

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění
Cembalo

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Rozdílná úloha korepetitora a hráče bassa continua

Alina Říhová

Vedoucí práce: MgA. Petra Blažková Žďárská, Ph.D. Přidělovaný
akademický titul: BcA.

Praha, duben, 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and dance faculty**

Art of Music
Harpsichord

BACHELOR'S THESIS

**The different role of the accompanist and the basso
continuo player**

Alina Říhová

Thesis supervisor: MgA. Petra Blažková Žďárská, Ph.D.

Academic title: BcA.

Prague, april, 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci s názvem Rozdílná

úloha korepetitora a hráče bassa continua

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Alina Říhová, podpis

Poděkování

Děkuji paní MgA. Petře Blažkové Žďárské, Ph.D. za pomoc při zpracování této bakalářské práce.

Abstrakt

Ve své bakalářské práci se zabývám otázkou vývoje role hráče na klávesové nástroje z hlediska doprovodní funkce. Cílem mé bakalářské práce je aplikace historicky poučené interpretace skladeb 17. a 18. století při doprovodu na klavír. Při rozboru tématu jsem se opírala o prameny techniky hry na historické klávesové nástroje, zásadní pravidla interpretace a realizaci bassa continua barokních skladeb. Vymezuji úlohy korepetitora a zmiňuji problematiku editorských vydání generálbasu. Práce obsahuje úvod, přehled vývoje role hráče na klávesové nástroje, problematiku dnešního vzdělání korepetitorů. V praktické části se zabývám otázkami interpretace a uvádím základní pravidla realizaci doprovodu skladeb 17. a 18. století na klavír.

Abstract

In my bachelor's thesis I address the question of the development of the role of the keyboard player in terms of the accompaniment function. The aim of my bachelor thesis is to apply historically informed interpretation of 17th and 18th century compositions to piano accompaniment. In analyzing this topic, I have relied on sources on the technique of playing historical keyboard instruments, the fundamental rules of interpretation and the realization of the basso continuo of Baroque compositions. I delineate the functions of the accompanist and mention the issue of editorial editions of the figured bass. The thesis contains an introduction, an overview of the development of the role of the keyboard player, the problems of today's education of accompanists. In the practical part I deal with the issues of interpretation and give the basic rules of realization of accompaniment of 17th and 18th century compositions on the piano.

Obsah

Úvod.....	7
1 Vývoj role hráče na klávesové nástroje z hlediska doprovodné funkce	8
1.1 Basso continuo	10
1.2 Obligátní klavír.....	11
1.3. Korepetice	13
2 Pokus o historicky poučenou interpretaci doprovodu hudby 17. a 18. století na klavír ...	16
2.1 Praktická část	17
2.1.1 Artikulace a prstoklad	18
2.1.2 Frázování	22
2.1.3 Recitativo.....	23
2.1.4 Tempo	24
2.1.5 Rubato.....	27
2.1.6 Pauzy	28
2.1.7 Koruna.....	29
2.1.8 Dynamika	30
2.1.9 Další zásady při vytváření stylové interpretace, na které bychom se měli zaměřit:	32
Závěr	34
Seznam použitých zdrojů.....	35

Úvod

Ve své bakalářské práci se zaměřuji na problematiku realizace doprovodu skladeb 17. a 18. století na klavír. Během svého studia hry na cembalo jsem si uvědomila, jak inspirace historicky poučenou interpretaci může být užitečná při vytváření vkusného a stylového doprovodu, který může pomoci sólistovi nebo ansámblu dosáhnout lepšího výkonu.

Ve své korepetitorské praxi jsem si zvykla hrát z not, obsahujících velmi podrobné skladatelské nebo editorské poznámky, které mi umožňují porozumět skladatelovu záměru a interpretovat skladbu v souladu s jeho vizí. Proto jsem se při doprovodu staré hudby dříve často potýkala s obtížemi, jak hrát skladbu, která v notovém zápisu neobsahuje přesné poznámky ohledně tempových změn, dynamiky, artikulace, ozdob atd. Snažila jsem se vyhnout zbytečné pedalizaci, držela jsem se střední dynamiky, abych se co nejvíce přiblížila zvuku starých nástrojů. Při doprovodu koncertů jsem se snažila napodobovat různé nástroje a rozvíjet svou sluchovou představivost. Přesto jsem si stále nebyla jistá, jak dobře doprovázet starou hudbu.

Hra na cembalo mi pomohla pochopit, jak velkou roli hraje úhoz při hře na nástroj, jak důležitá je artikulace a jak úzce je barokní hudba spojena s řečí, či barokním tancem. Všechny znalosti získané v tomto oboru se snažím aplikovat i na hru na klavír.

Cílem práce formulovat pro čtenáře i sama pro sebe zásady barokní hudby, které mohou přispět k realizaci stylového doprovodu na klavír.

Při studiu tématu jsem se opírala o literaturu, která je zaměřená na interpretaci, techniku hry na klávesové nástroje, didaktiku. Věnovala jsem se srovnání editorských vydání a manuskriptů. Přemýšlela jsem i nad otázkami hudební estetiky. Také jsem vycházela ze své dlouholeté praktické zkušenosti korepetitora.

V úvodní části práce rozebírám vývoj doprovodné role hráče na klávesové nástroje. V praktické části se zaměřuji na základní interpretační zásady, které aplikuji na notových příkladech. V závěru shrnuji dosažení stanovených cílů.

Věřím, že práce může být užitečná pro hudebníky, kteří se zabývají otázkou klavírního doprovodu. Byla bych ráda, aby jim sloužila jako inspirace pro další hledání v pramenech i současných didaktických materiálech.

1 Vývoj role hráče na klávesové nástroje z hlediska doprovodné funkce

Role hráče na klávesové nástroje, stejně jako samotná hudba, se vyvíjela a měnila v průběhu různých historických epoch. V období středověku a renesance měli muzikanti důležitou roli ve společnosti, hudebníkům se dostávalo velkého uznání a jejich hudba se stala důležitou součástí společenského života. Většina z nich byla zaměstnána v církevních, či šlechtických službách.

Ve středověku byli nejvýznamnějšími hudebníky trubadúři a truvéři, kteří skládali a zpívali písně o lásce a rytířských příbězích. Bylo běžnou praxí, že muzikanti ovládali hru na více hudebních nástrojů (loutna, harfa, flétna, viola atd.).

Hudba v období středověku a renesance měla duchovní charakter, hlavní úloha hráče na klávesové nástroje proto spočívala zejména v doprovodu náboženských obřadů. Muzikanti té doby byli součástí církevního prostředí a jejich role byla úzce spojena s náboženskou praxí. Hudebníci hráli na nástroje, zpívali a skládali hudbu pro liturgické účely (mše, madrigaly, moteta, chvalozpěvy atd.). Dominantním žánrem byl zpěv, instrumentální hudba měla účel doprovodu. Nejčastěji používaným nástrojem k doprovodu zpěvu byly varhany.

S vývojem klavírního umění vznikaly první učebnice zaměřené na hru na klávesové nástroje:

"Libro de arte de música, fantasia y pratica" Francesca Petrarciho (1390) - je jedno z prvních děl, ve kterém jsou diskutována pravidla hry na varhany a cembalo. Obsahuje základní informace o hudební teorii, notovém zápisu a technice hry na klávesové nástroje.

"Fundamentum organisandi" Conrada Paumanna vzniklo v letech 1452-1455 a je považováno za jednu z prvních učebnic hry na varhany i klávesové nástroje strunné, obsahuje kompoziční i interpretační cvičení i řadu názorných zpracování světských písní.¹

Další skladby 14.-15. století byly zpívané bez doprovodu, úloha hráče na klávesové nástroje spočívala v pomoci při nacvičování skladeb a udržování souboru pohromadě z rytmického i intonačního hlediska pomocí harmonických pasáží.² Renesanční vokální hudba

¹ Sýkora, Václav Jan. Dějiny klavírního umění. 3. vyd., Netolice: Jc- Audio, 2010., s. 7

² Kroll, Mark. The Cambridge companion to the harpsichord, Cambridge: United Kingdom, Cambridge University Press, 2019, s. 299

byla vícehlasá, vyžadovala od hráče na klávesové nástroje pokročilé dovednosti v harmonii, polyfonii a kontrapunktu.

V renesančním období se vedle duchovní hudby začala vyvíjet i světská hudba. Renesanční skladatelé, zpěváci a hráči na různé hudební nástroje, působili na dvorech šlechticů a králů, kde skládali hudbu pro divadelní představení a další společenské události.

Během 16.-17. století se klavírní umění osamostatnilo, ale na začátku svého vývoje bylo pod vlivem varhan a loutny (v tu dobu se repertoár loutnové a klavírní hudby prolínal). Loutna byla světským nástrojem, který byl žádán pro domácí muzicírování, varhany byly stále součástí církevního prostředí, zatímco cembalo přecházelo do světské hudby. Skladatelé, hráči na hudební nástroje a zpěváci působili na dvorech šlechticů a králů ve dvorských kapelách. Jejich role byla spojena s kompozicí hudby, interpretací a hrou na tanečních bálech, slavnostních společenských událostech atd.

V průběhu osamostatňování přejalo cembalo od varhan řadu vlivů, např.: varhanní polyfonii, monumentální instrumentální styl slavnostního a vznešeného charakteru, žánr toccaty a částečně i techniku hry. Od loutnového umění do klavírního byl převzat žánr písňových a tanečních skladeb, které byly posléze zařazeny do instrumentálních suit.³

V barokní hudbě se funkce hráče na klávesové nástroje postupně proměňovala. Bylo běžnou praxí, že skladatelé ovládali hru na několik nástrojů a byli schopní si své větší instrumentální skladby také dirigovat. Tuto praxi využíval například Jean-Baptiste Lully, později svá díla od cembala, či kladívkového klavíru prováděl i Wolfgang Amadeus Mozart.

V době baroka také vzniká praxe *basso continuo*, která vychází z vícehlasého madrigalu. Vícehlasé madrigaly se dříve hrály na nástroji a zpíval se pouze vrchní hlas, což vedlo k tomu, aby se k sólově zpívanému textu připojil jednoduchý harmonický doprovod. V roce 1601 byla vydána první sbírka zpěvu s doprovodem *continua* od Giulia Cacciniho. Kromě sólového uplatnění bylo cembalo také využíváno jako doprovodný (generálbasový) nástroj.⁴

³ Bespalova, Lora Anatoljevna. Zapadnoevropejskoje fortepiannoje ispolnitelskoje iskusstvo: učebnoje posobje. 1. část. Krasnojarsk: Krasnojarskaja gosudarstvennaja akademija muzaky i teatra, 2011, s.7

⁴ Bělský, Vratislav. Hudba Baroka, Provozovací praxe hudby 17. a 18. století. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010, s. 11

1.1 Basso continuo

Praxe generálbasu do hudby pronikala postupně spolu s vývojem melodicko-harmonického stylu. Skladatel často vypisoval pouze melodii a bas – basso continuo. Tato praxe se využívala při ansámblovém muzicírování. Cembalo se mnohem lépe, než varhany barevně hodilo ke smyčcovým nástrojům, a také mělo výraznější zvuk než loutna.⁵

Basso continuo (nebo něm. Generalbass) je způsob harmonického doprovodu, ve kterém je basová linka hrána klávesovým nebo jiným nástrojem a harmonie jsou označeny číslicemi (číslky nebo symboly) napsanými nad nebo pod basovými tóny. Cembalo poskytovalo pevný harmonický a rytmický základ, který umožnil ostatním nástrojům a zpěvákům volně improvizovat a interpretovat melodii.⁶

Cembalo bylo nejen důležitým nástrojem v sekci continua, ale hrálo také roli sólového nástroje, schopného virtuózních výkonů, i realizace improvizací založených na daných akordech číselně zapsaných v partituře. Cembalo se uplatnilo v sekci bassa continua díky svému charakteristickému hlasitému zvuku a schopnosti provádět rychlá arpeggia a akordy. Použití cembala jako nástroje pro basso continuo mělo významný vliv na vývoj barokní hudby. Do funkce hráče bassa continua spadalo více úloh. Mark Kroll, významný cembalista a hudební vědec zmiňuje: *“Hráči na klávesový nástroj nestačí jen hrát basso continuo, ale měl by vést ansámbl jako dirigent, jeho úlohou je držet vše dohromady: intonaci, rytmus, ornamentiku, dynamiku, imitaci hlasů, měl by upravovat party podle vkusu a realizovat basso continuo s ohledem na národní styly (Francie, Německo, Itálie, Anglie)”*.⁷

S vývojem národních hudebních škol v barokní době se postupně rozvíjely i odlišnosti v technice hry na nástroje a v pravidlech realizace bassa continua. Každá z těchto škol měla své specifické prvky a charakteristický způsob, jakým se s nástroji pracovalo.

Například italská barokní hudba se vyznačovala virtuózní technikou hry na cembalo a varhany.

⁵ Bespalova, Lora Anatoljevna. Zapadnoevropejskoje fortepiannoje ispolnitelskoje iskusstvo: učebnoje posobie. 1. část. Krasnojarsk: Krasnojarskaja gosudarstvennaja akademija muzaky i teatra, 2011, s. 9

⁶ Williams, Peter., Ledbetter, David. Continuo. *Grove Music Online*. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconlinecom.ezproxy.amu.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006353>.

⁷ Kroll, Mark. *The Cambridge companion to the harpsichord*, Cambridge: United Kingdom, Cambridge University Press, 2019, s. 302

Italské skladby také často využívaly komplikované melodie, což si vyžadovalo velmi precizní a rychlou techniku hry na nástroje.

Francouzští skladatelé často využívali ornamenty a zdobné figury, což si opět vyžadovalo specifickou techniku hry na nástroje.

Německá barokní hudba byla ovlivněna církví a měla silný důraz na slovo. To se projevovalo v kompozici kantát a oratorií, kde byly slova považována za zcela zásadní a měla být co nejvýrazněji interpretována. Také technika hry na nástroje v této škole byla zaměřena na co největší preciznost.

Každá národní škola měla charakteristický způsob pro realizaci continua. Ve Francii se například věnovala velká pozornost konkrétnímu typu akordu, který se měl hrát v dané chvíli, zatímco v Itálii bylo důležité spíše udržování plynulého toku hudby a zajištění správného tempa. Tyto rozdíly v technice hry a pravidlech pro realizaci bassa continua dokládají, že barokní hudba byla velmi pestrou, v jednotlivých zemích se vyvíjela různými směry a pod vlivem odlišných kulturních tradic.

V praktické části se budu zabývat interpretací partů continuo na klavír a všechny zmíněné prvky proberu podrobněji. Rozeberu základní zásady hry skladeb 17. a 18. století, které nám mohou přispět při realizaci stylové interpretace.

1.2 Obligátní klavír

Mimo praxi bassa continua se cembalo vyvíjelo jako samostatný doprovodný nástroj. Obligátní cembalo je termín používaný zejména v barokní hudbě, pro označení nástroje s předem vypsáním partem pravé ruky. Cembalista byl povinen zahrát vše, co autor napsal a neměl takový prostor pro improvizaci jako je tomu u partu bassa continua, kde lze pravou ruku realizovat dle vlastní invence. Part obvykle obsahoval linku bassa continua pro levou ruku a samostatnou linku pro pravou. Obligátní cembalo bylo součástí komorního ansámblu.

V době, kdy skladatelé pro každou příležitost psali novou hudbu, bylo nepředstavitelné, že by skladba byla opakovaně zahrána. Proto notový zápis byl jen přibližný. Jestliže docházelo

k opakování skladby, skladatel ji přepracovával,⁸ zapisoval podrobněji do not, aby detailněji zachytil svůj záměr.

Praxe hraní z notového zápisu na klávesové nástroje se začala objevovat v 16. století. V 1553 Diego Ortiz popisuje metody ve kterých klávesové nástroje s violonem (smyčcový hudební nástroj z třídy viol) hrají v ansámblu. V madrigalech nebo motetech varhaník mohl hrát zpívané hlasy a obohacovat je diminucemi a imitujícími pasážemi, zatímco další nástroj hrál jeden z hlasů vokálního partu.⁹

Jak vidíme role hráče na klávesové nástroje se postupně vyvíjela. Do funkce hráče bassa continua a hráče obligátního cembala spadalo více povinností, tuto profesi můžeme zčásti přirovnat i k práci dnešního korepetitora.

⁸ Bělský, Vratislav. Hudba Baroka, Provozovací praxe hudby 17. a 18. století. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010, s. 15

⁹ Bělský, Vratislav. Hudba Baroka, Provozovací praxe hudby 17. a 18. století. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010, s. 15

1.3. Korepetice

V hudební terminologii slovo korepetitor znamená hudební doprovod, který se obvykle provádí na klavír nebo na jiné hudební nástroje. Do profese korepetitora spadá mnoho povinností, jeho práci dnes rozdělujeme na několik druhů:

1. Komorní hráč

Do jeho práce spadá nastudování skladeb a vystupování na koncertech se sólisty. Členové souboru jsou rovnocennými hráči.

2. Operní korepetitor/ korepetitor baletu

Operní korepetitor je hudebník, který spolupracuje se zpěváky, tanečníky a dirigentem na přípravě operního či baletního představení. Jeho úkolem je zajištění klavírního doprovodu během zkoušek a vystoupení.

K povinnostem korepetitora patří dovednost hry z listu doprovodu z klavírního výtahu i ansámblových partitur. Měl by umět zahrát party sólových árií a sborů, také přesně koordinovat klavírní doprovod s dirigentem a dalšími hudebníky v orchestru.

Do funkce korepetitora spadá práce s operními sólisty, musí být schopen rychle reagovat na změny tempa a charakteru hudby. Měl by umět cizí jazyky a během zkoušek pracovat se zpěváky na výslovnosti textu. Pomáhá jim s intonací a frázováním, pracuje na výrazu odpovídajícím dějovým momentům a obsahu opery.

Korepetitor také může připravovat zpěváky na konkurzy a být požádán o doprovod při recitálech nebo jiných hudebních vystoupeních. Celkově se jedná o náročnou práci, která vyžaduje nejen ovládnutí hry na klavír, ale také vynikající hudební a komunikační schopnosti.

3. Hráč na klávesové nástroje jako člen orchestru.

Jeho úkolem je hrát klavírní party v orchestrálních skladbách, případně hrát sólové pasáže a úseky. Nutná je koordinace jeho hry s ostatními hudebníky v orchestru, zejména s dirigentem.

Klavírista musí být schopen hrát na různé klávesové nástroje, jako jsou klavír, cembalo, varhany nebo také celesta, a musí být obeznámen s různými styly hudby, od baroka po současnou hudbu.

Jedná se o náročnou funkci hráče v orchestru, kde jeden člověk zastává hned několik funkcí. Tato role je důležitá, vyžaduje vynikající hudební a technické schopnosti, preciznost, soustředění a schopnost spolupracovat s ostatními členy orchestru.

4. Korepetitor jako pedagog

Korepetice je součástí výuky, kde pedagog hraje na klavír nebo na jiný nástroj a doprovází své studenty při výuce pěveckých nebo instrumentálních skladeb. Také může být součástí přípravy na koncert nebo vystoupení, ve které pedagog pracuje s interprety na zvládnutí technických a interpretačních aspektů skladeb.

Korepetitor pomáhá žákům, kteří potřebují pomoc s intonací, frázováním, výslovností a interpretací textu. Musí také důkladně umět repertoár, se kterým pracuje, a být schopen vést studenty k lepšímu výkonu.

Práce pedagoga-korepetitora vyžaduje nejen hudební, ale také pedagogické schopnosti a empatii k studentům.

Ve školním vzdělávacím programu středních a vysokých hudebních škol v České republice studium oboru korepetice chybí. Korepetice je zařazena na konzervatořích a vysokých školách pouze jako vedlejší předmět u specializace hry na klavír. V jiných evropských zemích mají na vysokých školách obor zaměřený na vokální a instrumentální korepetici. Náročné studium zahrnuje nejen hru na klavír, ale také dirigování, hru z listu, studium cizích jazyků, vedení ansámblu. V rámci praktika v operních studiích, studenti získávají zkušenosti v oblasti práce s dirigentem, orchestrem a zpěváky.

Ve starých časech se muzikanti vzdělávali všestranně, oproti tomu dnešní vzdělávací systém nabízí úzce zaměřené obory. Bohužel žádná škola v České republice nenabízí studijní obor instrumentální ani operní korepetice. Klavíristé jsou dnes bohužel nuceni si vědomosti z této oblasti osvojovat sami v praxi.

Většina klavíristů se během svého studia zaměřuje na sólovou dráhu, avšak pouze malé procento z nich dosáhne kariérního úspěchu sólového interpreta. Mnoho klavíristů se věnuje pedagogické činnosti nebo se specializuje na klavírní doprovod. Vzhledem k absenci komplexního vzdělávání pro korepetitory je stále nedostatek těch kvalitních.

Korepetitor je klíčovou postavou v mnoha oblastech hudebního života, včetně školství, divadel, orchestrů, pěveckých sborů, operních studií a soutěží. Všechny tyto oblasti se potýkají s hudbou 17. a 18. století, která zůstává součástí repertoáru koncertních hráčů, soutěží a studijního programu na hudebních školách. Bez starých mistrů by byla operní a pěvecká scéna nepředstavitelná.

Studium základních pravidel barokní hudby je zásadní pro vytváření vkusného interpretačního výkonu. Ať už se jedná o sólovou hru nebo klavírní doprovod, znalost pravidel *basso continuo* a techniky hry na klávesové nástroje ze 17. a 18. století může pomoci

dosáhnout větší autentičnosti a stylovosti v interpretaci. Proto je důležité, aby klavíristé nezanedbávali studium barokní hudby a věnovali jí potřebnou pozornost.

V následující kapitole se pokusím přiblížit, jak pracovat stylově na doprovodu skladeb od G.

Ph. Telemanna a A. Vivaldiho, s ohledem na historicky poučenou praxi.

2 Pokus o historicky poučenou interpretaci doprovodu hudby 17. a 18. století na klavír

Při doprovodu staré hudby na klavír se mluví o historicky poučeném pojetí interpretace. Jelikož obsah hudby určuje skladatel, je dobré znát kontext, kdy autor žil, kde působil i v jakém období svého života skladbu složil atd. Zároveň stejně důležitý význam má i hudebník, který danou skladbu hraje. Na hráči zůstává interpretační úloha, jak vidí a chápe obsah díla, podmínkou je zachování skladatelova zápisu.¹⁰ Užitečná by byla práce s autorovým zápisem, u barokních skladeb je většinou doprovodný part zapsán jen basovou linkou. Kdybychom usilovali o dobové stylizaci, měli bychom se obracet k době a prostředí, ve kterém se skladby prováděly. Bylo by užitečné prostudovat historické prameny: knihy, příručky, předmluvy k vydáním, případně prozkoumat zprávy současníků (články, dopisy, deníky, kritiky). V cestě za „dobovým uměleckým pojetím“ nám stojí ovšem mnoho překážek.

- 1) V jaké míře pracovali s tempem (agogikou), s používáním artikulaci (staccato, tenuto)?
- 2) Jak interpretovat skladby na současné moderní nástroje, když byly určeny pro historické nástroje?
- 3) Jakým způsobem hrát doprovod Generálbasu barokních skladeb, hrajeme-li na klavír?

pozn.: často můžeme narazit na notové vydání barokních skladeb, kde úpravy zdaleka neodpovídají tehdejší praxi doprovodu a můžeme se setkat i se zjevnými chybami (jinak zamýšlená harmonie atd.)

Odpovědi na tyto otázky nás vedou k závěru, že docílení historicky poučené interpretace je složité, skoro nemožné, nicméně bychom měli alespoň usilovat o přiblížení k autorovu záměru.

O to se pokusím v praktické části této práce.

¹⁰ Zich, Jaroslav. Kapitoly a studie z hudební estetiky. 1. vyd., Praha: Supraphon, 1975, s. 113

2.1 Praktická část

V praktické části své práce se budu zabývat problematikou interpretace barokních skladeb pro fagot s klavírním doprovodem. Tato díla byla napsána pro fagot¹¹ s basso continuumem a pro fagot s orchestrem. Pro doprovod koncertů korepetitoři většinou dostanou klavírní výtah partitury, v případě sonát pracují s vypsanou realizací continua. Vždy záleží na tom, kdo se podílel na přípravě edice, jejich kvalita se totiž značně liší. Některá vydání obsahují spoustu chyb v oblasti vedení hlasů, neadekvátní dynamiky i stylizace doprovodu. Pokud není interpret schopen pracovat s originálním notovým textem bez vypracovaného partu pravé ruky, doporučila bych alespoň porovnání s originálem a vyškrtání všech nevhodných edičních zásahů.

Během několika let praxe korepetitora jsem studovala i doprovázela barokní repertoár a často jsem se potýkala s problémy interpretačního charakteru. Snaha se přiblížit k realizaci hry barokního stylu na klavír, mě přivedla ke studiu literatury staré hudby. Studium hry na cembalo je pro mne velkým přínosem, získala jsem představu o technice hry na staré historické klávesové nástroje, artikulaci, práci s tempem, frázováním, lépe rozumím obsahu hudby, záměru skladatelů a také se podrobněji vyznám v pravidlech hry barokních hudby.

Stylizace klavírního doprovodu ponechává velký tvůrčí prostor, zatímco moderní výtahy a noty, kde editoři vypisují a označují vše velmi podrobně, často dost odlišně od původního zápisu (dynamiku, tempo, agogiku, ozdoby, rozklíčování číslovaného basu, charakter skladby atd), omezují korepetitora ve volné interpretaci doprovodu a taky oddalují od stylu, a zároveň překáží realizaci skladatelova záměru. Musíme brát v úvahu, že barokní interpret měl větší prostor k dotváření notového zápisu než my. Vypracovaná vydání nám v tomto ohledu mohou být spíše na překážku.

Doprovod barokních skladeb často vyžaduje znalosti v oblasti hry bassa continua, kde dovednost improvizovat, hrát bez vypsání partu byla podmínkou ke kvalitní realizaci doprovodu. Každý, kdo se pouští do studia skladeb doprovázených s basso continuumem, by měl umět základní pravidla, aby mohl určit chyby a zvolit vhodnou edici, případně upravit part.

Interpretace barokní hudby na klavír je zajímavé a složité téma, protože klavír jako moderní nástroj se vyvinul až po období baroka a nemá stejnou stavbu, mechaniku, má jiné zvukové, dynamické charakteristiky než historické klávesové nástroje, které byly běžně

¹¹ Sonáta e-moll, TWV 41 e5 původně bylo napsáno pro violu da gamba a continuo

používány v té době, jako například cembalo, klavichord, kladívkový klavír atd. Pro docílení stylového výkonu při interpretaci barokní hudby na klavír, bychom měli svou pozornost zaměřit na několik zásad:

2.1.1 Artikulace a prstoklad

Artikulace v hudbě je spojena s lidskou řečí, v níž výrazový projev tvoří artikulace slabik, utlumení samohlásek, práce s jazykem a nádechy. U smyčcových nástrojů je artikulace spojena se směrem smyku a u dechových úderem jazyka.

“Výslovnost” u klávesových nástrojů zejména cembala a klavíru závisí na trvání a síle úhozu a artikulačních pauz. Akcenty, nádechy, ozdoby, pomlky jsou nezbytné pro srozumitelnou artikulaci.

Pro docílení dobové artikulace, bychom se měli obrátit k historickým prstokladům, které přispějí vhodnému hudebnímu členění frází a motivů. Moderní prstoklad vychází ze snahy více vázat skupiny not pro vytvoření delších frází a liší se od představy barokních muzikantů. Prstoklady moderních editorů někdy překáží barokní artikulaci. Zvolení historického prstokladu může pomoci klavíristovi přesněji interpretovat skladatelův záměr.

Hráči na klávesové nástroje při spojování dvou not používali sousední prsty. Vazba dvou tonů v barokní hudbě byla běžná: dříve vázali disonance rozváděné do konsonancí, střídavé a průchodné tóny, terciové a sextové pohyby, ozdoby.¹²

Skupinu ze dvou not C. Ph. E. Bach ve své knize “Úvaha o správném způsobu hry na klavír” doporučuje hrát: pravá ruka 23' 23 a 32' 32, levou 32' 32 a 23'23.

Při zvolení tohoto prstokladu, snadno docílíme vázání po dvou a efektu “dolů-nahoru”, “dolůnahoru”, který byl často používán a napodobuje smyčcovou techniku hry.

Například v Telemannově sonátě pro fagot a basso continuo f-moll, TWV 41:f1, v 1. větě, v takttech č. 16-17, bych doporučovala si zvolit pro levou ruku prstoklad, který pomůže správnému členění stoupajícího pohybu (více obrázek 1):

¹² Bělský, Vratislav. Hudba Baroka, Provozovací praxe hudby 17. a 18. století. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010, s. 59

Obrázek 1. Nahoru zahrát prsty 32' 32:

Musical score for Obrázek 1, measures 13-16 and 17-20. The score is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measures 13-16 show a sequence of notes with fingerings 6, 5, 4, 4, 7, 6, 6. Measures 17-20 show a sequence of notes with fingerings 6, 6, 6, 4, 4, 6, 3, 3, p, 3, 3.

Zdroj: <https://imslp.org>

V taktech 32, 34, 36 při klesajícím pohybu zahrát 23' 23 (obrázek 2):

Obrázek 2

Musical score for Obrázek 2, measures 29-33 and 34-38. The score is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measures 29-33 show a sequence of notes with fingerings 6, 6, 4, 7, 6, 6, 5, 6, 4, 6, 6, 7, 6, 6, 7, 4, 5. Measures 34-38 show a sequence of notes with fingerings 6, 6, 4, 7, 6, 6, 6, 5, 6, 4, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 7, 4, 5.

Zdroj: <https://imslp.org>

Skupina ze třech not při vázání dvou prvních, se hrála: pravá ruka při stupňovitém pohybu nahoru 233' 233, dolu 433' 433. Levá ruka při pohybu nahoru 433' 433, dolu 233' 233.¹³ Třídobé takty a trioly¹⁴ jsou vázané zpravidla po třech (obrázek 3):

Obrázek 3. Telemann, sonáta pro fagot a basso continuo f-moll, TWV 41:f1, 4. věta, Vivace, takty č. 19-20



Zdroj: <https://imslp.org> nebo po dvou a třetí nota je odlehčená v taktech

č. 17-18 (obrázek 4):

Obrázek 4



Zdroj: <https://imslp.org>

Vazba rozložených akordů (obrázek 5):

Obrázek 5



Zdroj: <https://imslp.org>

¹³ Harich- Schneider, Eta. The harpsichord an introduction to technique, style and the historical sources. 2. vyd. Kassel: Bärenreiter-Verlag Kassel, 1973, s. 25

¹⁴ vázané stupňovité trioly nahoru se také hrály 234' 234, dolů 432' 432

“...při použití barokního smyčce, smyk nahoru vždy slabší než smyk dolů. Barokní smyky proto znamenitě vyjadřují střídání “dobrých” a “špatných” (lehkých a těžkých) dob.¹⁵

2.1.2 Frázování

“Je-li artikulace téměř zcela přenechána vůli interpreta, je fráze přísně daná zápisem a její správné “rozluštění” je znakem vzdělaného a hudebního hráče”.¹⁶

Frázování v barokní hudbě je důležitým prvkem, který pomáhá pochopit obsah, strukturu a pohyb hudby. Dá se ji přirovnat k řečnickému umění.

Frázování v hudbě a rétorika mají mnoho společných prvků, protože oba se snaží sdělit myšlenky a emoce pomocí zvuku a řeči.

Řečník skládá fráze z jednotlivých vět, které mají svůj vlastní rytmus a intonaci. Pomocí výrazu zdůrazňuje klíčová slova a věty, aby přiměl posluchače k pozornosti. Podobně jako v hudbě, fráze v řeči jsou odděleny krátkými pauzami, které umožňují posluchačům vnímat obsah.

Geminiani říkal: “Každá dobrá hudba musí být napsána jako imitace řeči.”. Do 18. století nenacházíme dostatečné množství notových pramenů, v kterých by skladatelé označovali fráze a artikulaci. Artikulační prostředky: ligatura a členící, výrazové pomlky se objevují až v Couperinových skladbách. Teprve 18. století nám nabízí dostatek materiálů, zdrojů o artikulaci a frázování. (F. Couperin, J. P. Rameau, F. E. Bach, J. J. Quantz, D. G. Türk a další).¹⁷

V barokní hudbě se setkáváme s frázemi, kde první nota jedné fráze je koncem předchozí, fráze se prolínají. Úlohou interpreta je zvolení vhodné agogiky pro přesvědčivé a zajímavé provedení toho místa.

¹⁵ Bělský, Vratislav. *Hudba Baroka, Provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010, s. 61

¹⁶ Růžičková, Zuzana. *Interpretační praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s.73

¹⁷ Harich- Schneider, Eta. *The harpsichord an introduction to technique, style and the historical sources*. 2. vyd. Kassel: Bärenreiter-Verlag Kassel, 1973, s. 24

2.1.3 Recitativo

Instrumentální recitativ je výrazovým prostředkem v barokní hudbě, který je úzce spojený a inspirovaný zpěvem. Jako u vokálního recitativu, úlohou instrumentálního bylo předat určitou myšlenku, obsah nebo vyprávění příběhu. Hlavním rozdílem je to, že je toho třeba docílit výrazovou hrou na nástroj bez textu, který pomáhá sdělit emoce zpěvákům.

Recitativy byly často používány v operách a oratoriích, kde sloužily k vyjádření emocí a myšlenek postav. Byly doprovázené nástrojem jako cembalo, varhany, violy da gamba a loutna. Nástroje byly použity k vytvoření harmonické kostry, taky napodobovaly řečový rytmus a intonaci, což vytvářelo dojem, že nástroje "mluví". Tento styl byl také využíván v instrumentální hudbě jako prostředek k vytváření kontrastu mezi různými hudebními tématy.

V barokní hudbě byl instrumentální recitativ velmi oblíbený a byl používán v mnoha různých hudebních žánrech. Jeho popularita však klesla v pozdějších obdobích, kdy se vyvinuly nové hudební styly a techniky. Nicméně, instrumentální recitativ zůstal důležitou součástí barokní hudby a ukazuje, jak hudba může být použita k vyprávění příběhu a k vytváření emocionálních prožitků.

Pan de Saint Lambert ve svém dílu o pravidlech hry na cembalo píše:

- Rozkládání akordu je nejvhodnější ozdoba při doprovodu na cembalo. Rozklady jsou vhodné pouze v recitativech. V taktovaných áriích je třeba hrát akordy zároveň.
- Při držení akordů, můžeme opakovat některé noty, ale šetrně, abychom nenarušili sólovou linku.
- Při doprovodu taktovaných árií, můžeme v cembalovém partu imitovat melodii árie. Vyžaduje to dokonalou znalost skladby. Imitace by měla vycházet z charakteru skladby a odpovídat obsahu, smyslu slov.¹⁸

Telemann vysvětluje: "Co se týká recitativu: Když se vyskytne disonantní akord, nehrajte ve stejné chvíli pravou i levou ruku. Ale když se takový akord rozvádí do konsonance, hrajte oběma rukama zároveň". Například obrázek 9:

Obrázek 9. Telemann Sonáta pro violu da gamba a continuo e-moll, TWV 41: e5, 3. věta Zdroj: <https://imslp.org>

¹⁸ Saint-Lambert, Pan de. Pravidla hry na cembalo. Nové pojednání o doprovodu na cembalo, varhany a jiné nástroje. 1. vyd. Brno: Jana Franková, 2010, s. 162

RECITATIVO 7

“...finální kadenci udeřit, jakmile zpěvák vysloví poslední slabiky...Obě ruce mohou hrát v plnohlasé sazbě.”¹⁹ Například obrázek 10:

Obrázek 10. Telemann Sonáta pro violu da gamba a continuo e-moll, TWV 41: e5, 3. věta

Zdroj: <https://imslp.org>

RECITATIVO 7

ARIOSO

2.1.4 Tempo

Ve staré hudbě je málo zapsaných tempových označení od skladatelů a pokud jsou uvedené, tak dnes mají odlišný význam. Tempo se určovalo podle délky rytmických hodnot, tóniny, počtu přízvukných not v taktu. Charakter u tanečných kusů se určoval dle doby vzniku. V každé zemi se tempo jednotlivých tanců lišilo na základě folklórních a tanečních zvyklostí. Dnes rychlost tempa určujeme podle metronomu, který byl vynalezen v 19. století J.H. Mälzelem.

¹⁹ Christensen J. B. Základy generálbasové hry v 18. století. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2014, s. 141

Ve svých metodických pracích Père Mersenne a Johann Joachim Quantz měří tempo podle srdečního tepu, oproti tomu Pan de Saint Lambert měří tempo délkou kroku. Jelikož se u každého člověka liší rychlost tepu a kroku dle věku, jeho tělesné konstituce, popis tempa byl velmi přibližný.

Quantz ve svých traktátech zmiňoval, že označení charakteru hudby ve skladbách Rameaua a Couperina nechávalo prostor interpretovi, aby si zvolil tempo dle vlastního vkusu. U každého člověka se povaha a emoční prožitky liší, proto zvolení tempa a charakteru záleží více na hráči než na pravidlech.²⁰

Telemann v sonátě pro fagot a basso continuo f-moll, TWV 41:f1, v 1. větě píše označení Triste (z překladu znamená “smutný”, “zarmoucený” (člověk), např. Obrázek 11:

Obrázek 11



Zdroj: <https://imslp.org>

Muzikanti často pojímali tempové označení odlišně. Allegro ještě u W. A. Mozarta znamená veselé, ale nepřehnané tempo, pokud nejsou přídavná slova (non troppo, moderato atd.), u J. J. Rousseaua znamená vesele pro radostný charakter, taky pro výraz zoufalství nebo výbuch zlosti.²¹

²⁰ Harich- Schneider, Eta. The harpsichord an introduction to technique, style and the historical sources. 2. vyd. Kassel: Bärenreiter-Verlag Kassel, 1973, s. 48

²¹ Bělský, Vratislav. Hudba Baroka, Provozovací praxe hudby 17. a 18. století. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010, s. 77

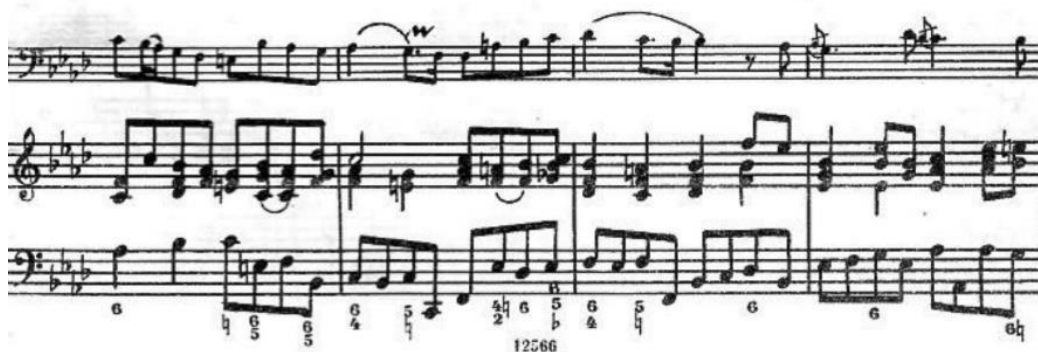
Druhá věta Telemannovy sonáty pro fagot a basso continuo má autorské označení Allegro, např. obrázek 12:

Obrázek 12



Zdroj: <https://imslp.org>

Fagotisté často tuto větu hrají příliš rychle a úkolem korepetitora je přesvědčit je o tempu, které dovoluje srozumitelnou hru. Při realizaci bassa continua doporučuji vyhnout se přehušťování akordů v pravé ruce, aby klavírní doprovod nepřikrýval sólový part. Např. obrázek 13: Obrázek 13



Zdroj: <https://imslp.org>

Mnoho barokních skladatelů také používalo "synkopy" - narušení rytmického vzoru tím, že se silné doby taktu posunuly na slabší. Tento efekt může působit dojmem nepravidelnosti a napětí v hudbě. Dnes ale synkopy chápeme a hrajeme jinak: "V synkopovaných rytmech

zůstává v baroku, na rozdíl od pozdějších stylů, akcent na těžké době (synkopa není akcentována, pouze rytmicky, agogicky i artikulačně oddělena od hlavní noty).²²

Nepravidelnost rytmu v barokní hudbě byla používána s cílem vytvořit něco zajímavého, kromě synkop se využívaly i další způsoby.

Přetečkování je způsob hry, kde nota s tečkou se prodlužuje a následující se zkracuje. V notách není označena z důvodu zjednodušení notového zápisu. Jestli doprovod zopakuje přetečkování v sólové linii záleží na jeho vkusu, jelikož tento způsob hry je ozdobou a nemá vypočitatelnou hodnotu. Často se používá ve skladbách rytmického charakteru, méně v pomalých a zpěvných částech.

V rychlých větách se doporučuje odsazení tečkované noty, kratší směřovat k následujícímu delšímu tónu. V pomalých skladbách můžeme naopak prodloužit notu kratší hodnoty po tečce, při tom se musíme vyhnout vytváření triolového rytmu. Použití přetečkování rytmu záleží na vkusu interpreta a není matematicky určeno.

Nerovné hraní inegal mělo účel oživit rovné hraní pomocí zdůraznění těžké doby. Naopak zkracování těžké doby se říká lombardský rytmus. Tento způsob hry se nehodí pro skoky, hrajeme v stupňovitém stoupajícím a klesajícím pohybu nejdrobnějších notových hodnot.²³

Protože nerovná hra je ozdobou a určena pro zkrášlení, oživení hudby, nesmí se tím způsobem hrát celá skladba. V opačném případě se z toho stává manýra a ztrácí svůj účel.

2.1.5 Rubato

Rubatem se rozumí tempová změna: zkracování, prodlužování tónů. Tento výrazový prostředek se v baroku využíval běžně jako dnes a sloužil pro vyjádření citů a emocí. Tempo rubato často vidíme u disonantních harmonií, v citlivých a něžných frázích. Zpravidla není označené skladatelem. Zkušený hráč ta místa vždy ucítí a určí, doprovod musí následovat sólistu, nenarušit záměr melodií a podpořit ji.²³

²² Růžičková, Zuzana. *Interpretační praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s.75 ²³ Růžičková, Zuzana. *Interpretační praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s.53

²³ Dolmetsch, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. 1. vyd., Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s.120

Například v sonátě pro violu da gamba a continuo e-moll od Telemanna, ve 3. větě, v taktu č. 15, často sólisté hrají volněji, basová linka by měla držet tempo, první dobu je nutno zahrát s důrazem, aby sólová linka mohla se o ni “opřít” (obrázek 14):

Obrázek 14



Zdroj: <https://imslp.org>

Rubato se ovšem v baroku provádělo jinak než dnes, doprovodní linka levé ruky byla velmi rytmická, zatímco melodie a pasáže pravé ruky zpomalovala nebo zrychlovala. V moderní interpretační praxi se mohou měnit tempa jak v basu, tak i v melodické linii.

2.1.6 Pauzy

Význam pomlky ve staré hudbě je velký a liší se od dnešního rytmicky vypočítaného vnímání. Prodloužením pauz a nasloucháním “tichu”, můžeme získat efekt překvapení, pozornost posluchačů a dodat tím uchvacující energii. Pauzy jsou významné v koncertech, kde se střídá sólo a orchestr.

V barokní hudbě byly pauzy velmi důležitou součástí skladby a byly používány s cílem vyjádřit kontrast mezi tóny a dát posluchači čas na prožívání, zpracování hudby. “Výrazové” pauzy byly využívány jak v pomalých, tak v rychlých částech skladby.

V barokní hudbě se pauzy rozdělovaly na:

1. krátké pauzy, které byly označeny "p", měly být krátké a rychlé, takže nepřerušovaly vývoj hudby.

2. delší pauzy, označované korunou, mohly být použité k zastavení hudby a vytvoření dramatického efektu.²⁴

V barokní hudbě byly pauzy velmi důležité pro vytvoření rytmického a melodického kontrastu a pro vyjádření emocionálního výrazu skladby. Byly pečlivě používány jako prostředek k ovlivňování posluchačů a k vytváření hudebních zážitků. Například koncert pro fagot a orchestr a-moll od Vivaldiho, v 1. větě, v taktu 10 je “výrazová” pauza s korunou. Klavírista by ji neměl vydržet jen “formálně”, ale doopravdy zachytit “ticho”, aby mohl připravit následující pianissimo a tím docílit dynamický kontrast (obrázek 15):

Obrázek 15

The image displays a musical score for Vivaldi's Concerto in A minor for Bassoon and Orchestra, first movement, measure 10. The score is in 3/8 time and marked 'Allegro molto'. It shows a piano forte (f) section for the piano and a section for the strings (Archi) marked 'ppp'. The piano part features a coronation mark (a crown symbol) over a note, indicating a dramatic pause. The string part has a trill (tr) over a note.

Zdroj: <https://imslp.org>

2.1.7 Koruna

Koruna nad notami a pomlkou měla úlohu prodloužit noty a pauzy jako i dnes. V koncertech naznačuje nástup kadence, většinou připravené zpomalením orchestru, někdy

²⁴ Bespalova, Lora Anatoljevna. Zapadnoevropejskoje fortepiannoje ispolnitel'skoje iskusstvo: učebnoje posobje. 1. část. Krasnojarsk: Krasnojarskaja gosudarstvennaja akademija muzaky i teatra, 2011, s.13

označuje konec fráze, někdy nastupující zpomalení. V obrázku 16, dvojitá čára znamená konec první části a nástup druhé, koruna jen naznačuje, že skladba se bude opakovat až do této fermaty, nikoliv prodloužení noty. Kolem tohoto případu často vznikaly dotazy, jelikož prodloužení akordu nedává smysl a brzdí vývoj hudební myšlenky, nástup druhé části je pak nesrozumitelný. Klavírista by měl v tom taktu držet tempo a v čas zahrát první dobu následujícího taktu:

Obrázek 16



Zdroj: <https://imslp.org>

2.1.8 Dynamika

Barokní nástroje měly slabší zvuk, hudba měla menší dynamiku, a proto se hrálo plným zvukem. Označení forte na začátku skladby se většinou neuvádělo.²⁵ V prvním taktu obrázku č.17, vidíme, že editor označil forte (v manuskriptu autor vynechal). V druhém taktu píše piano, předpokládá se, že začátek skladby máme hrát plným zvukem.

Obrázek 17

Zdroj: <https://imslp.org>

²⁵ Bělský, Vratislav. Hudba Baroka, Provozovací praxe hudby 17. a 18. století. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010, s. 65

Triste

Piano se často používalo pro docílení efektu echa, který je typický pro barokní hudbu. V některých místech piano v doprovodném partu znamená omezení počtu hráčů nebo snížení počtu hlasů, nikoliv jen zeslabování jako to vnímáme dnes, například obrázek 18, takt č.11:

Obrázek 18. Vivaldi koncert pro fagot a orchestr a-moll, 1. věta.

Zdroj: <https://imslp.org>

Vivaldi byl jeden z prvních skladatelů, který podrobně vypisoval dynamické odstíny²⁶, proto se doporučuje podrobné studium jeho autorského zápisu.

²⁶ Bělský, Vratislav. Hudba Baroka, Provozovací praxe hudby 17. a 18. století. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010, s. 66

The image shows a musical score for PIANOFORTE, marked 'Allegro molto'. The score is written in 3/8 time and consists of three systems of music. The first system includes the instruction 'PIANOFORTE' and dynamic markings 'f' and 'Archi'. The second system features a 'ppp' marking. The third system includes trills marked 'tr'. The music is characterized by intricate counterpoint between the two hands.

2.1.9 Další zásady při vytváření stylové interpretace, na které bychom se měli zaměřit:

1. Zdůraznění kontrapunktu. V barokní hudbě se často potýkáme se složitým kontrapunktem. Při interpretaci na klavír je důležité zdůraznit tuto polyfonii a jasně oddělit jednotlivé hlasové linky, což může být dosaženo pomocí vhodné dynamiky a artikulace.
2. Respektování tempových charakteristik tanců. Interpret by měl studovat a respektovat autentické styly těchto základních žánrů: allemande, courante, sarabande, menuet, gigue, gavotta, marche atd.
3. Použití vhodné pedalizace. Práce s pedálem by měla být velmi citlivá a provedena s ohledem na styl barokní hudby. V některých případech by měla být pedalizace omezená nebo dokonce úplně vynechaná, zejména při hře kontrapunktu.
4. Na cestě k realizaci stylové interpretace barokního doprovodu na klavír bychom měli dbát na základní pravidla hry bassa continua, toto téma je velmi obsáhlé a nedá se krátce popsat v jedné kapitole. Zásadní chybou v editorských vydáních je špatné vedení hlasů (paralelní kvinty a oktávy, zahuštěná realizace, která "překrývá" sólový

part, jinak myšlená harmonie, přidaná nevhodná dynamika a artikulační poznámky apod).

5. Ornamentika byla důležitou součástí barokní hudby, a proto je důležité studovat a používat vhodné ozdoby, v souladu s dobovými pravidly. Měly by být provedeny jasně a s citem, aby dodaly hudbě stylový charakter. Ozdoby sloužily k obohacení a zdůraznění melodie, především k projevení muzikality a technických dovedností interpretů. Některé z nejznámějších hudebních ozdob v barokní hudbě zahrnují:

- Trylek
- Mordent
- Příraz
- Obal
- Skupinka
- Dvojitý příraz
- Arpeggio (nejen zdola, ale v 17.- 18. století i shora)

Interpreti měli velkou svobodu při určování, kdy a jak používat ozdoby, a mnoho záleželo na osobním vkusu a stylu interpreta.²⁷ Nicméně, všechny ozdoby měly sloužit k posílení výrazu a obohacení výkladu hudby.

Na závěr uvedu pár rad od Pana de Saint-Lamberta z návodu pro doprovod:

- Doprovazeč by měl být citlivým, neměl by překrývat sólový hlas čí nástroj.
- Pokud hlas je slabší, radí vynechat jeden z tónů akordu, měl by to být tón, který je v oktávě k basu.
- Při doprovodu silného hlasu, můžeme zdvojit bas, kvintu, oktávu nebo hlas, který zastupuje kvintu. Podle potřeby můžeme zdvojit všechny hlasy, ale se nesmí zdvojit disonance kromě sekundy.
- Rozkládání akordu je nejvhodnější ozdoba při doprovodu na cembalo.
- Při stupňovitém pohybu v basové linii, pokud nejsou číslované, není potřeba doplňovat a doprovázet všechny noty. Můžeme doprovázet střídavě jeden ze dvou not.
- Je-li takt třídobý, u rychlé skladby můžeme pravou rukou doprovázet jen první doby.
- Podle potřeby u drženého basu, v pravé ruce můžeme přibližovat a oddalovat obraty akordů. Pro úpravu polohy hlasu bas můžeme přehazovat o oktávu níž nebo výš.²⁸

²⁷ Růžičková, Zuzana. Interpretiční praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s.25

²⁸ Saint-Lambert, Pan de. Pravidla hry na cembalo. Nové pojednání o doprovodu na cembalo, varhany a jiné nástroje. 1. vyd. Brno: Jana Franková, 2010, s. 157

Výše uvedené rady můžeme aplikovat i při doprovodu instrumentální hudby. Z vlastní praxe mohu potvrdit jejich účinnost.

Při studování klavírního doprovodu, by se měl klavírista obrátit k manuskriptu, porovnat několik editorských vydání, jelikož existuje několik způsobů vypracování bassa continua a zvolit si vhodnější variantu. V případě Telemannových sonát by se klavírista mohl obrátit k jeho sbírce "Singe-, Spiel-, und Generalbass- Übungen", která obsahuje vypracovaný doprovod od Telemanna.

Při doprovodu Vivaldiho koncertů pro fagot by měl korepetitor nahlédnout do orchestrální partitury, kde Vivaldi pečlivě vypisuje dynamické rozdíly. Jelikož se u Vivaldiho koncertu a-moll jedná o hru z klavírního výtahu, můžeme u jednotlivých edicí porovnávat převedení orchestrálního partu do klavírního výtahu, všimnout si práce s fakturou hlasů atd.

Samozřejmě nestačí jen postupovat podle návodu, ale pro chápání a vkusnou interpretaci skladeb 17. a 18. století, muzikant potřebuje mnoholetou praxi hry na staré nástroje, musí studovat prameny, vytvářet sluchovou představivost z nahrávek a koncertů, zajímat se o staré tance a literaturu.

Závěr

Při výzkumu problematiky klavírního doprovodu hudby 17. - 18. století, jsem dospěla k závěru, že usilování o stylovou hru je zajímavé a rozsáhlé téma, které nabízí velký tvůrčí prostor pro interpreta. Praktická část bakalářské práce může sloužit pro inspiraci klavíristům/korepetitorům.

Při rozboru editorských vydání jsem dospěla k závěru, že chybí dostatek kvalitně vypracovaného generálbasu, o který bychom se mohli jako korepetitoři opřít. Znalost základních pravidel hry generálbasu je pro korepetitora nepostradatelná v doprovodu barokní hudby.

Z důvodu mnoha možností realizace bassa continua, nemůžeme přesně určit, jakou má mít podobu, což umožňuje hráči vytvořit svůj vlastní doprovodný part, podmínkou je respektování správného vedení hlasů a skladatelova zápisu basové linky.

Na závěr bych shrnula, že mé studium hry na cembalo mi přináší zkušenost, kterou mohu aplikovat při doprovodu na klavír. Na základě získaných znalostí se mohu přiblížit dobové interpretaci na moderní nástroj.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- Bělský, Vratislav. Hudba Baroka, Provozovací praxe hudby 17. a 18. století. 2.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010, ISBN 978-80-86928-845
- Bespalova, Lora Anatoljevna. Zapadnoevropejskoje fortepiannoje ispolnitskoje iskusstvo: učebnoje posobie. 1. část. Krasnojarsk: Krasnojarskaja gosudarstvennaja akademija muzaky i teatra, 2011, BKK 85.315.42 (4/8)
- Christensen J. B. Základy generálbasové hry v 18. století. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2014, ISBN 978-80-7460-063-0
- Dolmetsch, Arnold. Interpretace hudby 17. a 18. století. 1. vyd., Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- Harich- Schneider, Eta. The harpsichord an introduction to technique, style and the historical sources. 2. vyd. Kassel: Bärenreiter-Verlag Kassel, 1973, ISBN 3-7618-00665
- Kroll, Mark. The Cambridge companion to the harpsichord, Cambridge: United Kingdom, Cambridge University Press, 2019, ISBN 978-1-316-60970-5
- Růžičková, Zuzana. Interpretační praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.
- Sýkora, Václav Jan. Dějiny klavírního umění. 3. vyd., Netolice: Jc- Audio., 2010., ISBN 978-80-87132-13-5
- Zich, Jaroslav. Kapitoly a studie z hudební estetiky. 1. vyd., Praha: Supraphon, 1975,

Prameny

- *Grove Music Online*. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconlinecom.ezproxy.amu.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-0000006353>.

