznívajícím strunám celé akordy a při jejich spojování vnímám daleko lépe souvislosti mezi nimi. Jinými slovy, akordy vnímám

jako výsledek polyfonního vedení hlasů, a ne jako vertikálně posazené souzvuky. Skladba je tak krásně přehledná a srozumitelná.

Presto

Je jediná část této Sonáty, kde se přikláním k názoru, že její interpretace vyzní v originálu lépe, než v kytarovém přepisu. Tato část efektním způsobem uzavírá celou Sonátu a je tedy nutné, aby měla požadované tempo a tah. Jelikož je zde celou dobu jednohlas (i když se jedná o pro Bacha typické užití latentního vícehlasu v jednohlase), který je sice v této interpretaci na některých místech doplněný basem (stále to ale vnímám jako jednohlas), nemá zde kytara oproti houslím žádnou výhodu a bohužel tedy vynikne jen tempový rozdíl. Nic to ale nemění na tom, že toto provedení zůstává stále velmi efektním a přesvědčivým.

V celkovém součtu zastávám názor, že tato Sonáta může v úpravě pro kytaru vyznít stejně přesvědčivě, jako je tomu v případě hry na housle a nevidím nejmenší důvod považovat interpretaci na kytaru za něco podřadného.

4.2 2. Partita BWV 1004

Podle mého názoru se jedná o na kytaru nejčastěji přepisované Bachovo dílo a není záhadou, proč tomu tak je. V této Partitě je slavná Ciaccona, která je jedním z nejupravovanějších děl vůbec. Tato Ciaccona je svým rozsahem sama o sobě monumentální dílo, které se běžně na koncertech hraje samostatně. Já bych se ale rád zaměřil na popis celé Partity, protože na kytaru mohou vyznít velmi přesvědčivě všechny její části.

Na kytaru hraje Graham Anthony Devine²⁶; doporučuji poslech nahrávek.²⁷

Allemanda

Jako prakticky u všech pomalejších částí v Bachově hudbě pro sólové housle mi v originální interpretaci chybí bas, který by mohl proznívat a nad ním se pak odvíjela melodie. Celá tato Partita se na kytaru hrává v tónině d moll, kdy se často

²⁶ Anglický klasický kytarista narozen v roce 1971. Vítěz mnoha prestižních soutěží (např. Mezinárodní kytarová soutěž Alhambra 2002 nebo ve stejném roce Mezinárodní kytarová soutěž Emilia Pujola). Souběžně s koncertní dráhou vyučuje také na Trinity College of Music v Londýně.

²⁷ DEVINE, Graham Anthony. BACH, J.S.: Guitar Transcriptions - Cello Suite No. 4 / Violin Partita No. 2 / Chorale Preludes. *Naxos.com* [online]. 2012 [cit. 2022-04-27]. Dostupné z: https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.572740

používá skordatura basové struny „e“ na „d“. Díky tomu můžeme zahrát znějící velké D, což ve správném použití vytvoří krásný efekt. Přesně tak je tomu i v případě této nahrávky. Interpret vkusně doplňuje basy přesně na ta místa, kde je to vhodné, a tak jeho verze působí vyrovnaně a přesvědčivě. Možná právě proto bych této verzi dal přednost před houslovým originálem.

Couranta

Na kytaru se tato část nehraje úplně příjemně, každopádně z této nahrávky necítím nevyrovnanost nebo dokonce neklid. Správně zvolená artikulace napomáhá vnímat tanečnost této části, díky čemuž je poslech opravdu „zábavný“. S ohledem na správně přidané basy a krásně znějící změny barev jsem došel k závěru, že skladba vyzní „kytarově“ a nepůsobí jako přepsaná skladba pro housle (což by mělo být při tvorbě a interpretaci transkripce vždy cílem). V takto přesvědčivém vyznění bych se opět přiklonil k tomu, že kytarová úprava vyzní dokonce trochu lépe než houslový originál.

Sarabanda

Zde bych rád doporučil povšimnout si již několikrát zmiňovaného rozdílu ve hře souzvuků (trojhlasů i čtyřhlasů). Sarabanda v této Partitě patří k mým nejoblíbenějším skladbám vůbec, bohužel mě při poslechu originálu mnohdy ruší ono charakteristické „lámání“ akordů, které mi nedovoluje si skladbu naplno vychutnat. Právě ale při poslechu této kytarové nahrávky cítím, že všechny akordy vyzní přesně tak, jak vyznít mají. Ceníم zde interpretovo vnímání času, kdy se nebojí na důležitých akordech počkat a stejně přesvědčivě pracuje i s agogikou, což u Bachovy hudby hodnotím vždy kladně. Když k tomu připočtu citlivé zdobené a krásné barevné nuance tónů, docházím k závěru, že tato interpretace vyzní na kytaru opravdu lépe než v originálním provedení.

Giga

V tomto tempu je bohužel „pasážovitý“ charakter na kytaru opravdu velice obtížné zahrát přesvědčivě a vyrovnaně. Při poslechu této nahrávky se nemůžu zbavit dojmu, že interpretovi „držím palce“, aby skladbu dohrál do konce – nemám z nahrávky pocit, že by skladba byla zahrána s potřebným nadhledem. Dále bych se pak trochu pozastavil nad zbytečným dodržováním originální sazby. Je mi naprosto jasné, že hrát v tomto tempu ještě basové tóny by bylo opravdu velice složité, každopádně si ale myslím, že přidáním basových not i na úkor

nutnosti tempo trochu zpomalit, by se dalo dojít k lepšímu výsledku. Skladba by pak mohla znít více „kytarově“ a nemusel bych mít neustále pocit, že se interpret skladbu pokouší hrát jako houslista, což odporuje mému osobnímu přístupu ke hře transkripcí.

Ciaccona

Je mi jasné, že zde se mnou bude řada houslistů nesouhlasit, já se ale nemůžu zbavit dojmu, že právě tato „ikona“ houslového repertoáru vyzní lépe na kytaru. Ciaccona je forma kontrapunktických variací, kdy je harmonické téma neměnné a dochází jen k jinému vedení hlasů. Právě tato kontrapunktická práce podle mého názoru nemůže na housle nikdy vyznít tak, jako je tomu při hře na kytaru (netvrdím, že je kytara jediným nástrojem, který to svede!). Abych zde však kytaru jen nechválil, tak přiznám, že některé stupnicové pasáže (zejména ty před přechodem na durovou – Příklad č. 1) na kytaru nevyzní tak přesvědčivě, jako je tomu v houslovém originálu.

Příklad č. 1²⁸



Podrobnější popis podle mě není potřeba, každý, kdo si poslechne přiložené nahrávky, si určitě utvoří svůj vlastní názor.

²⁸ BACH, Johann Sebastian. *Sonatas and Partitas BWV 1001-1006 for Violin solo*. G. Henle verlag/Sonata ISBN 9790201893563

5. Rozhovory

V této kapitole se budu ptát dvou vynikajících interpretů Bachovy hudby jednak na jejich názor ohledně transkripce, ale hlavně na jejich pojetí interpretace právě výše popisovaných děl (1. Sonáta BWV 1001, 2. Partita BWV 1004). Dělán to především z toho důvodu, abych zde zvládl uvést co nejvíce výhod a nevýhod kytarových transkripce. Právě proto mi přijde velice přínosné slyšet názor jak houslisty, tak i kytaristy, aby bylo možné si udělat komplexnější pohled na danou problematiku.

Oba tyto rozhovory byly velice zajímavé, nicméně často svou tematikou zabrousili i mimo obsah této práce. Proto si dovolím oba rozhovory přepsat do stručnějšího shrnutí jednotlivých pohledů.²⁹ Pro lepší vyznění mi přišlo vhodné tato pojetí ponechat v Ich formě. Každopádně bych rád upozornil, že se nejedná o moje myšlenky, ale o pojetí tázaných umělců.

V obou případech jsem se ptal na tři stejné otázky:

„Mohli byste říci, v čem vidíte největší výhodu při interpretaci Bachovy hudby na váš nástroj?“

„V čem naopak spatřujete nevýhody?“

„Jak se stavíte k tvorbě a interpretaci transkripce?“

²⁹ Obě shrnutí jsem zaslal dotazovaným profesorům k potvrzení, že se jedná o věrné vyjádření jejich názorů, a uvedené verze prošly jejich vlastní revizí.

5.1 Rozhovor s doc. MgA. Petrem Saidlem

„Transkripce nám poskytují možnost kreativního přístupu ke skladbě, počínaje výběrem tóniny, přidáním basů nebo harmonických tónů, až po tvorbu prstokladů, které mohou ovlivnit polyfonní vedení hlasů a znělost skladby. Interpret tak má možnost přinést do skladby vlastní myšlenky a do svého výkonu „otisknout“ sám sebe tak, aby měla výsledná interpretace, jak říkal můj pan profesor Zimmer³⁰, „nápad“.

Vhodný výběr tóniny může výrazně ovlivnit znělost skladby, a to především souzněním alikvotních tónů nebo užitím prázdných strun, které mohou kromě znělosti ovlivnit i technickou náročnost skladby.

Stejně tak přidáním basů nebo tónů, které pomohou podtrhnout harmonický vývoj skladby, ovlivníme celkové vyznění a využijeme možnosti našeho nástroje, aby měl posluchač pocit, jako kdyby byla skladba pro kytaru původně zkomponovaná.

Prstoklady by měly sloužit skladbě a zároveň umožnit její pohodlnou technickou interpretaci. Je tedy velmi důležité se nad nimi důkladně zamyslet a jejich tvorbu neuspěchat. A i zde platí, co vyhovuje jednomu, nemusí vždy fungovat u druhého. Při tvoření transkripcí se snažím vycházet ze skladatelovy hudební myšlenky a tu přenést na náš nástroj, samozřejmě s ohledem na zásady dobové interpretace i stylu kompozice.

Výhodu při přepisování původně houslových skladeb pro kytaru vidím především v možnosti vyznění harmonií a polyfonie. Například ve fugách nebo jiných kontrapunktických dílech můžeme zajímavě odlišit kterýkoliv hlas vhodně zvolenou artikulací, změnou barvy nebo třeba i správně zvoleným prstokladem.

Genialita Bachovy hudby se projevuje i v její univerzálnosti, díky které vynikne i v interpretacích na různé nástroje (bez ohledu na to, kterému byla původně určena).

Nad nevýhodami oproti houslím nepřemýšlím. Kdybych se totiž snažil skladbu porovnávat s originálem, nebudu nikdy spokojen. To ale neznamená, že bychom neměli znát původní verze skladeb a nechat se inspirovat třeba kantilénou houslového partu. Kytara nemá možnosti, jaké mají housle. Pokud se ale zvládneme vymanit z tohoto častého srovnávání, pak může vzniknout „nová kvalita“. Jak jsem již řekl, vždy se snažím o to, aby transkripce zněla,

³⁰ Roland Zimmer (16. června 1933, Markneukirchen - 4. ledna 1993, Výmar) byl německý hudební pedagog a profesor kytary na Hochschule für Musik Franz Liszt ve Výmaru.

jako by skladba byla původně napsaná pro kytaru. Jestliže se mi to podaří, tak nebudu mít pocit, že kytarové verzi něco schází nebo že má oproti houslím nějakou nevýhodu.“³¹

³¹ Saidl, Petr, kytarista, profesor HAMU a Konzervatoře v Pardubicích [ústní sdělení]. Praha, 21. 4. 2022

5.2 Rozhovor s MgA. Pavlem Kudeláskem

„V otázce přepisů houslových skladeb pro jiné nástroje jsem sám osobně prodělal názorový vývoj zhruba po této ose:

První období: Postoj jisté "pohoršenosti" nad tím, že si někdo dovolil sáhnout do skladatelova záměru a posouvá tak autorskou myšlenku někam úplně jinam.

Druhé období: Zjištění, že i samotní skladatelé své skladby mnohdy přepisovali pro různé nástroje a dosahovaly tak nové, velmi zajímavé kvality.

Třetí období: Dospěl jsem do stavu určitého okouzlení nad úplně novým pohledem na danou skladbu, který poskytuje zdařilá transkripce a umožňuje mi tak kvalitnější pochopení hudební podstaty originální verze.

Velkým pomocníkem mi na této cestě byl přístup skladatele, který je v mém srdci nejhluběji – J. S. Bacha. Při poslechu slavného Preludia E dur BWV 1006, které se doslovně objevuje v úvodní Sinfonii pro varhany s doprovodem orchestru v Kantátě BWV 29, jsem si uvědomil, že moje profesně nástrojová deformace a trvání na tom, že jediné správné je poslouchat tato díla v originální sólové verzi, je špatnou cestou. Cestou, která mě vede jen k dílčímu cíli – to je ke zdolání nástrojových překážek, k uvažování v uzavřeném houslovém kruhu, a nedovoluje mi pochopit, že jakýkoliv nástroj je pouze prostředníkem k vyjádření hudebního obsahu, který sám může mít tisíce barevných podob. V literatuře bych to přirovnal k situaci, kdy jednu myšlenku je možno vyjádřit jinými slovy. Podstatná je myšlenka!

Postupně jsem dospěl k poznání, že povedená transkripce (a nemusí být jenom autorská) mě může inspirovat pro úplně jiné řešení mé vlastní interpretace. Speciálně mám teď na mysli transkripce loutnové nebo kytarové, které díky lehkosti, s jakou je možno interpretovat akordickou případně polyfonní Bachovu sazbu, jsou pro nás houslisty mnohdy až nedostižným vzorem. Archetypální výhoda houslí, kterou je schopnost napodobení lidského hlasu a zpěvu vůbec, může houslistu zavést i na scestí, když nepochopí, že i tato zpěvnost není cílem, ale smysl dostává až při začlenění do mozaiky skladby. Takže například ve fugách se nad požadavek zpěvnosti dostává potřeba dokonalé rytmické pulzace, kvalitní artikulace a určité lehkosti, která by měla být běhu fugy

vlastní. A právě zde mě kytarové či loutnové verze ve zvukovém výsledku přesvědčují víc, než houslový originál.³²

³² Kudelásek, Pavel, houslista, profesor HAMU a Pražské konzervatoře [ústní sdělení]. Praha, 25. 4. 2022

6. Závěr

Jsem velice rád, že jsem si za téma své bakalářské práce vybral právě kytarové transkripce. Měl jsem možnost se detailněji zabývat touto problematikou a díky tomu jsem schopen transkripce porovnávat, a dokonce tvořit lépe, než tomu bylo před tím, což hodnotím pro své budoucí hudební působení rozhodně pozitivně.

V dnešní době se stále více zajímáme o to, jak se vlastně barokní hudba interpretovala a snažíme se z těchto zásad vycházet. Bohužel se ale tolik nezajímáme o to, jak tuto hudbu přepisovat, pokud jsme se rozhodli pro její interpretaci na jiný nástroj, než pro který byla původně napsána. Proto mám radost, že jsem měl možnost vytvořit tuto práci, kde se tímto obdobím zabývám z dosud nepříliš zmapovaného hlediska.

Myslím, že jsem zde zvládnul uvést dostatek argumentů pro to, abych čtenáře přesvědčil o hodnotě a významu transkripcí, což bylo mým hlavním cílem. Dále se mi povedlo shrnout nejdůležitější zásady při jejich tvorbě a poskytnout tak stručný návod komukoliv, kdo se chce pustit do tvoření vlastních úprav nebo se chce jen o problematice kytarových transkripcí něco dozvědět.

Rozhodnutí vytvořit nějakou svou vlastní transkripci můžu určitě jen doporučit. Jednak nám to dává možnost poznat všechny nástrojové kvality, díky kterým může naše úprava vyznít přesvědčivě a krásně. Jednak nás to může zdokonalit v polyfonním vnímání a celkově změnit náš pohled na skladbu samotnou. Při tvorbě transkripcí totiž člověk skladbu studuje z nejrůznějších úhlů a mnohdy najde důležité prvky, o kterých dříve nevěděl, že ve skladbě vůbec jsou. Stejně analytické vnímání se dá pak použít na jakoukoliv jinou skladbu, což je pro její budoucí vyznění určitě dobře.

7. Seznam pramenů a literatury

7.1 Literatura

BACH, Carl Philipp Emanuel a William J. MITCHELL. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. Second edition. London: Cassell and Company, 1951.

BACH, Johann Sebastian. *Sonatas and Partitas BWV 1001-1006 for Violin solo*. G. Henle Verlag Sonata ISBN 9790201893563

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

Christoph Wolff. *Johann Sebastian Bach*. Vyšehrad. Praha 2011

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. 9. 2019.

QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu: [opatřený různými poznámkami sloužícími ke zvelebení dobrého vkusu v praktické hudbě a objasněný příklady s xxiv. mědirytinovými tabulkami]*. Přeložil Vratislav BĚLSKÝ. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-187-5.

SCHWEITZER, Albert. *Johann Sebastian Bach*. 1. vydání. Praha: Milada Karez, 2017. ISBN 978-80-905117-4-3

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

Internetové zdroje

BEYER, Amandine. *Bach: Sonates & Partitas, BWV 1001 1006*. *Youtube.com* [online]. 2022 [cit. 2022 04 27]. Dostupné z: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mVaA449BIFDItd8T5dmtKbY2CGuhn3oh8

DEVINE, Graham Anthony. *BACH, J.S.: Guitar Transcriptions - Cello Suite No. 4 / Violin Partita No. 2 / Chorale Preludes*. *Naxos.com* [online]. 2012 [cit. 2022-04 27]. Dostupné z: https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.572740

ESCOBAR, Jose Antonio. Guitar Recital: Jose Antonio Escobar. *Naxos.com* [online]. 2001 [cit. 2022 04 27]. Dostupné z: https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.555719