

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Housle

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Houslové koncerty J. S. Bacha se zaměřením na
stěžejní díla (BWV 1041, 1042, 1043)**

BcA. Vít Chudý

Vedoucí práce: Prof. Jindřich Pazdera

Oponent práce: Prof. Ivan Štraus

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music art

Violin

DIPLOMA THESIS

**Violin concertos by J. S. Bach, focusing on the main
works (BWV 1041, 1042, 1043)**

BcA. Vít Chudý

Leader: Prof. Jindřich Pazdera

Examiner: Prof. Ivan Štraus

Date of Graduate:

Academic degree: MgA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Houslové koncerty J. S. Bacha se zaměřením na stěžejní díla
(BWV 1041, 1042, 1043)

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Diplomová práce pojednává o houslových koncertech a koncertantních skladbách se sólovým podílem houslí Johanna Sebastiana Bacha. Hlavní zaměření pak soustředí na tři koncerty z „köthenského období“ BWV 1041-1043. Kromě formální analýzy nechybí ani srovnání interpretací.

Abstract

The diploma thesis discusses violin concertos and concertante works with violin solo part by Johann Sebastian Bach. The main focus is on three concertos from the „köthen period“ BWV 1041-1043. Out of the formal analysis there is even the interpretation comparison not missing.

Obsah:

1) Úvod.....	8
2) J. S. Bach jak ho neznáme.....	9
3) Koncertantní tvorba J. S. Bacha se sólovým podílem houslí.....	11
4) Trojice houslových koncertů z köthenského období (BWV 1041-1043)	17
4.1) Koncert a moll pro housle a orchestr BWV 1041.....	18
4.2) Koncert E dur pro housle a orchestr BWV 1042.....	26
4.3) Koncert d moll pro dvoje housle a orchestr BWV 1043.....	33
5) Srovnání interpretací – Dvojkonzert d moll BWV 1043.....	43
6) Závěr.....	52
7) Seznam použitých pramenů a literatury.....	53
8) Přílohy.....	54

1) Úvod

Asi neexistuje člověk, ať už mezi profesionálními hudebníky, hudebními amatéry, či lidmi hudbou téměř nedotčenými, který by neznal jméno Johanna Sebastiana Bacha. Tento skladatelský velikán, který svými monumentálními kompozicemi dalece přesáhl epochu vrcholného baroka, ovlivnil a stále ovlivňuje celé generace budoucích hudebních tvůrců i interpretů. Pojem „Bachovská fuga“ se bez nadsázky rovná malé násobilce každého, kdo chce mít s klasickou hudbou cokoliv společného. Proč jsem si tedy vybral jako téma koncertantní tvorbu osobnosti, u které se pokládá doslova za povinnost znát veškerá stěžejní díla nejen pro svůj nástroj? Nejspíš právě proto.

Většina z nás hrála Bachovy houslové koncerty povinně ještě na konzervatoři, ti nadanější se s nimi seznámili už na základní umělecké škole. Bach prostě patří bez debat mezi základ každého repertoáru. Ne každý houslista však zahrál všechny Bachovy koncerty a především ne každý hudebník (ne-houslista) měl možnost poznat tuto překrásnou hudbu jako interpret.

Jako dlouholetý člen komorního souboru Barocco sempre giovane, jehož převážný repertoár tvoří (jak už název napovídá) hudba barokních autorů, chovám k Bachovi zvláštní, téměř až „příbuzenský“ vztah. Tuto hudbu jsem měl možnost hrát nesčetněkrát – ať už v pozici sólisty, nebo jako součást souboru, a zároveň jsem měl možnost poslechnout si živě nepřeberné množství rozličných interpretací. V žádném případě se tímto nechci pasovat na odborníka přes Bachovo dílo, pouze si, ač nesměle, troufnu tvrdit, že touto příležitostí, kterou mi soubor BSG nabízí, mohu být před některými svými kolegy o něco zvýhodněn. Rád bych se tedy o svoje zkušenosti s Bachem podělil a shrnul a zpřehlednil alespoň tento základní repertoár pro ty, kteří by se rádi v Bachově koncertantní tvorbě pro housle lépe zorientovali, utřídili své již nabyté informace a snad se i dozvěděli něco nového.

Pevně doufám, že moje práce přinese užitek každému, kdo se rozhodl poznat houslové dílo tohoto barokního velikána ještě o něco lépe a podrobněji, nebo stejně jako já má Bachovu hudbu natolik rád, že si s potěšením přečte další nový pohled na jeho brilantní houslovou tvorbu.

2) Johann Sebastian Bach jak ho neznáme

Psát zde životopis Johanna Sebastiana Bacha by bylo pouhým nošením dříví do lesa - vždyť „zajímavosti“ z jeho života, jako 20 živě narozených potomků se dvěma manželkami, znají skutečně i hudbou nedotčení školáci z hodin hudební výchovy na základní škole. Z tohoto lehce „bulvárního“ faktu však logicky vyplývá, že rod Bachů je skutečně obsáhlý – v hudebním slovníku Grove naleznete šestaosmdesát mužských nositelů příjmení Bach a nejstarší zakladatelé rodu - Veit a Hansl Bachovi komponovali hudbu ještě ve středověku. Neuvěřitelných 300 let se Bachovská dynastie držela v povědomí hudebního světa. Ještě neuvěřitelnější je, že z dostupných informací lze soudit, že pouhých 9 z oněch 86 Bachů se nedalo na hudební profesi, což svědčí o silném a čistě jednostranném genetickém materiálu. Je velkou škodou, že tato statistika nemůže zahrnovat i ženy – v té době samozřejmě ženám náležely jiné povinnosti, než se profesionálně věnovat hudbě, ačkoliv nepochybně všechny ženy a dívky z Bachova rodu hudební vzdělání měly. Stejně, jak se u chlapců očekávalo, že budou pokračovat ve šlépějích svých otců a zvolí si muzikantské povolání, u dívek se pak alespoň předpokládalo, že budou vyučené ve zpěvu a budou umět přepisovat notové záznamy. Velké rodinné sešlosti, které se pravidelně pořádaly v Eisenachu, Erfurtu či Arnstadt, se tak odehrávaly v duchu velkých hudebních slavností, na kterých si všichni členové rodiny vzájemně představovali svá nejnovější díla, sdělovali zkušenosti a porovnávali rozličné interpretační i kompoziční styly. Následně se však většinou seriózní diskutování přerodilo ve veselé hody, plné lidového muzicírování a zábavných improvizací. Není divu, že Johann Sebastian byl takový mistr improvizčního umění, když je od mládí trénoval na každé rodinné oslavě.

Je vcelku překvapivé, že Johann Sebastian Bach, který je dnes pro většinu znalců i laiků ikonou bohabojného, přísného a váženého muže, byl v mládí považován za umíněného, svéhlavého rebela, bouřícího se proti dobovým konvencím a navíc vzdorujícího autoritám! V dobách, kdy studoval varhanické umění v Arnstadt, si katoličtí věřící stěžovali, že Bach věčně narušuje bohoslužbu svým neustálým zařazováním neznámých variací a ozdob do své doprovodné hudby, jakoby se chtěl především namyšleně předvádět, než se s pokorou věnovat bohulibé činnosti. Navíc byl údajně i hrubý a arogantní ke sboristům. Aby toho nebylo málo, porušoval Johann Sebastian dokonce zažitou

etiku tím, že si dovolil vzít na kůr ženu a ještě ji nechal zpívat, což nebylo tehdy ženám vůbec dovoleno!

Se svou podle dostupných informací první láskou, Marií Barbarou Bachovou (dcerou Bachova strýce Johanna Michaela Bacha, který působil jako varhaník v Gehrenu), se Johann Sebastian oženil ve dvaadvaceti letech a za dobu jejich manželství mu porodila šest dětí, z nichž tři se dokázali proslavit jako hudební skladatelé. Byli to Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emmanuel a Johann Gottfried Bernhard. Šťastné manželství však trvalo pouhých třináct let. Když se Bach vrátil ze služební cesty z Karlových Varů zpět do Köthenu, čekala ho zde tragická zpráva – jeho žena náhle a nečekaně zemřela ve věku třiceti pěti let. Ačkoliv Bacha zpráva o smrti manželky a matky jeho dětí velmi zasáhla, již o rok později se ženil podruhé – tentokrát si bral dvacetiletou Annu Magdalenu Wilkeovou, dceru dvorního a polního trubače Johanna Caspara Wilkeho. Dva roky po svatbě se Bachovi stěhovali do Lipska, kde Johann Sebastian dostal místo kantora v kostele sv. Tomáše. Zde vznikly slavné dětské sbírky „Knížka pro Wilhelma Friedemanna“ a „Knížka pro Annu Magdalenu Bachovou“. Bachova manželka dostávala od svého muže ke všem svým ženským povinnostem ještě pravidelné lekce klavíru a kontrapunktu. Protože Bach začal již pociťovat problémy se slábnoucím zrakem, vyškolil manželku k tomu všemu ještě jako svou opisovačku not. Anna Magdalena se naučila manželův rukopis tak dokonale, že je dodnes obtížné rozpoznat, které rukopisy jsou skutečně Bachovy a které psala jeho manželka.

S velkou rodinou přišly k Bachovi i velké starosti. Především dva synové z manželství s Marií Barbarou - Wilhelm Friedemann a Johann Gottfried Bernhard přidělali svým rodičům nejednu vrásku. Wilhelm Friedemann, který byl považován za nejnadanějšího z Bachových dětí, prodělal ze smrti matky příliš velké trauma na to, aby byl schopný vést normální a spořádaný život. Johann Gottfried, nejmladší ze tří synů Johanna Sebastiana a Marie Barbary, kteří se dokázali prosadit jako skladatelé, se dostal do dluhů a dalších problémů, kvůli nimž zmizel z dohledu rodičů a bohužel se s nimi do své smrti, která ho zastihla ještě za univerzitních studií, již nesešel.

Několik měsíců před svou smrtí prodělal Bach dvě neúspěšné oční operace, které jeho rychle se horšící zrak ještě více pochroumaly, což i zhoršilo jeho celkový zdravotní stav. V červenci roku 1750 zemřel, obklopen milující rodinou. Poslední velké dílo, na kterém pracoval – Umění Fugy zůstalo nedokončeno.

3) Koncertantní tvorba J. S. Bacha se sólovým podílem houslí

Podle dochovaných historických faktů se základem pro kompozici vlastních koncertantních děl stala Bachovi díla neméně slavného italského skladatele Antonia Vivaldiho. Formu italského koncertu studoval Bach na Vivaldiho houslových koncertech, které následně přepracovával – většinou do cembalových či varhanních verzí. Tím si zdokonaloval techniku kompozice této hudební formy, aby pak sám mohl začít skládat vlastní díla tohoto typu. Bach zařazoval malá houslová sóla dokonce i do původně „nekoncertantních“ skladeb jako orchestrální suity, kantáty, apod. Tak se často stalo, že v orchestrálních skladbách se zčistajasna objevily skryté (a občas dokonce i velmi zřejmé) rysy houslového koncertu. Spekuluje se, že Bach si houslové koncerty psal sám pro sebe – jeho syn Carl Philip Emanuel Bach se v pozdějších letech zmínil, že otec hrál na housle i na sklonku života „velmi čistě a průrazně“.

Koncertantní tvorba Johanna Sebastiana Bacha, ve které figurují housle jako sólový nástroj, by se dala rozdělit do několika skupin.

1) V první skupině jsou dochované houslové koncerty tak, jak je skutečně a prokazatelně napsal on sám. Mezi ně patří dva **Koncerty pro housle a orchestr a moll BWV 1041 a E dur BWV 1042**, a **Koncert pro dvoje housle a orchestr d moll BWV 1043**. Tyto skladby se zachovaly ve své originální podobě, čili v původním nástrojovém obsazení. Protože v houslovém repertoáru tvoří dle mého názoru tu nejpodstatnější složku, věnuji těmto třem koncertům samostatnou kapitolu, kde se budu podrobněji zabývat jejich analýzou. Shodou okolností všechny tyto tři koncerty vznikly v Köthenu, tedy v letech 1717-1723. Bach u nich tedy počítal se stejným orchestrem, čili stejným nástrojovým obsazením doprovodného tělesa, a to Köthenského komorního souboru, jehož byl v té době kapelníkem.

2) Jak už bývalo u barokních skladatelů zvykem, původní záměr nemusel být vždy tím konečným. Většinou z praktických důvodů prepisovali skladatelé své kompozice pro různá další nástrojová obsazení – nezdá se podle toho, jací a jak dobří instrumentalisté byli právě „po ruce“. Protože Bach později přepracoval všechny tři své houslové koncerty do cembalových verzí, vyvodili z toho

muzikologové logický závěr, že i další cembalové koncerty mohou být pouze transkripcemi houslových originálů, které však jsou nenávratně ztraceny. Těžko říct, jak moc se dá této teorii věřit – pravdou je, že u barokních skladatelů bývá někdy skutečně těžké rozlišit, co je originál a co velmi zdařilá kopie. V každém případě se tím vytváří druhá skupina houslových koncertů, které vznikly přepracováním cembalových koncertů do houslových bachovskými odborníky. Jedná se o BWV 1052-1060.

Z těch nejznámějších je to **Koncert pro dvě cembala a orchestr c moll BWV 1060**, který existuje dokonce v dalších dvou různě instrumentovaných verzích. U tohoto koncertu existují spekulace kvůli rozdílné tónině - původní rekonstruovanou verzí je totiž **Koncert pro housle a hoboj d moll s doprovodem orchestru**. Koncert se ale také často hrává v obsazení **pro dvoje housle a orchestr**, což mohla být přechodná varianta mezi houslovo-hobojovým originálem a dvoucembalovým přepracováním. Hudební vědci předpokládají, že tónina c moll mohla být právě tou původní, případně že byla tóninou uvedené přechodné verze pro dvoje housle. Dnes se kromě jmenované varianty pro dvě cembala hraje koncert převážně v tónině d moll. Koncert je klasicky třívětý *Allegro – Adagio – Allegro*.

Mezi další koncerty druhé skupiny patří **Koncert pro housle a orchestr d moll** (původní verze **Cembalového koncertu d moll BWV 1052**). Tento koncert má opět spekulativní původ – na základě muzikologických výzkumů se zdá, že druhá věta nepatří k větám okrajovým (*Allegro-Adagio-Allegro*), ale byla napsaná až později. Dělení jednotlivých vět je nápadně odlišné. Zatímco první a třetí věta mají třídílnou formu, druhá věta je čtyřdílná, navíc s o mnoho menším tónovým rozsahem. Spekulace vedou u některých až tak daleko, že se objevují pochybnosti i o autorství druhé věty. Tyto domněnky vyvrací např. Albert Schweitzer¹, který vyslovil věrohodnou otázku - kdo jiný, než Bach, by v té době dokázal složit takovou hudbu? Pravdou zůstává, že stylisticky i tónovým rozsahem je koncert evidentně blíže houslím, než cembalu. I sama tónina d moll umožňuje, především v sólových částech bez doprovodu orchestru, využít zvukové možnosti zejména prázdného „d“ a „a“, které poskytují možnost využití široké barevné škály houslí v technice, zvané francouzsky „bariolage“ (viz kapitola 4.1 – rozbor 3. věty koncertu a moll).

¹ Albert Schweitzer (1875 Francie – 1965 Gabon) – evangelický teolog, lékař a varhaník; interpret Bachových děl a autor Bachova životopisu. V roce 1953 získal Nobelovu cenu za mír.

Koncert pro housle a orchestr g moll (zrekonstruováno z **Cembalového koncertu f moll BWV 1056**) je stejně jako výše zmíněný koncert BWV 1060 posazen do jiné tóniny v houslové a do jiné v cembalové verzi. Zajímavostí je délka koncertu, která je celkem neobvykle krátká. To by nasvědčovalo tomu, že se mohlo jednat o ranější dílo, avšak vzhledem k vyššímu číslu BWV ve skupině je pravděpodobné, že koncert vznikl až po koncertu d moll. Jednotlivé věty koncertu jsou: první věta *bez označení*, druhá věta *Largo*, třetí *Presto*.

Dalším koncertantním dílem s klasickým schématem *Allegro-Adagio-Allegro* je **Koncert pro troje housle a orchestr D dur** (opět jediná dochovaná verze patřila cembalům – **Koncert pro tři cembala BWV 1064**). Dost možná se jedná o nejranější Bachovo dílo pro sólové housle s doprovodem orchestru (pravděpodobný vznik originální houslové verze koncertu se odhaduje na léta 1716 nebo 1718). Původní verze byla pravděpodobně zkomponována pouze pro troje housle a violoncello+basso continuo a smyčcový orchestr byl zřejmě přidán až do pozdější cembalové verze. K této domněnce vede i fakt, že sólové nástroje jsou téměř vždy vedeny proti orchestru v unisonu, což je dost neobvyklé.

Koncert pro několik sólových nástrojů a orchestr d moll (přepracován z **Koncertu pro tři cembala BWV 1063**) je stále pro muzikology zapeklitým oříškem - a v podstatě se zdá, že není možné jej dokonale přepsat podle vědecky doložených faktů. Jedna verze (ke které se přikláněl muzikolog Arnold Schering²), představuje domněnku, že koncert byl původně napsaný pro housle, flétnu a pravděpodobně hoboj. Druhá verze, která vznikla na základě nejnovějších výzkumů, pracuje s tím, že původní sólové nástroje v koncertu byly dvoje, nebo troje housle. Co je jisté, že druhá věta k původní verzi koncertu nepatřila, ale byla k němu přidána až později. Schéma vět koncertu je první věta *bez označení*, následuje *Alla siciliana* a *Allegro*.

3) Předposlední samostatnou skupinu tvoří Braniborské koncerty společně s Trojkoncertem a moll BWV1044, tedy kompozice, které nejsou klasickými houslovými koncerty, ačkoliv mezi koncertantní skladby se sólovým podílem houslí nepochybně patří.

² Arnold Schering (1877 Wroclaw – 1941 Berlín) – německý muzikolog, v roce 1937 byl nominován na Nobelovu cenu za literaturu

Cyklus Braniborských koncertů BWV 1046-1051 patří mezi světoznámé skvosty barokní hudby. Stejně jako koncerty BWV 1041-1043 se doba jejich vzniku odhaduje na köthenské období 1717-1723. Původní název cyklu byl „Šest koncertů pro různé nástroje a orchestr“, které Bach v roce 1721 věnoval braniborskému markraběti Christianu Ludwigovi. Název „Braniborské koncerty“ se ujal až v 19. století díky Bachovu životopisci Philippu Spittovi, který jej použil ve svém díle. Kvůli náročnosti jednotlivých partů jsou stavěny na nejvyšší příčku klasického repertoáru.

Kromě čísla 6, kde dostávají místo houslí prostor dvě sólové violy, se ve všech Bachových Braniborských koncertech vyskytují alespoň jedny sólové housle. Do koncertu č. 1 Bach dokonce zakomponoval jako sólový nástroj tzv. Violino piccolo (=malé housle), které se také často označují jako „quartgeige“. Jsou to housle, laděné o kvartu výš, než je běžné. Samozřejmě v Bachově době už měly housle takovou podobu, jakou známe dnes³, proto označení „Violino piccolo“ nevyžaduje, ani nevyžadovalo žádný speciální menší nástroj, pouze přeladění nástroje klasického.

Braniborský koncert č. 1 F dur BWV 1046 (*Allegro-Adagio-Allegro-Menuetto*)

- 2 rohy, 3 hoboj, fagot, violino piccolo, smyčce, continuo

Jediný čtyřvětý koncert z cyklu má alternativní verzi v Symfonii BWV 1046a, kterou Bach složil pravděpodobně ve Výmaru.

Braniborský koncert č. 2 F dur BWV 1047 (*bez označení-Andante-Allegro assai*)

- trubka, housle, zobcová flétna, hoboj, smyčce, continuo

První věta druhého koncertu byla zařazena do tzv. „Sounds of Earth“ – nahrávky s hudbou, řečí a běžnými zvuky, která pluje na kosmické družici vesmírem jako odkaz lidstva.

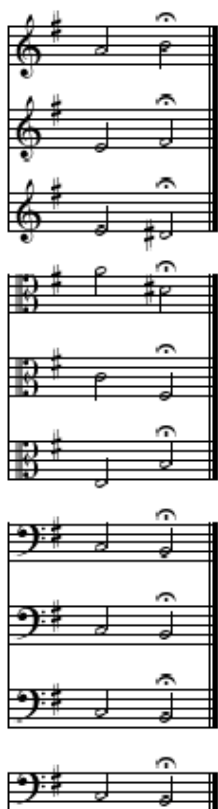
Braniborský koncert č. 3 G dur BWV 1048 (*bez označení-Adagio-Allegro*)

- 3 housle, 3 violy, 3 violoncella, continuo

Druhá věta třetího koncertu sestává pouze ze dvou půlových akordů, které tvoří dohromady tzv. „frygickou kadenci“ (Obr. 1)

³ Antonio Stradivari žil v letech 1648-1737 a v jeho době se model současných houslí ustálil na současnou podobu. Nejlepší Stradivariho nástroje vznikaly v letech 1698-1725 a dodnes nebyly kvalitou překonány.

(Obr. 1)



Ačkoliv to není nikde v textu výslovně uvedeno, dává tento takt prostor pro houslovou nebo cembalovou improvizaci vlastní sólové kadence. Dnes se celkem běžně na místo kadence vkládá třetí věta z Bachovy Sonáty pro housle a continuo G dur BWV 1021.

Braniborský koncert č. 4 G dur BWV 1049 (*Allegro-Andante-Presto*)

- housle, 2 zobcové flétny, smyčce, continuo

Krajní věty koncertu jsou v houslovém partu technicky skutečně náročné, ve druhé větě plní housle naopak úlohu basu a zbytek sólových nástrojů hraje bez doprovodu. Bach jej později přepsal ještě jako cembalový koncert BWV 1057.

Braniborský koncert č. 5 D dur BWV 1050 (*Allegro-Affetuoso-Allegro*)

- cembalo, housle, traverza⁴, smyčce, continuo

V tomto koncertě se ukazuje nejvíce sólové cembalo – Bach jej pravděpodobně zkomponoval, aby vyzkoušel nové cembalo, které si přivezl z Berlína. Další verze o původu vzniku je taková, že jej komponoval pro skladatelskou soutěž

⁴ Barokní příčná flétna

v Drážďanech. Jedná se o pravděpodobně první koncert v dějinách pro sólový klávesový nástroj a orchestr.

Trojkoncert a moll pro housle, flétnu, cembalo a orchestr BWV 1044 (*Allegro - Adagio ma non tanto e dolce – Alla breve*) posloužil pravděpodobně Bachovi jako „nácvik“ na formu italského koncertu, kterou v době vzniku trojkoncertu (kolem roku 1716) ve Výmaru studoval. Koncert byl totiž vytvořen přepracováním několika Bachových dřívějších skladeb. Krajní věty byly převzaty z *Preludia a Fugy a moll BWV 894* z cyklu *Dobře temperovaný klavír*, prostřední věta, kterou Bach do koncertu přidal až později, vznikla z původní volné věty z varhanní *Triosonáty d moll BWV 527*.

4) Do poslední skupiny jsou zařazeny fragmenty **Houslového koncertu D dur BWV 1045** a část věty v **B dur**.

Z **koncertu D dur** se dochovala jen jediná věta, Bach skladbu pravděpodobně ani nikdy nedokončil. Zdá se, že se jedná o první větu ze zamýšlené kantáty, kterou Bach plánoval zkomponovat okolo roku 1742. Dochované části věty tvoří virtuózní houslová pasáž s doprovodem celkem neobvykle rozsáhlého orchestru (3 trubky, tympány, dva hoboje a smyčce). Jako další možnost se tedy nabízí původní forma houslového koncertu, kterou se Bach chystal na kantátu teprve přepracovat. Zda byl potom Bach autorem i původního koncertu, či jen přepracovával převzaté dílo do vlastní kantáty, zůstává nejisté.

Fragment věty B dur tvoří pouze šest taktů, z nichž je známo obsazení kompozice – sólové housle a smyčcový orchestr. Pravděpodobně se jedná o pomalou větu ztraceného koncertu g moll.

4) Trojice houslových koncertů z köthenského období (BWV 1041-1043)

Koncerty Johanna Sebastiana Bacha BWV 1041-1043 tvoří tu skupinu koncertantních skladeb, kde housle tvoří hlavní sólovou složku a u které se dochovaly notové verze původního nástrojového obsazení (čili koncerty nemusely být zrekonstruovány z pozdějších cembalových transkripcí, nebo alespoň ne zcela). Ačkoliv se ani u jednoho z koncertů nedochoval autorský originál, který by potvrdil přesný rok vzniku skladeb, předpokládá se, že všechny tři koncerty vznikly v době, kdy Bach působil na anhalt-köthenském dvoře, tedy v letech 1717-1723. Tento předpoklad je založen jednak na stylu kompozice, který je především v sólových koncertech velmi inspirovaný formou italského koncertu (první věta ve formě ritornelu, druhá věta passacaglia). Bach jej studoval zejména na kompozicích benátského mistra Antonia Vivaldiho, jehož koncerty v rámci svého vzdělávání přepisoval do cembalových transkripcí. S Vivaldiho hudbou (potažmo s hudbou italských autorů) se Bach seznámil kolem roku 1713, kdy působil ve Výmaru, a to prostřednictvím svého přítele Johanna Georga Pisendela, který v té době působil jako kapelník v Drážďanech.

Další důvod, který vede k určení časového horizontu vzniku koncertů 1041-1043, je kapela, která na köthenském dvoře působila a která se shoduje s obsazením ripiena, které Bach používal ve všech třech koncertech.

Stoprocentní jistota o období vzniku skladeb však není, mnoho dnešních muzikologů vyjadřuje pochybnosti nad zařazením koncertů do köthenského období a jejich původ většinou přisuzují až Lipsku, kde Bach působil v poslední etapě svého života. Pravdu o jejich vzniku by odhalilo jedině nalezení originálů, do té doby se musí hudební veřejnost spokojit s tímto „pracovním“ vysvětlením o vzniku „köthenských koncertů“.

4.1) Koncert a moll pro housle a orchestr BWV 1041

První z trojice köthenských houslových koncertů se řadí k nejznámějším koncertantním skladbám pro sólový nástroj z období baroka. Jeho původ je, podobně jako velká část Bachových děl, trochu opředen tajemstvím. Číslo BWV – tedy „Bach Werke Verzeichnes“⁵, což v překladu znamená „Seznam Bachových skladeb“, je u tohoto díla ze všech tří köthenských koncertů nejnižší, předpokládalo by se tedy, že byl tento koncert napsán ze všech nejdříve. Bohužel číslo BWV není zcela směrodatné, protože díla jsou v něm řazena nikoliv chronologicky, jak bylo později zvykem, ale spíše tematicky. Obecně se sice předpokládá, že koncert vznikl v Köthenu, nicméně nejranější notový zápis, který se dochoval, je opis z roku 1730. Muzikolog Christoph Wolff i dirigent, sbormistr, varhaník, cembalista a hudební vědec John Butt se shodují v názoru, že Bach s největší pravděpodobností napsal koncert až v Lipsku, v době, kdy řídil orchestr Collegium Musicum.

I. Allegro

První věta je psaná ve formě ritornelu⁶, ve dvoudobém taktu v tónině a moll. Téma ritornelu trvá 24 taktů, které provedou primy tutti. Začátek (hlava) tématu (Obr. 2) je velmi úderný, čtyřtaktový motiv. Začíná osminovým zdvihem a v prvních dvou taktech je podpořen kromě primů ještě sekundou a violou. Basso continuo tvoří protihlas ve stejném rytmu vždy v pauze ostatních smyčců. V dalších dvou taktech se k primům přidávají už jen sekundou a od pátého taktu, kdy se už téma ritornelu rozvíjí do šestnáctinových hodnot, už se na něm podílejí jen samotné primy.

⁵ BWV, celým názvem Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs, je katalog všech dochovaných Bachových děl, který vytvořil německý muzikolog Wolfgang Schmieder a publikoval ho v roce 1950 u vydavatelství Breitkopf und Härtel v Lipsku.

⁶ Ritornel – hud. forma z období baroka (ritorno=návrat); instrumentální pasáž, která se v průběhu skladby stále opakuje, bývá hrána většinou orchestrem a střídají jí sólové pasáže. Z toho důvodu se ritornel objevuje nejčastěji v koncertantních skladbách, ale bývá také součástí skladeb pro komorní soubory nebo árií. Na rozdíl od ronda, které je také založené na opakování tématu a střídání s couplety, se téma ritornelu nemusí objevovat pokaždé ve stejném znění, ale můžou z něj zaznít jen úryvky, nebo může modulovat do jiných tónin.

Obr. 2



První sólo „a“ přichází ve 24. taktu zdvihem na poslední době (Obr. 3). Ve smyčcích je použit pouze úryvek tématu, od 29. taktu doprovází sólistu jen kráčeující bas s continuem. Od 31. taktu se opět přidávají smyčce, tentokrát sekvencemi hlavy tématu. Nad nimi probíhají taktéž v klesajících sekvencích šestnáctinové pasáže v sólových houslích.

Obr. 3



Od taktu 44 se sólové housle opět více prosazují ve zdobeném tečkovaném rytmu motivu „b“ (Obr. 4), orchestr má pouze doprovodné osminové akordy ve smyčcích. Celá tato část je zvukově subtilnější, napětí stoupá od taktu 49, kdy kráčeující bas společně se sólovými houslemi modulují do dalšího nástupu ritornelového tématu v orchestru, tentokrát v paralelní tónině C dur (takt 52).

Obr. 4



Od druhé poloviny osmapadesátého taktu se téma rozezní celým tutti orchestrem včetně sólových houslí, od taktu 61 se téma prolíná střídavě sólem houslí a tutti smyčci. Tato oblast má celých třiatřicet taktů, téma je tedy mírně prodlouženo oproti prvnímu znění.

V taktu 85 nastupuje další úsek, patřící sólovým houslím, motivicky shodný s prvním houslovým sólem „a“, který je tentokrát v dominantní tónině e moll. V této části se rozvíjí hudba velmi evolučním způsobem, sólové housle mají v partu 13 taktů nepřetržitě modulujících shodných šestnáctinových figur (Obr. 5), doprovázených orchestrem harmonickými čtvrtřovými akordy. V taktu 102 se v primech připomene hlava ritornelového tématu v d moll, aby sólové housle vzápětí dále pokračovaly v modulujících šestnáctinách. Harmonický doprovod orchestru se zrychluje ze čtvrtek na osminky. V taktech 108, 111 a 114 střídá sólovou linku houslí linka basová (sólové housle v tu dobu celý takt leží na půlové notě).

Obr. 5



V taktu 123 konečně zaznívá pod houslovými sekvencovými figurami téma ritornelu ve všech smyčcích v hlavní tónině a moll. Ale šestnáctinové sekvence ještě nekončí, Bach se rozhodl věnovat jim ještě dalších 8 taktů, které vyústí do motivu „b“, který ve třech sekvencích opět sestupuje do tentokrát již posledního zaznění ritornelového tématu v hlavní tónině. Závěrečná část čítá 29 taktů a stejně jako ve čtvrté části ritornelu se celé hlavní téma naposledy střídá v lince sóla a v lince tutti a končí maestózním tutti závěrem.

II. Andante

Druhá věta je charakteristická svým ostinátním rytmickým modelem v basové lince (Obr. 6), který důstojně kráčí celou větou, podpořený harmonickými změnami ve smyčcích, zatímco nad tím vším se vznáší kantiléna sólových houslí. Forma tedy připomíná barokních variace, které se označovaly nejčastěji jako passacaglia⁷. Barokní variace jsou, jak známo, pravým opakem variací, vyvinutých v klasicismu – tedy zatímco se klasické variace neustále melodicky, rytmicky, harmonicky, někdy i formálně mění, v barokních variacích se mění pouze kontrapunktické zpracování stále stejné basové linky.

Obr. 6



Druhá věta houslového koncertu a moll je psaná v celém taktu, nezachovává tedy tradiční třídobost, která byla u passacaglie běžnější. Nahrazuje ji však převažující triolový rytmus v houslové lince. Délka věty je 44 taktů, tónina C dur. Andante obsahuje celkem 7 vstupů sólových houslí, mezi každým vstupem zazní dvoutaktové ostinátní téma. Velké schéma celé věty je ABA'.

Volnou větu uvádí čtyřtaktová orchestrální mezihra, basové ostinato se představuje v plné kráse, nerušené ani sólovou melodií. První vstup sólových houslí přichází v pátém taktu, kdy se basová linka na chvíli odmlčí a nahradí ji viola. První sólo má pouhé dva takty, po nich se opět ohlašuje basové ostinato. Podruhé již housle dostanou prostor pro plné rozvíjení zpěvné linie. Melodie je psaná převážně v triolách (kterým vždy předchází dlouhé, držené tóny), což evokuje onen třídobý rytmus, který v passacaglii tak často nacházíme (Obr. 7). Druhá variace moduluje do dominantní tóniny G dur, ve které pokračuje ostinátní mezihra orchestru.

⁷ Passacaglia – původně vznikla ve Španělsku jako prostá kytarová mezihra propojující tance nebo písně. První skladby s variační formou passacaglie vznikaly v Itálii na přelomu 16. a 17. století, konečnou podobu jim pak dal Girolamo Frescobaldi, který jednoduché harmonické kadence nad ostinátním basem povýšil na závažnou variační hudební formu. Passacaglia bývá nejčastěji třídobá, není to však pravidlem. Frescobaldi přišel později s další variační formou nad ostinátním basem - ciacconou, zatím se však nikomu nepodařilo rozdíly mezi passacaglií a ciacconou přesvědčivě definovat.

Obr. 7

Třetí houslový vstup zasadil Bach do tísnivého zmenšeného akordu, následně rozvedeného do d moll. Třetí variací také začíná střední díl druhé věty, který celý zůstává v mollové tónině. Variace má 4 takty, poté pokračuje v d moll i ostinátní téma. Čtvrtá variace je mollovou obdobou variace druhé. Pátý vstup přichází netradičně již v polovině druhého taktu orchestrální mezihry a opět vede do zmenšeného akordu, rozvádějícího se do d moll, po němž v dalším taktu znovu následuje zmenšený akord pro umocnění napětí před koncem střední části.

Ve 37. taktu se znovu vynoří téma orchestru v hlavní tónině C dur, čímž zahájí závěrečnou část druhé věty. Předposlední čtyřtaktový vstup sólových houslí ještě na chvíli vybočí do mollové tóniny, ale vzápětí se „umoudří“ a vrátí se zpět do C dur. Závěrečné tři takty patří ostinátním basům, zdobeným melodickými triolami v houslích, které společně spočinou v klasické, uklidňující harmonické kadenci.

III. Allegro assai

Třetí věta koncertu je velmi živá a energická, což je, společně s 9/8 taktem typické pro formu gigue. Tento svižný a dynamický třídobý barokní tanec bývá komponován většinou formou fughetty a nejinak je tomu v závěrečné větě Bachova prvního houslového koncertu. Věta je v a moll a trvá 141 taktů.

Téma třetí věty začíná v tutti primech energickými stupňovitě klesajícími osminkami se zdvihem (Obr. 8). Po čtyřech taktech se přidávají s tématem sekundy, v primech mezitím pokračuje protivěta. V 9. taktu, tedy po dalších 4 taktech, projde téma basovou linkou a nakonec v 15. taktu zahrají téma violy. V ostatních hlasech mezitím „dobíhají“ protivěty a ve 24. taktu končí „expozice“ fughetty.

Obr. 8



První sólo houslí „s“ přichází ve 25. taktu (Obr. 9). Téma sóla je velmi podobné hlavnímu tématu, motivicky i rytmicky z něj vychází, pouze je zdobnější a obsahuje virtuózní pasáže (šestnáctinové figury).

Obr. 9



První sólový úsek houslí trvá až do 44. taktu, ve 43. taktu už do něj však vstupují primy s tématem fughetty. K němu se postupně přidávají další hlasy smyčců (v pořadí sekundy, violy, basy) s protivětami, téma je však o takt zkrácené a ve 46. taktu opět dostávají prostor sólové housle s tématem „s“ v dominantní tónině e moll. Téma mírně moduluje a v 60. taktu se dostává do durové tóniny, konkrétně paralelní C dur, kdy v orchestru (v primech a sekundech) zní téma fughetty a sólové housle mají převážně držené, ligaturované tóny (Obr. 10).

Obr. 10



V 69 taktu se orchestr i sólista spojí do společného tutti a dají zaznít tématu fughetty ve slavnostní C dur. Od taktu 72 pokračuje sólo houslí, tentokrát jde již o vyloženě evoluční úsek. Modulující zpracovávané téma se dostává do gradace, která pokračuje dramatickou spojkou v taktech 82-87. Tam se sólové housle rozvášní v šestnáctinových arpeggiích a vyústí až do krátké třítaktové kadence, zakončené korunou.

Po koruně následuje závěr fughetty, kdy téma otvírají poprvé basy, hned po taktu se těsně přidají primy tutti, téma je však v diminuci ukončeno už po dvou taktech a vplyne přímo do sóla houslí v tématu „s“.

Od taktu 105 vložil Bach jednu část, která z tématu vychází jen okrajově - poslední mezihra před závěrečnou codou. Sólové housle zde využívají speciální techniku smyku, pro kterou čeština nemá svůj zvláštní název, v angličtině nebo francouzštině je to „bariolage“ (Obr. 10). Bariolage v překladu znamená „vícebarevný“, což již samo napovídá, že se bude jednat o témbrové možnosti houslí.

Obr. 11



Technika spočívá ve využití zvuku prázdné struny, která se střídá se stejným tónem na jiné struně - výsledkem je skutečně „vícebarevný“ zvuk na intervalu primy. V tomto případě se jedná o tón e2, který lze na houslích hrát buďto na nejvyšší prázdné struně, nebo na nižší struně v poloze.

Pod touto „exhibicí“ houslového tónbrú si kánónicky odpovídají basová linka a linka smyčců v dvoutaktových úryvcích tématu fughetty. Hudba je zde opět velmi evoluční, sekvencovitě moduluje a vyvíjí se až do poslední části koncertu, cody, ve které naposledy zazní téma fughetty, procházející všemi hlasy až do závěrečného a moll akordu.

4.2) Koncert E dur pro housle a orchestr BWV 1042

Druhý koncert pro housle a orchestr svým charakterem nejvíce připomíná houslové koncerty Bachova neméně slavného skladatelského „kolegy“ Antonia Vivaldiho. Forma italského koncertu se stala vzorem pro mnoho hudebních skladatelů té doby a ani Johann Sebastian Bach nebyl výjimkou. Koncert E dur nepostrádá vivaldiovskou lehkost a veselý, živý temperament. Johann Nikolaus Forkel⁸, autor prvního Bachova životopisu⁹, popsal tento koncert jako „*plný neporazitelné radosti ze života, která zpívá v triumfálních tónech první a třetí věty*“¹⁰. Stejně jako v prvním koncertu, i u tohoto díla se nejstarší dochovaná notová verze datuje k pozdějšímu roku, než kdy pravděpodobně vznikl, a to dokonce až k roku 1760, tedy 10 let po Bachově smrti.

I. Allegro

První věta je, stejně jako úvodní věta koncertu a moll, psaná ve formě ritornelu. Délka věty je 174 taktů, metrum je v taktu alla breve. Formální schéma věty je ABA.

Téma ritornelu začíná „vítězným“ rozloženým kvintakordem E dur ve čtvrtvých hodnotách (Obr. 12) a pokračuje výraznými, temperamentními motivy v převážně šestnáctinách. Celé téma má 11 taktů, je svěží a jiskřivě radostné. Hned v prvním taktu je zřetelná reminiscence Vivaldiho houslového koncertu „Il Favorio“, který začíná taktéž rozloženým akordem, pouze ne E dur, ale e moll¹¹.

První sólo houslí se objevuje v taktu 12 a motivicky vychází z tématu ritornelu (Obr. 13). Celý následující úsek je prakticky zopakováním celého hlavního tématu, které je však v duchu ritornelu neustále přerušované právě vstupy sólových houslí. Po třech taktech sóla se tedy znovu zopakuje začátek tématu v celém orchestru, za další dva a půl taktu vybočí sólové housle na 3 takty ven z tématu, aby se pak spolu s celým orchestrem vrátily zpět k místu, kde skončily, a navázaly dalším pokračováním tématu. Znovu vstup sóla v taktu 21, další pokračování tématu v taktu 25. Tentokrát se téma ritornelu drží dlouho – celých

⁸ J. N. Forkel (1749 Meeder – 1818 Göttingen) – německý varhaník a muzikolog. Byl jedním ze zakladatelů oboru hudební vědy.

⁹Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802

¹⁰Blair Johnston – www.allmusic.com

¹¹ Vzhledem k tomu, že Vivaldi vydal svých 6 koncertů op. 11 až v roce 1729, těžko říct, zda v tomto případě slovo „reminiscence“ není poněkud zavádějící. V každém případě je podoba obou koncertů evidentní.

5,5 taktu, po kterých následuje virtuóznější zdobná pasáž sólových houslí. Závěr této části patří opět hlavnímu tématu.

Obr. 12

Violino concertato. *Allegro.*

Violino I.

Violino II.

Viola.

Continuo.

6 6 6 6 9 8 7

Obr. 13

Solo

Tutti
forte

V taktu 35 se model ritornelové formy opakuje – orchestr začíná v tématu ritornelu sám, v polovině taktu již vstupují housle se svým sólem, pod nímž pokračuje hlava tématu v akordových obratech, v taktu 38 pokračuje téma v tutti, ale hned zase přechází do sóla houslí. Ve 43. taktu se znovu opakuje návrat ritornelového tématu, které už jen s drobným zdobením „dojíždí“ až do konce, a tím uzavírá první část A.

Část B začíná v taktu 53, rovnou v mollové tónině (cis moll), což ještě podtrhuje kontrast mezi první a druhou částí. Část B má vyloženě charakter provedení – skladatel si v ní hraje s motivy tématu a zpracovává je mnoha různými způsoby (Obr. 14). Tematický kvintakord se objevuje pouze v orchestru (v primech a sekundech) v klesajících sekvencích, v taktu 57 následuje netematická mezivěta v trvání 13 taktů, kdy hlavní hlas mají primy a sólové housle pouze doprovází rozloženými harmoniemi v šestnáctinových hodnotách (Obr. 15).

Obr. 14

The image shows a musical score for Figure 14. It consists of four staves. The top staff is labeled '(Solo)' and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The three lower staves are labeled 'piano' and contain a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Below the piano staves, there are fingering numbers for the soloist: (4), 6, (7), 6, 6, 4, 4, 6, 7, 7, 6, 6, (7).

Obr. 15

The image shows a musical score for Figure 15. It consists of two staves. The top staff is a solo violin part featuring a dense, repetitive rhythmic pattern of sixteenth notes. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and some melodic fragments.

Od taktu 70 zní opět hlavní téma ritornelu tutti v cis moll, ihned po dvou taktech je téma evolučně zpracováváno, následuje jednotaktové pokračování tématu a znovu motivická práce (šestnáctinové pasáže v sólových houslích a tematické kvintakordy ve smyčcích). Od taktu 77 se pak téma ritornelu zdrží na celých 5 taktů.

Od taktu 82 začíná část, plná modulujících sekvencí na motivy tématu, díky kterým jde hudba rychle vpřed a je velmi dramatická. Zatímco sólovým houslím svěřil skladatel doprovodnou, byť virtuózní úlohu (šestnáctinové pasáže s rozloženými akordy), v orchestru probíhá rozhovor mezi vyššími smyčci a basy v motivu začátku ritornelového tématu (Obr. 16). Tato část trvá 10 taktů a po dvoutaktové spojce následuje houslová dvojhlasá kadence, doprovázená zpočátku jen bassem continuum, po třech taktech se přidávají i doprovodné primy. Kadence končí v taktu 101, od následujícího taktu již pokračují primy tutti v pětiktaktové spojce, která se postupně zahušťuje ostatními hlasy a ústí do další dílčí části provedení.

Obr. 16

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of four staves. The top staff is for the first violin, the second for the second violin, the third for the viola, and the fourth for the cello and double bass. The score is written in a single system with four measures. The first measure is marked with a 'piano' dynamic. The second measure has a 'piano' dynamic. The third measure has a 'piano' dynamic. The fourth measure has a 'viano' dynamic. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

V taktu 107 pokračují v sólových houslích virtuózní šestnáctinové pasáže, zatímco v orchestru probíhá těsná imitace prvního taktu ritornelového tématu, procházející nejprve postupně primy, sekundy a violou, od taktu 110 se stejný úryvek tématu přesune do basu. Od taktu 115 Bach zpracovává další části tématu, střídavě v orchestru i v sólových houslích, celá část B končí dvoutaktovou sólovou kadencí v adagiu (takty 121, 122).

Návrat části A, tedy jakási „repríza“ první věty, je nezměněným zopakováním „expozice“.

II. Adagio

Druhá věta koncertu E dur opět kopíruje formu z prvního koncertu a moll – stejně, jako v prvním koncertu, je i zde druhá věta komponována nad ostinátním basem. Tklivý, až téměř truchlivý charakter druhé věty tvoří přímý kontrast k oběma krajním větám. Volná věta je napsaná v tónině cis moll v třídobém taktu, má 57 taktů a schéma je **iABA'i**.

Ostinátní bas, čili hlavní téma houpavě teskné passacaglie, se představí v prvních šesti taktech, které skladatel věnoval samotnému orchestru (Obr. 17). V sedmém taktu vstupují sólové housle nenápadným gis2, které se rozsvítí nad basovým ostinatem a prodlívá zde po celé dva takty.

Obr. 17



První část **A**, kdy sólové housle protkávají a zdobí basovou linku svým žalostným zpěvem, trvá až do taktu 22, kdy sólista i s celým orchestrem „zastaví“ na dominantním půlovém akordu s korunou, po kterém následuje generální pauza, oddělující následující část jako hluboký nádech.

Další část koncertu **B** začíná bez basové linky, pouze sólové šestnáctinové melodické pasáže za doprovodu osminkové cis moll harmonie ve vyšších smyčcích. Basová linka se přidává v taktu 25, ne však v tématu ostinata, ale v pokračování melodické linky sólových houslí. V taktu 28 se na chvíli ocitáme v durové tónině, konkrétně v paralelní E dur, opět bez basové linky, jako by na chvíli problesklo slunce mezi mračny. Po čtyřech taktech se ale přihlásí basové ostinato jako zdvižený varovný prst v gis moll. V dalším taktu opět na chvíli utichne, aby se vrátilo znovu jako připomínka o takt později. Dramatická naléhavost, do které hudba vygradovala, se ještě na malou chvíli zmírní v taktech 38-41, kdy se ostinato v basu poprvé ocitá v durové tónině (A dur), postupně však moduluje zpět do cis moll v taktu 42, kdy se vrací pozměněná část A, nyní tedy jako **A'**.

Třetí část Andante trvá 10 taktů, sólové housle ji uzavírají v taktu 51 půlovým cis. V tomtéž taktu začíná závěrečné rozloučení – doslovné zopakování orchestrální introdukce, které je nyní zároveň i codou druhé věty.

III. Allegro assai

Finálová věta koncertu je již zpátky v náladě, sršící radostnou energií. Taneční charakter věty ještě umocňuje nadšení, čišící z poslední věty koncertu. Věta je v rondové formě, která se v baroku od ritornelu lišila tím, že ritornelové téma se mohlo vracet v různých obměnách, zkráceních, dokonce i v jiných tóninách. Oproti tomu rondové téma zazáří mezi couplety vždy v totožném znění. Třetí věta je v tří-osminovém taktu, v tónině E dur a má 16 taktů. Schéma věty je **a b a c a d a e a**.

Rondové téma je uvedeno primy tutti, stoupající šestnáctinová melodie se nese ve veselém tanečním rytmu (Obr. 18). Téma má 16 taktů s pravidelným rozdělením na 8+8.

Obr. 18



První sólový couplet pokračuje ve stejném duchu jako téma ronda, šestnáctinové pasáže se vinou v nepřetržitém a nepřerušném běhu. Doprovod tvoří pouze basso continuo bez smyčců. Couplet má také 16 taktů.

Druhý couplet je opět nepřetržitým tokem šestnáctin, tentokrát však v paralelní tónině cis moll. Doprovod je oproti prvnímu coupletu pouze ve smyčcích (rytmicko-harmonické osminky) bez basu. Pravidelná délka 16 taktů zůstává i tentokrát.

Ve třetím coupletu se sazba sólových houslí zahušťuje do dvojhlasu (Obr. 19), přidané osminky ve spodním hlase zvyšují rytmičnost této části. Tónina je opět E dur, počet taktů 16.

Obr. 19



Poslední couplet má dvojnásobnou délku, tedy 32 taktů. Hudba je zde nejvirtuóznější a také má nejvíce evoluční charakter. Melodie je zdobena dvaatřicetinovými notami (Obr. 20) a hudba má rychlý spád a velkou dramatičnost díky modulujícím sekvencím. Stále však neztrácí vtip a lehoučký charakter.

Obr. 20



Závěr věty i celého koncertu patří poslednímu triumfálnímu zaznění rondového tématu.

4.3) Koncert pro dvoje housle a orchestr d moll BWV 1043

Slavný houslový dvojkonzert byl zkomponován v období mezi roky 1717 a 1723, tedy v době, kdy Bach působil jako kapelník v Köthenu na dvoře knížete Leopolda von Anhalt-Köthen, a patří dost možná mezi jeho vůbec nejznámější díla.

V roce 1723 se Bach přesunul z Köthenu do Lipska, kde si sice profesionálně polepšil, nicméně kapela, kterou zde při svém nástupu obdržel, sestávala ze tří houslistů, čtyř varhaníků a učně. Vzhledem k tomu, že pravděpodobně žádný ze tří houslistů z Bachovy nové kapely nebyl schopen se sólového partu mistrova köthenského díla bez ostudy zhostit, rozhodl se Bach pragmaticky, že svůj dvojkonzert přepracuje, a vznikla tak autorská transkripce v c moll pro dvě cembala a orchestr BWV 1062. To, že se Bach rozhodl vytvořit ještě jednu verzi původního houslového koncertu, se ukázalo jako velice šťastné rozhodnutí. Když se později (zhruba v období konce II. světové války) houslový originál pravděpodobně nenávratně ztratil, nebyl pro bachovské odborníky žádný problém koncert zrekonstruovat také s pomocí cembalové verze.

O dnešní popularitu Bachova dvojkonzertu d moll se postarali také jazzoví mistři houslisté Stéphane Grappelli a Eddie South a kytarista Django Reinhardt, kteří v roce 1937 natočili dvě jazzové verze první věty. Potvrdili tím teorii, že Bachova hudba je nejen nadčasová, ale také multižánrová.

I. Vivace

První věta koncertu pro dvoje housle je napsaná ve formě tříhlasé dvojité fugy, má 88 taktů a její hlavní tóninou je d moll v taktu alla breve.

EXPOZICE

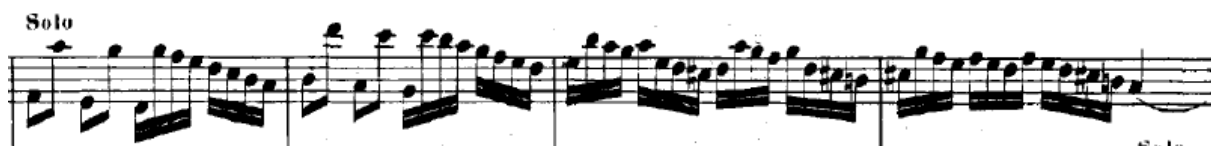
Hlavní téma fugy poprvé zazní ve druhých houslích tutti (Obr. 21). Téma trvá 4 takty, má výrazně dramatický charakter, kdy šestnáctinovou vzestupnou řadu střídají úderné osminy.

Obr. 21



Na něj vzápětí navazuje hlavní téma v primech o kvintu výš, tedy v dominantní tónině a moll. Potřetí prochází téma v basové lince, tedy violoncello a continuo a nastupuje v 10. taktu. Po každém zaznění tématu následuje v jednotlivých hlasech stálá čtyřtaktová protivěta, motivicky vycházející z tématu, v převážně šestnáctinovém pohybu. Ve čtrnáctém taktu znovu vstupuje hlavní téma do sekundů (protivěta prochází basovou linkou), intervalově je však lehce pozměněné a moduluje do g moll, ze kterého však hned vzápětí vyrůstá poslední znění hlavního tématu opět v primech, opět v d moll. Toto znění tématu plynule přejde do prvního sóla prvních houslí, které začíná v taktu 22 (Obr. 22). Toto sólo je zároveň druhým tématem fugy.

Obr. 22



Druhé téma je s předtaktím v 21. taktu – klesající stupnice d moll, následuje výrazný osminový motiv v decimách, který znovu střídá šestnáctinový pohyb (tedy obráceně, než tomu bylo v hlavním tématu). Doprovod je zde velmi prostý, aby sólo prvních houslí dostatečně vyniklo, znějí v orchestru pouze krátké harmonické akordy. Po čtyřech taktech střídají první housle druhé, v prvních houslích mezitím probíhá protivěta v šestnáctinových sekvencovitých figurách. Druhé téma ve druhé houslích je v nezměněné tónině, doprovod orchestru taktěž beze změny.

PROVEDENÍ

Vzhledem k modulačnímu charakteru témat, které nastává ve 30. taktu, můžeme následující část označit jako provedení fugy. V obou sólových houslích probíhají šestnáctinové figury, sekvencovitě klesající. Mezitím ve smyčcích zní po dva takty hlava hlavního tématu, také v klesajících sekvencích. (Obr. 23)

V dalším dvoutaktí zní pouze sólové housle, doprovázené basy a continuem, přičemž v prvním taktu má prim osminové sekvence, zatímco sekund má šestnáctinové stupnicovité figury. Hned v dalším taktu si role prohazují. Pomocí sekvencí se nyní koncert posunul z d moll do F dur, v této tónině ve 34. taktu smyčce vstupují s hlavou hlavního tématu, aby hned v následujícím taktu opět

modulovaly o tón níž. Po dalších dvou taktech modulujících pasáží sólových houslí, doprovázených pouze continuum, se vrací známé druhé téma ve druhých houslích, tentokrát však v a moll, tedy v dominantní tónině. Po čtyřech taktech jej beze změny střídá druhé téma v prvních houslích, doprovázené protivětou ve druhých houslích.

Obr. 23



Ve 46. taktu nastupuje po relativně dlouhé odmlce zvuk celého orchestru, v primech tutti zaznívá celé hlavní téma v dominantní tónině a moll, tutti sekundy hrají hlavní protivětu.

V 50. taktu začíná mezivěta s velmi evolučním charakterem, pracující s výrazným motivem šestnáctinových figur. (Obr. 24)

Obr. 24



Ty prochází nejprve dvěma takty ve druhých houslích, pak dvěma takty v prvních houslích, následně se sazba zahustí, když se k sólistům přidají i tutti smyčce a od 55. taktu, kdy se v horních hlasech dramaticky rozvíjí a prolínají šestnáctinové pasáže, zazní v basové lince celé čtyřtaktové hlavní téma v g moll. A znovu se vrací motiv mezivěty v sóle prvních houslí, po dvou taktech střídané

druhými sólo houslemi. Tentokrát nepřichází tak strmá gradace pomocí tutti smyčců, nýbrž se po dvojtaktích střídají oba sólisti – protihlas tvoří osminové synkopy. Hudba přirozeně graduje především díky stále stoupajícím pasážovitým sekvencím. V taktech 69, 70, 73 a 74 vstupují smyčce s hlavou hlavního tématu (postupně v g moll, f moll, b moll, a moll) – klesající sekvence v těchto dvojtaktích působí jako jakési nádechy pro další gradaci. V taktech 75, 76 znějí v obou sólových nástrojích zároveň obě protivěty – k hlavnímu i k druhému tématu. Připravují nástup závěru, který přichází v taktu 77.

ZÁVĚR

První sólové housle vstupují v závěru fugy zpátky do hlavní tóniny d moll, a to druhým čtyřtaktovým tématem. Poté, co totéž téma proběhne i druhými sólovými houslemi, nastupuje celý tutti orchestr s hlavním tématem v primech, aby uzavřel první větu v maestózním, i když relativně krátkém čtyřtaktovém finále, završeném „rozsvícením“ závěrečného akordu v D dur.

II. Largo ma non tanto

Druhá věta Bachova koncertu pro dvoje housle d moll patří k těm nejkrásnějším lyrickým větám, co byly v klasické hudbě napsány. Něžný, tklivý rozhovor dvou sólových houslí, čistý dvojhlas, který po celou dobu není vyrušován ničím jiným, než prostým, jemným doprovodem v rytmu siciliany, vytváří nenapodobitelné kouzlo této překrásné druhé věty. Tónina Larga je F dur a takt je dvanácti-osminový.

50 taktů druhé věty je založeno na vzájemném prolínání výrazně lyrického tématu oběma sólovými hlasy, které je vedeno v mistrném, až matematicky přesném kontrapunktu, přesto plné vroucích emocí. Schéma formy druhé věty je **A B C D A k**.

První uvedení tématu ve velkém díle A náleží, stejně jako v první větě, druhým houslím. Dvoutaktové zpěvné téma začíná na ligaturovaném f2, po kterém následuje klesající melodie v uklidňujícím čtyřikrát třídobém rytmu (Obr. 25). Na konci druhého taktu se melodie obrací a tím předává slovo prvním houslím, které aby ještě umocnilo vroucnost tématu, posadil Bach ještě o kvintu výš, tedy na c3, do dominantní tóniny. Podruhé je již téma rozvitější, prodloužené hned dvojnásobně, a pod ním „ševlí“ druhé housle stálou protivětu v šestnáctinových hodnotách. Tuto protivětu přebírají první housle v sedmém taktu, kdy ve druhých houslích zní znovu téma, tentokrát na d2. Třetí, opět dvoutaktové uvedení tématu, se Bach rozhodl posadit do mollové tóniny, konkrétně do d moll. Tentokrát po něm následuje krátká, jeden-a-půltaktová modulační spojka, vycházející z šestnáctinového motivu protivěty a procházející pravidelně oběma hlasy. V 10. taktu se dostáváme do B dur, pomocí níž připravují první housle následný návrat hlavní tóniny F dur, do které vzápětí vplují druhé housle již pátým uvedením tématu, a tím také uzavírají první velkou část Larga. Toto znění tématu je opět augmentováno, s protivětou v prvních houslích. 16. takt je dalším spojovacím oddílem, kde se na chvíli prolnou oba sólové hlasy ve svorném dvojhlasu. Tento příznačný motiv *m* propojuje dva velké díly A a B (Obr. 26).

Obr. 25



Obr. 26



V jedenáctém taktu začíná díl B, ve kterém zní hlavní téma ve volné inverzi, a jedná se zároveň o nejvroucnější a nejnaléhavější melodii celého koncertu¹² (Obr. 27). Téma začíná na synkopě (na druhé době) v prvních houslích a v následujících dvou taktech se vždy po třech dobách kánonicky střídá s druhými houslemi. Tento „milostný rozhovor“ je jen na tři takty přerušen rozšířeným motivem hlavního tématu, doprovázen šestnáctinovým motivem protivěty v inverzi.

¹² Tato část Bachova dvojkoncertu byla použita jako jedna z ústředních melodií seriálu „Zdivočelá země“ (scénář a režie Jiří Stránský a Hynek Bočan, 1997)

Obr. 27



Od 22. taktu se znovu vrací kánonový rozhovor prvních a druhých houslí, pouze o tercii výš. Tentokrát vede rovnou do dílu C, který začíná ve 24. taktu. Zde skladatel na 7 taktech zpracovává motiv mezivěty, který se přelévá z prvních do druhých houslí jako jeden hlas a zároveň moduluje přes různé tóniny až do a moll, ve které začíná díl D – opět původní verzi tématu ve druhých houslích, pouze tedy, jak už bylo řečeno, v mollové tónině.

V moll se drží i první housle, přebírající pomyslné žezlo v taktu 33. Dvoutaktová reminiscence předchozího dílu „posouvá děj“ do tématu v inverzi a dále pak v taktech 38, 39, 40 motivem protivěty moduluje do závěrečného dílu A. Od taktu 47 pak následuje krátká coda *k*, ve které první housle zahrají naposledy rozšíření tématu s protivětou ve druhých houslích a společně pak zakončí větu částí spojovacího motivu *m*, který codu zároveň otevírá i uzavírá (Obr. 28)

Obr. 28



III. Allegro

Třetí věta koncertu tvoří přímý kontrast ke zpěvné lyrice druhé věty. Allegro je úderné, dynamické, ženoucí se v neustálém pohybu stále vpřed. Svým charakterem se podobá „Bouři“ Antonia Vivaldiho – části z jeho nejslavnějšího koncertního cyklu „Čtvero ročních dob“. Je docela dobře možné, že si Bach vzal při psaní Allegra Vivaldiho za vzor – nebylo by na tom nic zvláštního, oba skladatelé si běžně „půjčovali“ koncerty toho druhého, aby je následně přepracovali pro vlastní potřebu. Allegro je třídobé a čítá 154 taktů. Co do „počtu not“ je tedy delší, než obě předchozí věty dohromady. Dle tradičního tonálního plánu je opět v d moll. Schéma věty je **a b c a d c b m a c m a d b**.

Celá třetí věta je prakticky založena na těsném kánonu obou sólových nástrojů. První housle začínají dvou-šestnáctinovým zdvihem, který rozbíhá první nespoutané téma **a** ve forte v šestnáctinových hodnotách. Hned vzápětí je následováno druhými houslemi, které navazují výše zmiňovaným kánonem (Obr. 29)

Obr. 29



Tato oblast, kdy druhé housle „stíhají“ první v divokém běhu, trvá 11 taktů, od 12. taktu se oba sólisté konečně sjednotí v triolovém dvojhlasu, dalším výrazným motivu třetí věty **b** (Obr. 30).

Obr. 30



V 15. taktu se přidávají primy tutti (doteď orchestr až na občasný krácející bas nebo krátký úryvek z tématu dával pouze první doby), aby postupně napomáhaly většímu a většímu zvuku, který kulminuje v unisonu všech smyčců včetně obou sólistů v 18. taktu (Obr. 31).

Obr. 31



Další část koncertu začíná v jednadvacátém taktu sólem prvních houslí **c**, doprovázeným pouze bassem continuum (Obr. 32).

Obr. 32



Ve 24. taktu se přidávají doprovodné smyčce a ve 25. taktu nastupují v kánonu druhé housle, první housle zatím přecházejí do šestnáctinové pasáže jako protivěty. Druhé housle je samozřejmě po čtyřech taktech následují a výsledný „mix“ pasáží vyústí opět do prvního tématu **a** v prvních i druhých houslích v dominantní tónině a moll. Téma tentokrát vede do modulující části **d**, kdy do osminových dvojhmatů v obou sólových nástrojích vstupují tutti smyčce s úryvky prvního tématu (Obr. 33).

Obr. 33



Tato část vede do dalšího sóla prvních houslí **c**, zpátky v a moll. V 61. taktu se na krátko objeví reminiscence oblasti prvního tématu, která ale hned pokračuje triolovou částí **b**. V taktu 72 nastupuje nová část – mezivěta **m**. V ní vždy probíhá jeden motiv šestnáctinových figur proti motivu v osminových hodnotách (Obr. 34).

Obr. 34



Mezivěta trvá 14 taktů, pak nastupuje znovu část **a**, tedy první téma. Na něj navazuje v 96. taktu druhé téma **c**, které nyní výjimečně začíná ve druhých houslích. V taktu 111 se vrací mezivěta **m**, aby znovu po 12 taktech nastoupilo první téma **a**, konečně již zpět v hlavní tónině. Téma je jen na 7 taktů přerušeno dvojhmaty **d**, aby pokračovalo až do poslední triolové části **b**, končí závěrečným heroickým unisonem všech smyčců, které slavnostně uzavírá celý koncert.

5) Srovnání interpretací – Dvojkonzert d moll BWV 1043

V této kapitole bych rád vzájemně porovnal čtyři nahrávky Koncertu d moll pro dvoje housle a orchestr z köthenského období. Záměrně jsem zvolil nahrávky, které jsou dostupné na youtube, tak aby každý, kdo by si rád moje porovnání ověřil „na vlastní uši“, neměl problém s vyhledáním jednotlivých ukázek. Tři ze čtyř nahrávek jsou s tzv. tradiční interpretací – tak, jak se koncert hrává již desítky let. Poslední nahrávka je s interpretací „historicky poučenou“ – tak, jak se specialisté na baroko domnívají, že se koncert hrál v době jeho vzniku.

Pro srovnání „tradičních“ interpretací jsem vybral dvě provedení slavných zahraničních umělců a proti nim jsem postavil vynikající tuzemské interprety. Jedná se o dvě živé a jednu studiovou nahrávku.

- 1) První živá nahrávka je z roku 1958 z Paříže a vystupují v ní dva titáni houslového umění – *David Oistrakh a Sir Yehudi Menuhin*. Doprovází francouzský národní orchestr *Orchestre de chambre de la RTF, diriguje Pierre Capdeville*.
<https://www.youtube.com/watch?v=CWlkzDoow5w>
- 2) Druhá, tentokrát studiová nahrávka je o 30 let mladší, avšak s neméně hvězdným obsazením – na housle hrají *Itzhak Perlman a Pinchas Zuckerman, English chambre orchestra řídí Daniel Barenboim*. Nahrávka je z roku 1986.
<https://www.youtube.com/watch?v=Z4LFjuWvwzw>
- 3) Třetí ukázka pochází, jak již bylo řečeno výše, z houslí českých interpretů, dokonce interpretů dvou různých generací. První housle hraje *Václav Hudeček*, dnes již žijící legenda české houslové školy, sekunduje mu nově vyšlá hvězda na českém hudebním poli – nynější koncertní mistr České filharmonie *Josef Špaček*. Opět živá nahrávka je z roku 2014, sólisty doprovází český komorní soubor *Musica minore*. Třetí nahrávku jsem nevybral k prvním dvěma náhodou – shodou náhod se zde sešli na pódiu žáci interpretů z první i druhé nahrávky (Hudeček-Oistrakh,

Špaček-Perlman). O to zajímavější bude porovnání jejich interpretačních stylů.

<https://www.youtube.com/watch?v=Mw0kwyEWhok>

Ačkoliv pravděpodobně existuje opravdu málo českých hudebníků, kteří by kterékoli z těchto jmen neznali, dovolím si zde uvést pro úplnost stručné CV všech sólistů:

David Oistrakh (1908 – 1974)

Pravděpodobně nejslavnější houslista všech dob, umělec z bývalého Sovětského svazu, nepotřebuje mnoho představování. Narodil se v Oděse operní pěvkyni Isabelle Kolker. Již od mládí projevoval zcela mimořádné nadání, postupně se vypracoval na umělce světového formátu, který jen na území Sovětského svazu odehrál přes 100 koncertů ročně. Později k houslím přibyla ještě dirigentská taktovka, jíž se Oistrakh ujal se stejnou samozřejmostí jako houslového smyčce. Plným právem byl Oistrakh celou muzikantskou veřejností uveden do pomyslné síně slávy klasické hudby. Zemřel v Amsterdamu během koncertního vystoupení s taktovkou v ruce.

Sir Yehudi Menuhin (1916 – 1999)

Narodil se ve Spojených státech Amerických, většinu života však prožil ve Velké Británii, kde také za své zásluhy získal rytířský řád Britského impéria. Věnoval se nejen klasické hudbě, ale i jazzu – vytvořil například vynikající nahrávky se slavným jazzovým houslistou Stéphanem Grappellim. Jeho hudební kariéra byla skutečně téměř celoživotní – jeho kontrakt s EMI trval celých 70 let! (První CD natočil v roce 1929, poslední v roce 1999). Menuhin je považován za jednoho z nejvýznamnějších houslistů 20. století.

Itzhak Perlman (*1945)

Izraelsko-americký houslista, dirigent a pedagog se narodil v Tel Avivu na konci II. světové války. Jako čtyřletý prodělal dětskou obrnu, kvůli které je při chůzi odkázaný na berle a na housle hraje výhradně vsedě. V 17 letech debutoval v Carnegie Hall, od té doby koncertoval po celém světě a natočil rozsáhlou diskografii a několikrát také obdržel cenu Grammy. Kromě klasické

hudby se věnuje i jazzu a klezmeru¹³, což je světský žánr židovské hudby. Kromě jiného natočil Perlman slavné houslové sólo k filmu Schindlerův seznam.

Pinchas Zuckerman (*1948)

Izraelský houslista, violista, dirigent a pedagog Pinchas Zuckerman patří rovněž mezi stálice světového hudebního nebe. Narozen v Tel Avivu odešel záhy do Spojených států, kde vystudoval prestižní Julliard School. Dvojnásobný držitel ceny Grammy často spolupracuje se svými blízkými přáteli – Itzhakem Perlmanem a Danielem Barenboimem. Zuckerman je v současné době dirigentem Royal Philharmonic v Londýně a hudebním ředitelem National Arts Center v Ottawě.

Václav Hudeček (*1952)

Strmou kariéru Václava Hudečka odstartoval jeho debutový koncert v Royal Albert Hall v Londýně, kde vystoupil ve věku pouhých 15 let. O jediný den později ho slyšel hrát David Oistrakh a ihned ho přijal jako svého žáka. Hudeček vystupoval na všech prestižních světových pódiiích a na všech velkých světových festivalech. Dodnes patří mezi nejznámější české houslisty. Nyní se ke své kariéře věnuje pomoci mladým začínajícím interpretům – tak jako kdysi pomohl Oistrakh jemu.

Josef Špaček (*1986)

Na svůj talent upozorňoval rodák z Třebíče už od dětství. V šestnácti letech byl přijat na prestižní Curtis Institut ve Filadelfii, kde studoval např. u Idy Kavafian nebo Shmuela Ashkenasiho. V letech 2009-2011 pak pokračoval na Julliard School u Itzaka Perlmana. V roce 2011 zaznamenal Josef velký zlom v dosavadní kariéře – stal se nejmladším koncertním mistrem v historii nejvýznamnějšího českého hudebního tělesa – České filharmonie. Další přelomový úspěch na sebe nenechal dlouho čekat, hned v následujícím roce se stal prvním českým finalistou v historii soutěže Queen Elisabeth v Bruselu, která je považovaná za nejprestižnější a nejobtížnější interpretační soutěž v klasické hudbě.

¹³ V Čechách se klezmeru věnuje např. kapela Šoulet nebo Létající rabín. Několik těchto židovských písní nazpívala např. i Hana Hegerová nebo Bára Basiková.

Vivace

Na začátek tohoto srovnávání „tradičních“ interpretací je nutno napsat, že Dvojkonzert d moll J. S. Bacha je napsán tak jasně a přehledně, že existuje opravdu málo různých možností, jak jej zahrát. Samozřejmě otisk osobnosti jednotlivých interpretů je více či méně poznat vždy, ale způsob pojetí, na rozdíl od pozdějších hudebních epoch, je notovým zápisem tak jasně daný a hudba z něj plyne tak logicky, že dává jen málo prostoru k pochybám, jak vlastně jednotlivé pasáže mají být. Slovy jednoho nejmenovaného umělce - „stačí to prostě jen zahrát“. Z toho důvodu bylo porovnávání jednotlivých interpretací celkem obtížné.

Vzhledem ke skutečně exkluzivnímu obsazení zvolených nahrávek se nedá ani jednomu provedení na první poslech vytknout vůbec nic. Nahrávka, která se nakonec odlišuje nejvíce, je celkem logicky Oistrakh a Menuhin. V dnešní době, která vyznává tzv. „poučenou interpretaci“ se celkové pojetí „staré hudby“ sjednocuje. Proto obě mladší nahrávky jsou si velmi blízké – jak z tempového, tak frázovacího a dynamického hlediska. Oistrakh s Menuhinem žili v době, kdy se více, než jednota smyků a artikulace, řešila právě ona zmiňovaná osobnost interpreta v kombinaci s přirozeným hudebním cítěním, která vytvořila konečnou verzi celkové koncepce.

První věta je u všech tří nahrávek tempově poměrně sjednocena, pouze u první nahrávky můžeme cítit nepatrně zatěžkanější tempo, vyplývající z celkově „robustnějšího“ pojetí, než slyšíme u dalších dvou nahrávek. Zatímco obě „mladší“ dua pojímají úvod do Vivace charakterově dramaticky, ale přesto s lehkostí, Oistrakh s Menuhinem jdou hned v úvodu do strun naplno. Ve stejném duchu pokračují i v první sólové části, kterou uvádí Yehudi Menuhin u prvních houslí. Jeho druhé téma je rytmicky uvolněnější, velké intervaly zvýrazňuje jejich mírným tempovým roztažením. Když mají toto sólo o několik taktů později druhé housle, i Oistrakh ho agogicky zvýrazní, i když už ne tolik, jako poprvé Menuhin.

Ve třetí nahrávce se v prvním sóle také pracuje s agogikou, Josef Špaček si na rozdíl od Menuhina ponechává rubato až na šestnáctinovou pasáž (čili druhou polovinu taktu v tématu). Stejně jako v první nahrávce, ani zde interpreti

neplýtvají agogikou zbytečně a v dalších zněních tématu už se drží předepsaného tempa a rytmu.

Nejméně agogicky rozvlněná je ukázka č. 2 - Perlman s Zukermanem projdou druhým tématem téměř ve striktně „metronomickém“ tempu (řečeno samozřejmě s nadsázkou a bez hanlivého přídechu). Musím říct, že jejich provedení tohoto konkrétního místa je mi ze všech tří nejbližší – nejspíš proto, že nejvíc odráží dnešní trend, jak hrát barokní hudbu. Jedná se ale o čistě subjektivní dojem, tyto drobné detaily už jsou otázkou osobního vkusu.

Provedení první věty je u všech tří ukázek vcelku jednotné, liší se pouze nepatrnými detaily v artikulaci – zejména na konci provedení. Druhá nahrávka se odlišuje v taktech 75-76, kdy interpreti protahují smyk v osminách až do tenuta (obvykleji se hrává portamento). Na třetí nahrávce se naopak v taktech 73-74 zkracují šestnáctiny téměř do staccata. První nahrávka má nevýhodu o něco horšího zvuku, na konci provedení není orchestr téměř slyšet a vlivem drobných agogických změn u sólistů vyvstává na první poslech dojem, že „nejsou spolu“. Kromě těchto mikroskopických detailů se však nahrávky shodují.

V závěru fugy jsou minimální rozdíly v pojetí stejné, jako v expozici.

Jak je vidno z tohoto krátkého srovnání, zažité pojetí Bachova dvojkoncertu se v „tradičních“ hudebních kruzích natolik zakořenilo, že mezi jednotlivými nahrávkami jsou rozdíly tak minimální, že rozeznat jednotlivé nahrávky pouhým poslechem by bylo často velmi obtížné, ne-li nemožné. Rozhodl jsem se proto zařadit ke srovnání dodatečně ještě jednu nahrávku, a to z odvětví „historicky poučených interpretů“ - neboli specialistů na starou hudbu.

Na čtvrté nahrávce jako sólisti účinkují *Giuliano Carmignola*, skutečná kapacita v oboru barokní interpretace, a *Mayumi Hirasaki*, laureátka Bachovské soutěže v Lipsku z roku 2006 a Carmignolova studentka. Doprovází je *Concerto Köln*.

<https://www.youtube.com/watch?v=6cYICGFgiTk>

Giuliano Carmignola (*1951)

Italský houslista patří mezi nejvýznamnější světové interprety, zabývající se barokní hudbou. Carmignola již od počátku kariéry spolupracoval na pódíích s dirigentskými hvězdami jako Claudio Abbado nebo Giuseppe Sinopoli. Významný přelomový bod v kariéře zaznamenal Carmignola v 70. letech, kdy vystupoval s vynikajícím komorním souborem Virtuosi di Roma. V současné době má Carmignola exkluzivní smlouvu s nahrávací společností Deutsche Gramophon. Vyučuje na Hochschule v Luzernu.

Mayumi Hirasaki (*1981)

Japonská houslistka započala svá studia houslí na Univerzitě v Tokiu, v roce 2001 odletěla do Německa, kde vystudovala Hochschule für Musik v Norimberku u Prof. Daniela Goede. Po vynikajícím úspěchu na Bachovské soutěži v Lipsku, kde získala druhou cenu, se Hirasaki rozhodla věnovat výhradně barokní hudbě a začala studovat barokní housle na Univerzitě v Mnichově u Prof. Mary Utiger a v Luzernu u Prof. Giuliana Carmignoly. Mayumi je druhá koncertní v barokním orchestru Concerto Köln.

Srovnání interpretace – tradiční vs. poučená

Hned první diametrálně odlišná věc u poučené interpretace Carmignoly a Hirasaki je tempo. Překvapivě je tradiční pojetí téměř dvojnásobně pomalejší, než ho hrají barokní specialisté. Koncert je vzdušnější, smyky tím pádem o dost kratší – vše je ve zcela přirozeně vylehčeném portamentu. Samozřejmě charakterově se význam věty také mění – rychlejším tempem ztrácí na „závažnosti“. Nejmarkantnější rozdíl pak tvoří tato nahrávka s interpretací Oistrakha a Menuhina, kteří první větu hrají skutečně závažně a dramaticky. Na jednu stranu jsme po desetiletí zvyklí na tuto „poctivou“ interpretaci, při které je významně artikulovaná každá šestnáctina, na druhou stranu tempové označení Vivace opravdu předznamenává spíš živější tempo i charakter.

Dalším rozdílem je větší vyrovnanost hlasů, a to nejen sólových, ale i orchestrálních. Celý koncert tak působí více jako concerto grosso, než koncert pro sólové nástroje s orchestrálním doprovodem. Opět použiju srovnání s nejstarší nahrávkou, kde je rozdíl nejmarkantnější – jak jsem už zmiňoval výše, v některých místech se zvuk orchestru téměř vytrácel, aby sólisti

dostatečně vynikli. Ale to samozřejmě může být také vlivem horší kvality nahrávky.

Agogická zvládnutí, která můžeme pozorovat v „tradičních“ nahrávkách, ve čtvrté nahrávce nenalezneme. Veškeré osobní „vklady“ do interpretace jsou omezeny na dynamiku a artikulaci, tempově jsou Carmignola s Hirasaki skutečně precizní.

Vzhledem k tomu, že od druhé věty se rozdíly v „tradičních“ nahrávkách stírají ještě více, než tomu bylo ve větě první, rozhodl jsem se dál už srovnávat všechny čtyři nahrávky dohromady.

Largo ma non tanto

Na první nahrávce začíná druhá věta typicky romantickou cantilenou. Oistrakh dokonce jako jediný hraje osminy v úvodních dvou taktech na jeden smyk – nikdo jiný to podobným způsobem nehraje, dokonce i sám Oistrakh všechny ostatní vstupy tématu hraje už děleným smykem. Těžko říct, zda se jedná o záměr, momentální záblesk inspirace, nebo jen „omyl“. V každém případě, ač se tím zřejmě odchyluje od „poučené“ interpretace ještě o něco dál, hudebně je to zkrátka hezké. Jinak je druhá věta ve všech třech tradičních provedeních hrána s tak minimálními rozdíly, že se těžko dají jednotlivě vypsát. Nepatrné odchylky se vyskytují především v artikulaci a drobných nuancích v délce smyku.

Co se týká nahrávky s historicky poučenou interpretací, opět se setkáváme s významně rychlejším tempem. S vibratem oba sólisti oproti prvním třem duím šetří, ale v rychlejším tempu to ničemu nevadí. Celkově pojmají druhou větu spíše tanečně, z tradiční interpretace přímo „stříká“ lyrická cantilena, zatímco poučená je o něco střízlivější. Nemohu říct, která z nich je mi bližší – obě mají své kouzlo.

Allegro

V poslední větě jsou první dvě nahrávky zvukově velmi precizní, poctivě vyhrané šestnáctky jsou v obou hlasech v rovnováze. Třetí nahrávka je hudebně přesvědčivá, nacházím v ní však drobné zvukové rezervy, ale ne na úkor celkového dojmu. Tempově jsou opět všechny tři ukázky vyrovnané. Čtvrtá nahrávka už je dle mého názoru zbytečně tempově přexponovaná – šestnáctinové trioly jsou téměř na hranici hratelnosti a při poslechu bez znalosti notového zápisu bych předpokládal spíše tempové označení Presto, než Allegro.

V taktu 72, čili v nástupu mezihry *m* se objevuje odchylka v artikulaci u třetí nahrávky. Zatímco u první a druhé ukázky dodržují sólisté šestnáctinové pasáže v détaché, Hudeček se Špačkem se rozhodli hrát je zkráceně. Na čtvrté nahrávce jsou skoro všechny šestnáctiny hrané krátce, proto se i v tomto místě shoduje s nahrávkou č. 3. Další pokračování věty se nese ve stále podobném duchu, proto není třeba ji dále porovnávat.

Shrnutí:

Pokud bych měl nějak shrnout poslech celého koncertu ve všech čtyřech provedeních, pak bych musel zkonstatovat, že první nahrávka se nese v duchu sólového hraní – je na ní slyšet vystoupení dvou „titánů“ houslového umění, oba dva sólisté neponechávají nic náhodě a jejich provedení je dramatické od začátku do konce. Z tohoto provedení mám pocit, že jde více o dva samostatné sólisty, než o komorní duo. Druhá nahrávka je komornější – Perlman s Zukermanem se zvukově doplňují, je zde evidentní snaha o tónovou sounáležitost. Orchester je ve své úloze posílen, není už tolik upozaděn jako na první nahrávce. Samozřejmě se nejedná o „live“ vystoupení, ale studiovou nahrávku, i to hraje velkou roli v tom, že je zvukově kompaktnější. Třetí nahrávka tvoří jakýsi střed mezi dvěma předchozími. Zvukově není nahrávka tolik precizní, spíše je z ní cítit vysoká dávka spontaneity, což je další možnost, jak barokní hudbu hrát.

Poslední nahrávka jako jediná obsahuje historicky poučenou interpretaci. Tempově je skoro dvojnásobně vyšší ve všech třech větách. Celkově je podání Carmignoly a Hirasaki daleko vylehčenější, koncert není braný tolik „závažně“. Z nahrávky je patrná snaha zařadit doprovodný orchestr jako zvukově rovnocenného partnera, což si pravděpodobně přál i sám skladatel.

Závěrem bych rád citoval komentář pod jedním z uváděných videí na youtube, protože přesně vystihuje můj celkový dojem z porovnání těchto čtyř interpretací a není třeba k němu nic dodávat:

„A to je podstata geniality Bachovy hudby. Může být prováděna na dobové nástroje v barokním stylu, může být hrána i v moderním stylu na moderní nástroje a obojí bude mít skvělý úspěch. Bachova hudba je nadčasová.“¹⁴

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=CWlkzDoow5w>

6) Závěr

V této práci jsem se snažil co nejlépe zkompletovat dochovanou Bachovu koncertantní tvorbu se sólovým podílem houslí. Bach měl k houslím velmi kladný vztah, což potvrzuje nejen svědectví jeho syna Carla Philippa Emanuela Bacha, ale i fakt, že šíře jeho koncertantní tvorby pro tento nástroj není nijak zanedbatelná. Pro kompletnější a ucelenější obraz Bachovy houslové tvorby s orchestrem by rozsah mé práce musel výrazně překročit rámec zadání magisterské diplomky, avšak jako materiál pro studijní účely či základ pro hlubší výzkum, je snad více než dostačující. Především třetí kapitola vyloženě vybízí k dalšímu zpracování, které by bez problémů vydalo na jednu samostatnou disertační práci. Johann Sebastian Bach a jeho dílo patří k těm tématům, o kterých lze psát donekonečna, a přesto nikdy nebude vyčerpáno až do dna. I proto mne psaní této práce velmi bavilo a inspirovalo, protože ačkoliv se díky souboru Barocco sempre giovane s Bachovým dílem setkávám více než často, přesto jsem žasl, kolik nových informací jsem se ještě mohl dozvědět. Kapitola se srovnáním interpretací se pro mne stala již jen pomyslnou „třešinkou na dortu“ - důkladným poslechem a analýzou kombinace nejlepších českých i zahraničních houslistů a nesmrtelné a nadčasové hudby J. S. Bacha, jsem si dokonale zpříjemnil závěr svojí diplomové práce. Pevně doufám, že tytéž pocity zažijí i čtenáři, kteří mou práci případně budou číst a že hudba Johanna Sebastiana Bacha bude i nadále oslovovat muzikanty všech žánrů i generací.

Vzhledem k tomu, že v závěru diplomové práce bývá zvykem poděkovat nejvýznamnějším osobám v absolventově životě, ani já nechci být výjimkou. Rád bych poděkoval svému pedagogovi Prof. Jindřichovi Pazderovi, který mne s úspěchem provedl celým mým studiem Akademie múzických umění v Praze a připravil mne, jak nejlépe mohl, na dráhu profesionálního hudebníka. Dále bych rád poděkoval své rodině za bezpodmínečnou podporu v mém rozhodnutí vystudovat hru na housle a stát se klasickým umělcem a v neposlední řadě patří dík i Josefu Krečmerovi, uměleckému vedoucímu souboru Barocco sempre giovane, který v nás-členech BSG probudil lásku k nesmrtelné barokní hudbě.

7) Seznam použitých pramenů a literatury

Fritz Spiegl: Životy, manželky a lásky velkých skladatelů, Marion Boyars Publishers, Londýn, New York 1997

Johann Sebastian Bach: Violinkonzert a moll BWV 1041, Edition Peters, Lipsko 1962

Johann Sebastian Bach: Violinkonzert E dur BWV 1042, Edition Peters, Lipsko 1971

Johann Sebastian Bach: Konzert d moll für zwei violinen und streichorchester BWV 1043, Edition Peters, Lipsko, 1972

de.wikipedia.org

en.wikipedia.org

www.br-klassik.de

www.imsip.org

www.allmusic.com

<http://www.mayumihirasaki.com/Vita.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=CWlkzDoow5w>

<https://www.youtube.com/watch?v=Mw0kwyEWhok>

<https://www.youtube.com/watch?v=Z4LFjuWvwzw>

<https://www.youtube.com/watch?v=6cYICGFgiTk>

8) Přílohy



David Oistrakh



Sir Yehudi Menuhin



Itzhak Perlman



Pinchas Zukerman



Josef Špaček



Václav Hudeček



Giuliano Carmignola



Mayumi Hirasaki



Johann Sebastian Bach

J. S. Bach: Konzert a moll BWV 1041

3

CONCERTO I.º

Violino concertato.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.

Solo

piano

piano

piano

* Vergleiche Band 47, Seite 199.

piano
B.W. XXI 00.

First system of musical notation. It consists of four staves: a single treble clef staff at the top, and three grand staff staves (treble, middle C, and bass clefs) below. The music features a complex, rhythmic melody in the top staff. The lower staves provide accompaniment. Dynamic markings include *(piano)* in the second measure of the top staff, and *piano* in the second measure of the middle and bass staves.

Second system of musical notation, continuing the piece. The top staff continues with its intricate melody. The lower staves have a more active accompaniment. Dynamic markings include *forte* in the fourth measure of the top staff, and *forte* in the fourth measure of the middle and bass staves.

Third system of musical notation. The top staff features a melodic line with some rests. The lower staves have a steady accompaniment. Dynamic markings include *piano* in the first measure of the top staff, and *piano* in the first measure of the middle and bass staves.

Fourth system of musical notation. The top staff continues with its melodic line. The lower staves have a steady accompaniment. Dynamic markings include *forte* in the second measure of the top staff, and *forte* in the second measure of the middle and bass staves.

B. W. XXI (G).

First system of musical notation, consisting of four staves (treble and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex rhythmic patterns and accidentals across four staves.

Third system of musical notation, featuring a prominent trill in the upper staves. The dynamic markings *piano* and *forte* are visible at the bottom of the system.

Fourth system of musical notation, featuring a trill in the upper staves and multiple *piano* dynamic markings throughout the system.

B. W. XXI (4).

First system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs). The music is marked *piano* in both the upper and lower systems.

Second system of musical notation, featuring four staves. The music continues with various melodic and harmonic lines.

Third system of musical notation, featuring four staves. The music is marked *forte* in the upper system and *piano* in the lower system.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. The music is marked *piano* in the upper system and *forte* in the lower system.

B.W. XXI (0).

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble, middle, and bass clefs. The music is marked *piano* in all three staves. The right hand has a complex, flowing melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation. The right hand is marked *forte* and features a more rhythmic, accented melody. The left hand is marked *piano* and continues with a steady accompaniment. The dynamic contrast between the hands is a key feature of this system.

Third system of musical notation. The right hand continues with a rhythmic pattern, while the left hand has a more active, melodic line. The overall texture is dense and rhythmic.

Fourth system of musical notation. The right hand is marked *forte* and features a melodic line with some grace notes. The left hand is also marked *forte* and has a steady accompaniment. The system concludes with a final flourish in the right hand.

B.W. XXI (c).

First system of musical notation, consisting of four staves (treble and bass clefs for piano and voice). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic complexity and melodic lines.

Third system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the upper voice and a more active bass line. The word *piano* is written below the staff.

Fourth system of musical notation, concluding the piece with a final cadence. The word *forte* is written below the staff.

B.W. XXI (c).

Andante.

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with a tempo marking of 'Andante.' The second system includes dynamic markings of 'piano' and 'forte'. The third system features a 'piano' marking. The fourth system continues the piece with various musical notations, including triplets and slurs.

B. W. XXI (O.)

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is a bass clef. Dynamics include *forte* and *piano*. A *b2* marking is present above the first staff. There are several triplet markings (3) over the notes.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef. The second and third staves are a grand staff. The bottom staff is a bass clef. Dynamics include *forte* and *piano*. There are several triplet markings (3) over the notes.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef. The second and third staves are a grand staff. The bottom staff is a bass clef. Dynamics include *piano*. There are several triplet markings (3) over the notes.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef. The second and third staves are a grand staff. The bottom staff is a bass clef. Dynamics include *piano*. There are several triplet markings (3) over the notes.

B.W. XXI (1).

First system of musical notation. It consists of four staves: a single treble staff at the top, and three staves (treble, alto, and bass) below it. The top staff begins with a *tr* (trill) marking. The second staff has a *(forte)* marking. The third and fourth staves have *forte* markings. The system concludes with a *piano* marking.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The bottom staff has a *piano* marking.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The second, third, and fourth staves have *forte* markings.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The second, third, and fourth staves have *piano* markings.

B. W. XXI (0).

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in 3/4 time. The first two measures contain complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The third measure is marked *forte* and features a more rhythmic, eighth-note pattern. The fourth measure continues this *forte* pattern.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in 3/4 time. The first two measures contain complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The third measure is marked *piano* and features a more rhythmic, eighth-note pattern. The fourth measure continues this *piano* pattern.

Allegro assai.

The third system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in 3/4 time. The first two measures contain complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The third measure is marked *Allegro assai* and features a more rhythmic, eighth-note pattern. The fourth measure continues this *Allegro assai* pattern.

The fourth system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in 3/4 time. The first two measures contain complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The third measure is marked *Allegro assai* and features a more rhythmic, eighth-note pattern. The fourth measure continues this *Allegro assai* pattern.

B.W.XXI (1).

First system of musical notation, consisting of four staves (treble, alto, tenor, and bass clefs) with various rhythmic and melodic lines.

Second system of musical notation, continuing the piece with four staves.

Third system of musical notation, featuring a *Solo* section in the upper staves and *piano* markings in the lower staves.

Fourth system of musical notation, concluding the piece with four staves.

B. W. XXI (1)

First system of musical notation, consisting of four staves (treble and bass clefs for piano and violin/viola). The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

Second system of musical notation, featuring dynamic markings *forte* in the piano and violin/viola parts. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings *piano* and *tr* (trills) in the piano and violin/viola parts. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and rhythmic patterns across the four staves.

First system of musical notation, consisting of five staves (treble, two grand piano, and bass clefs).

Second system of musical notation, consisting of five staves. The word *forte* appears on the right side of the second and third staves.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The word *piano* appears on the second and third staves, and *forte* appears on the first and fourth staves.

Fourth system of musical notation, consisting of five staves. The word *(piano)* appears at the bottom of the fourth staff.

B. W. XXI (1).

First system of musical notation, consisting of four staves (treble, alto, tenor, and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic complexity and melodic lines across the four staves.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings. The word *forte* appears in the first, second, and third staves, while *piano* appears in the second and third staves.

Fourth system of musical notation, featuring a *piano* dynamic marking in the second staff.

B. W. XXI (1).

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a complex melodic line featuring many sixteenth notes and slurs. The second staff is a treble clef with a more rhythmic accompaniment. The third staff is an alto clef, and the fourth is a bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

The second system continues the piece with similar complexity. The top staff has a dense texture of sixteenth notes. The lower staves provide a steady accompaniment with various rhythmic patterns.

The third system shows a continuation of the intricate melodic and rhythmic patterns. The top staff features a series of slurred sixteenth-note passages.

The fourth system concludes the page. The top staff has a melodic line that becomes more active towards the end. A *forte* dynamic marking is present in the second staff of this system. The bottom staves continue with their accompaniment.

B.W. XXI (1).

First system of musical notation, featuring a grand staff with five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The music is marked with *forte* in the second and third staves, and *(forte)* in the fourth staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with the same grand staff arrangement.

Third system of musical notation, continuing the piece with the same grand staff arrangement.

Fourth system of musical notation, concluding the piece with the same grand staff arrangement.

B.W. XXI (1).

J. S. Bach: Konzert E dur BWV 1042

21

CONCERTO II.*

Allegro.

Violino concertato.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.

tr *Solo* *piano* *piano*

* Vergleiche Band 17, Seite 81.

B. W. XXI (1).

First system of musical notation, consisting of four staves (treble, two inner, and bass clefs). The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The first staff features a complex, fast-moving melodic line with many slurs and ties. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *piano* and *forte*. Fingering numbers (6, 7, 2, 3) are present below the bass staff.

Second system of musical notation, also consisting of four staves. It begins with a *(Solo)* marking above the first staff. The first staff continues with a similar melodic texture to the first system. The second and third staves have a more active accompaniment. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *piano* and *forte*. Fingering numbers (6, 7, 2, 3) are present below the bass staff.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The first staff features a dense, fast-moving melodic line with many slurs and ties. The second and third staves provide harmonic accompaniment. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *piano* and *forte*. Fingering numbers (6, 7, 2, 3) are present below the bass staff.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The first staff features a dense, fast-moving melodic line with many slurs and ties. The second and third staves provide harmonic accompaniment. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *piano* and *forte*. Fingering numbers (6, 7, 2, 3) are present below the bass staff.

B. W. XXI (1).

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings: *forte* and *piano*. The section is divided into *Tutti* and *Solo* parts. Fingerings are indicated below the notes.

Third system of musical notation. It includes dynamic markings: *forte* and *piano*. The music continues with complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated below the notes.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings: *forte* and *piano*. The music features dense rhythmic textures. Fingerings are indicated below the notes.

B. W. XXI (1).

The musical score consists of four systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The score is marked with various dynamics: *piano* (p), *forte* (f), and *(piano)*. The first system is entirely marked *piano*. The second system continues with *piano*. The third system features a dynamic shift from *forte* to *piano*. The fourth system features *forte* in the piano part and *(piano)* in the grand staff. The score concludes with the signature "H. W. XXI (1)." and a series of figured bass numbers: 7b, 6, 5, #, piano, 6, 7, 4, 3b, 5, 7, 6, 6, 4, 3.

First system of musical notation, featuring treble, piano, and bass staves. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The piano part has a dynamic marking of *forte*. The bass line includes the following fingering numbers: 6, 5, 5, 6, 5, 7, 2, 3, 6, 6.

Second system of musical notation. The piano part has a dynamic marking of *piano*. The bass line includes the following fingering numbers: 6, 7, 5, 6, 7, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 7, 5.

Third system of musical notation. The piano part has a dynamic marking of *piano*. The bass line includes the following fingering numbers: 6, 7, 7.

Fourth system of musical notation. The piano part has a dynamic marking of *piano*. The bass line includes the following fingering numbers: 4, 7, 4.

B. W. XXI (1).

First system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs for both hands). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. Dynamics include *forte* and *piano*. The system concludes with a fermata over the final measure.

Second system of musical notation, continuing from the first. It begins with the tempo marking *Adagio.* and includes dynamic markings *forte* and *piano*. The system ends with a fermata over the final measure.

Third system of musical notation, starting with the tempo marking *Allegro.* This system is characterized by a more rhythmic and active texture, with frequent sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand.

Fourth system of musical notation, continuing the *Allegro* section. It features dense sixteenth-note passages in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand, with dynamic markings *forte* and *piano*.

* Vergleiche Band 17, Seite 92, Takt 2 und 3.

System 1: Solo section. Treble clef, alto clef, and bass clef staves. Dynamics include *tr*, *piano*, and *piano*. Fingerings: 6 9 7 5, 6 6 (6), 6 7, 6, 6, 6, 6 9 8.

System 2: Tutti section. Treble clef, alto clef, and bass clef staves. Dynamics include *forte*, *piano*, and *pianissimo*. Fingerings: 6 6 6, 6 9 8, piano.

System 3: Tutti section. Treble clef, alto clef, and bass clef staves. Dynamics include *forzissimo*, *forte*, and *piano*. Fingerings: 6 6, 6 6, 6 6, 6 6.

System 4: Tutti section. Treble clef, alto clef, and bass clef staves. Dynamics include *forte* and *(forte)*. Fingerings: 7, 7, #, (forte), 7, 7, 6, 6.

B. W. XXI (1).

The musical score is divided into four systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system features a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes. Dynamics include *piano* and *(piano)*. The second system shows a variety of dynamics: *piano*, *(forte)*, *forte*, *forte piano*, and *pianissimo*. The third system continues with *piano*, *(pianissimo)*, *forte*, and *(piano)*. The fourth system begins with *piano* and *(forte)*, followed by a section marked *Tutti* with *forte* dynamics. The score includes numerous fingering numbers (e.g., 4, 5, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1) and articulation marks.

B. W. XXI (1).

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of dense sixteenth-note passages in the upper staves and a more rhythmic bass line. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The system concludes with a *piano* dynamic marking.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings such as *(piano)*, *piano*, and *forte*. The notation features complex rhythmic patterns and some rests. The system ends with a *(forte)* marking and a fermata.

Adagio.

Third system of musical notation, marked *Adagio*. The tempo is slower, and the dynamics are consistently *sempre piano*. The music is characterized by long, flowing lines in the upper staves and a steady accompaniment in the lower staves. The system ends with a fermata.

Fourth system of musical notation, continuing the *Adagio* section. It features a mix of melodic and rhythmic elements across the grand staff. The system concludes with a fermata.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of staves. Each system includes a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several instances of trills (tr) and ornaments (or) marked above notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below notes. Dynamics such as *piano* are used. The score is densely written, with many notes beamed together, particularly in the right hand. The bottom of the page features the text "B. W. XXI (1)." centered.

B. W. XXI (1).

First system of musical notation, featuring a grand staff with five staves. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The middle two staves (treble and bass clef) provide harmonic accompaniment. The bottom staff (bass clef) contains a bass line. Fingering numbers 8, 7, and (4) 3 are visible below the bottom staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar complex melodic and accompaniment parts. Fingering numbers 8, 7, 4, 3, (6), 4, 3, 7, 4, 3 are visible below the bottom staff.

Third system of musical notation. The melodic line continues with intricate patterns. Fingering numbers (6), 6, 7, 7, 3, 3, 7, 7 are visible below the bottom staff.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It concludes the piece with a final melodic flourish. Fingering numbers (6), 7, 6, 4, 6, 5, 7, 6, 6, 9, 3, 6 are visible below the bottom staff.

B. W. XXI (1).

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a variety of rhythmic figures and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Allegro assai.

Third system of musical notation, starting with the tempo marking "Allegro assai." It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a "Solo" marking above the treble clef staff. The music consists of rapid sixteenth-note passages. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. A "(piano)" marking is present at the end of the system.

B. W. XXI (4).

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The system includes several measures with slurs and dynamic markings.

Second system of musical notation, starting with a *Tutti* marking. It includes a *forte* dynamic marking and a *(forte)* marking in the bass line. The notation continues with complex rhythmic patterns and slurs.

Third system of musical notation, continuing the piece with various rhythmic figures and slurs. The bass line includes markings such as 6, (6), 5, 6, 5, 6, 5, 6, 7b, and 6.

Fourth system of musical notation, featuring a *Solo* marking and a *piano* dynamic marking. The notation includes slurs and a *(piano)* marking in the bass line.

B. W. XXI (4).

Musical score system 1, measures 1-8. The system includes a grand staff with piano and bass clefs. The right hand features a complex melodic line with slurs and accents. Dynamic markings include *piano*, *forte*, and *fr*. The word **Tutti** is written above the staff at the end of the system. The bass line is mostly rests, with some notes appearing in the final measures.

Musical score system 2, measures 9-16. This system continues the piano part with a steady eighth-note accompaniment. The right hand continues with its melodic development. Fingering numbers (6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6) are written below the bass line.

Musical score system 3, measures 17-24. The system begins with a **Solo** marking above the staff. The piano part continues with a consistent accompaniment. The right hand features a series of slurred eighth-note patterns. Dynamic markings include *piano* and *fr*. Fingering numbers (6, 7, 6, piano, 6) are present below the bass line.

Musical score system 4, measures 25-32. The piano part continues with a steady accompaniment. The right hand continues with its melodic line. Fingering numbers (6, 6, 7, 6, 2, 6) are written below the bass line.

B. W. XXI (1).

Tutti

First system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key signature of two sharps (F# and C#). The music is marked *forte* and includes the instruction *Tutti*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 6, 5, 6, 6, 6, 6, and 6 are shown below the staves.

Second system of musical notation, continuing the piece with three staves. It includes dynamic markings *forte* and *ff*. Fingerings and measure numbers (6, 6, 6, 5, 6, 7, 6) are present.

Solo

Third system of musical notation, marked *Solo* and *piano*. It features three staves with a more delicate texture. Measure numbers 6, 5, 6, 6, 6, and 6 are indicated.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings *piano*, *forte*, *piano*, *forte*, and *piano*. It includes three staves with complex rhythmic patterns. Measure numbers 6, 7, 7, 6, and 6 are shown.

B. W. XXI (1).

First system of musical notation, featuring piano and forte dynamics. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Second system of musical notation, continuing the piece with piano and forte dynamics. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Third system of musical notation, featuring a *Tutti* section and *forte* dynamics. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, concluding the piece with piano and forte dynamics. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

B. W. XXI (1).