

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Interpretační přístupy ke druhé klavírní partitě J. S. Bacha

Interpreting J. S. Bach's Piano Partita No. 2

Bc. Denisa Ulmanová, DiS.

Vedoucí práce: PhDr. Vít Gregor, Ph.D.

Studijní program: Specializace se zaměřením na vzdělávání

Studijní obor: Hudební výchova - Hra na nástroj

2019

Odevzdáním této diplomové práce na téma Interpretací přístupy ke druhé klavírní partitě J. S. Bacha potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 1.12.2019

Tímto bych moc ráda poděkovala vedoucímu mé diplomové práce panu PhDr. Vítu Gregorovi, Ph.D., bez jehož pomoci by tato práce vzniknout nemohla. Jsem moc vděčná za jeho cenné moudré rady, doporučení, ochotu, trpělivost, společné rozhovory nad jednotlivými interpretacemi, a především také za umělecké vedení mé maličkosti a pečlivou přípravu k absolventskému koncertu, na němž jsem měla tu čest rozebírané Bachovo dílo provést.

ABSTRAKT

Cílem této práce je podat čtenáři základní orientaci v kontextu Bachových klavírních partit, jejich složení a Bachovy skladatelské prostředky užívané v těchto dílech. V úvodu práce je k dispozici také stručný výtah autorova životopisu se zaměřením na důležité životní momenty, které se ke vzniku díla vážou. Práce se vzápětí detailně zaměřuje na klavírní partitu č. 2 c moll, jejíž jednotlivé části jsou rozebrány a zmíněné téze do velké míry ilustrovány na notových příkladech. Autorka se věnuje různorodým interpretacím velkých klavírních a cembalových mistryň jakými jsou klavíristky Martha Argerich, Tatiana Nikolayeva a cembalistka Zuzana Růžičková, komentuje a v závěru stručně srovnává tyto interpretace. Důležitou součástí je pojednání o dobových nástrojích (klavichord, cembalo, varhany) v kontrastu s moderním klavírem a prostor je ponechán také specifikům interpretace barokních děl jako je například hraní melodických ozdob, artikulace, dynamika, atd. Autorka taktéž poukazuje na svou osobní zkušenost s tímto dílem a nahlíží na skladbu z pohledu interpretačně-pedagogického.

KLÍČOVÁ SLOVA

Bach, Partita č. 2, interpretace, polyfonie, suita, klavír, cembalo, Argerich, Nikolajeva, Růžičková

ABSTRACT

The aim of this thesis is to provide basic orientation in the context of Bach's Piano Partitas, their content and composing strategies Bach's music encompasses in general. In the opening of the thesis, there is a brief summary of the composers' biography aimed on the moments that are connected to the creation of the partita. Hence, the work is described in detail, each part is commented on and demonstrated in short extracts of music. The author of the thesis then explores, comments and compares various interpretations and recordings made by great piano and harpsichord female personas such as Martha Argerich, Tatiana Nikolayeva and Zuzana Ruzickova. A very important chapter of this work is the one that deals with historical musical instruments (clavichord, harpsichord, organ) as opposed to usage of a modern piano and the specifics of interpreting baroque music on a keyboard instrument such as melodic ornaments, dynamics, articulation and so on. The author also refers to her personal practical experience with this piece of music and discusses it from the interpretational and pedagogical point of view.

KEYWORDS

Bach, Partita no. 2, interpretation, polyphony, suite, piano, harpsichord, Argerich, Nikolayeva, Ruzickova

Obsah

Jak to začalo?	7
Ohlédnutí za Bachovým životem	9
<i>Začátky</i>	9
<i>Cesty</i>	9
<i>Rodina</i>	11
Clavier-Übung I v kontextu klavírních děl	13
<i>Čtyři řady klavírních cvičení</i>	13
<i>Clavier-Übung I</i>	13
<i>Partita vs. suite</i>	14
<i>Charakteristika tanců</i>	15
<i>Tisk a vydání partity</i>	16
Detailní pojednání o Partitě č. 2 c moll	19
<i>Sinfonia</i>	19
<i>Allemande</i>	22
<i>Courante</i>	24
<i>Sarabande</i>	26
<i>Rondeaux</i>	28
<i>Capriccio</i>	32
O interpretaci barokní hudby obecně	36
Konkrétní pojetí jednotlivých interpretek	43
<i>Tatiana Nikolajeva</i>	43
<i>Martha Argerich</i>	50
<i>Zuzana Růžičková-Kalabisová</i>	58
<i>Komparace použitých interpretací</i>	64
Závěrem	65
Seznam použité literatury:	66

Jak to začalo?

Jedny chytá za srdce, druzí jsou k ní naprosto lhostejní a nenachází v ní nic zajímavého. Je třeba k ní dozrát? Nemyslím si. Mladí nebo staří, nic na tom, jednoho zkrátka osloví, druhého ne. Není elitní záležitostí, vybírá si hudebníka profesionála, ale dokáže nadchnout i amatéra, který instinktivně cítí její sílu, leč ji nedokáže slovy pojmenovat. Řeč je samozřejmě o Bachově hudbě. Je nesmírně zajímavé pozorovat rozporuplný vztah naší společnosti ke skladateli, jehož hudba přežila test nadčasovosti na ose délky necelých tří století. Oblíbit si Bachovu hudbu může být přirovnáno například k zamilování se do člověka či uvěření v Boha. Počátek tohoto zalíbení je vždy otázkou okamžiku, který přichází naprosto nečekaně a bez varování. I já jsem takto propadla Bachově hudbě, nečekaně se dotkla mého srdce a dotkla se ho, myslím, natrvalo.

Johann Sebastian Bach je pro mne unikátním umělcem především pro několik aspektů, které v jeho hudbě na rozdíl od jiných skladatelů nenacházím. Oceňuji na ní především pozbytí veškerého egoismu nebo hudby psané pro oslavu skladatele či věhlas interpreta. Tato hudba je psaná pro hudbu samu, pro svoji absolutnost, jež je oddána Bohu. Bach nepřemýšlel o své skladatelské velikosti či významnosti, věděl dokonale, jak má jeho tvoření vypadat, a oddal pomocí tohoto božského motoru kompozici celý svůj život. Nesoustředil se na sebe, dílo pro něj muselo být vykonáno a kdyby to neudělal on, tak kdo jiný?

Jeho zbožnost byla upřímná a čistá, jeho *Soli Deo Gloria* (Ke cti Bohu jedinému) nebyl jen prázdný nápis, nýbrž vyznání jeho oddanosti. Schweitzer píše, že „Bachova uměleckost a osobnost tkví v jeho zbožnosti. Pokud vůbec může být pochopen, pak právě odtud. Umění pro něho bylo náboženstvím. Proto nemělo nic společného se světem, ani se světským úspěchem. Náboženství náleží u Bacha do definice umění obecně. Pro něho tóny nezanikají, nýbrž se vznášejí vzhůru k Bohu jako nevyslovitelný chvalozpěv.“ (Schweitzer).

Studium Bachovy hudby se pro klavíristu může rovněž stát skvělým učitelem. Učí vnímat hudbu zároveň vertikálně i horizontálně, demokraticky určuje každému tónu jeho důležitost, která vyžaduje vzájemný respekt. V jeho hudbě se zrcadlí i zákony mezilidských vztahů, jenž polyfonie přirozeně odráží: „Svým žákům vysvětloval, že každá skladba je rozhovor mezi jednotlivými hlasy, které představují osoby. Když jeden

nemá nic vhodného co říct, smí se na chvíli odmlčet, dokud nebude znovu zcela přirozeně vtažen do rozhovoru. Žádný však do toho nesmí vykřikovat nerozumná slova.“ (Schweitzer)

I pro mne se stalo seznámení s Bachovou druhou klavírní Partitou skvělou učitelkou a výše zmíněných aspektů jsem si při studiu tohoto díla začala být vědoma. Měla jsem tu čest dílo ve svém celku provést na svém absolventském koncertě. Protože mě studium této skladby obdařilo spoustou nečekaných vhledů nejen do světa hudby a z vlažného postoje se rázem stal jeho protipól, rozhodla jsem se tomuto skvostu věnovat i celou moji diplomovou tézi. Toto dílo pro mne platí jako jedno z nejcennějších klavírních děl, které kdy bylo napsáno a rozhodně stojí za to se nad ním na chvíli pozastavit a dát možnost i dalším zájemcům nahlédnout do Bachovy skladatelské kuchyně. Pevně věřím, že se tato práce stane užitekem především pro další klavíristy a prakticky jim poslouží k šíření Bachova hlubokého evangelia skrze nekonečný tok hudby.

Ohlédnutí za Bachovým životem

Přes všechnu úctu a slávu, která je k dnešnímu dni přisuzována dílu Johana Sebastiana Bacha, jak pramálo doopravdy víme o tom, kterak ve skutečnosti tento vele mistr západoevropské hudby žil? Pramenů přímo vypovídajících o jeho životě není mnoho a nám nezbývá než odhadovat, jaká osobnost a charismata se v tomto člověku snoubily. K nedostatku informací přispívá i fakt, že Bach vedl poklidný život protkaný především pilnou prací a skromností. Nebyl to muž extrémů ani extravagance, necestoval po světě jako jeho slavní současníci, ale celý život oddal poctivé práci, vyčerpávající tvorbě a péči o rodinu. Tehdy bohužel jeho génius nebyl zcela doceněn, avšak skladatelé té doby tehdy bujaře oslavováni dnes leží v zapomnění a Bachova hudba po staletích stále rozeznívá světové hudební scény.

Začátky

Bach to rozhodně neměl v dětství jednoduché – již v deseti letech osiřel a nové útočiště mu poskytl jeho starší bratr Johann Christoph, který tehdy působil ve středoněmeckém Ohrdrufu. (Bettmann) I přesto, že byl velmi hloubavý a dychtivý po vzdělání, akademického titulu nikdy nedosáhl. Podobně tomu bylo i v oblasti hudby – jako samouk se horlivě učil opisováním a studiem partitur ostatních skladatelů. To však běžně prováděl po nocích, aby o tom jeho bratr, ve kterém se patrně probouzela vůči mladšímu talentovanému bratrovi závist, nevěděl. Natolik byl mladý hudebník oddán hudbě a lačnil po vzdělání na úkor odpočinku. Bach se sice za svého života nestal uznávaným skladatelem, stal se ale přinejmenším věhlasným varhaníkem. Přímé důkazy o tom, že se mistr systematickému cvičení hry na hudební nástroje věnoval, v jeho biografiích téměř neshledáme. Již v sedmnácti letech však platil za velmi schopného varhaníka a působil jako profesionální houslista ve dvorní kapele vévody Johanna Ernsta Výmarského. (Bettmann)

Cesty

Přesto, že Bachovy cesty nebyly nikterak daleké, vydával se na ně patrně s velkým potěšením. Na místech, kam putoval, hledal nové příležitosti, inspiraci i

kontakt s určitou předem určenou modlou, se kterou se chtěl setkat. Dokázal urazit i notnou vzdálenost, což se osvědčilo například jeho tří set kilometrovou výpravou do Lüneburgu, kterou podnikl ještě před patnáctými narozeninami. Často se v očích jeho současníků zachoval „rebelsky“, a to například v případě, kdy se jako zaměstnanec konzistoře v Arnstadtu rozhodl navštívit město Lübeck, ve kterém tehdy působil slavný dánský varhaník Dietrich Buxtehude. Na tento lübecký výlet měl Bach povolenku na čtyřtýdenní dovolenou a není tedy divu, že se představení města Arnstadtu ostře bouřili, když se mladý varhaník vrátil až po čtyřech měsících, a k tomu všemu začal hrát „nezvyklé variace, do nichž mísil mnoho cizích tónů.“ K těmto „cizím tónům“ ho patrně inspiroval výše zmíněný Buxtehude (Bettmann), jenž ve svých chorálových předehrách „trhá melodii na kusy, které vrhá do proudu oslnivě bouřlivé fantazie, a žene je kupředu posluchačovu uchu, jednu v soprán, druhou v altu, třetí v tenoru, čtvrtou v basu, tak jak mu to právě vnuká jeho vynalézavost.“ (Schweitzer)

Nejdelší údobí svého života strávil Bach ve **Výmaru**, Köthenu a nakonec Lipsku, ze kterého se mu po zbytek života nepodařilo uniknout. Výmarský pobyt přinesl obrovský plod v podobě množství varhanních děl. V roce 1717 však hudebník přišel do sporu se svým pánem – Wilhelmem Ernstem – a po dobu jednoho měsíce byl dokonce vězněn, protože se „příliš hrubě a neuctivě dožadoval svého propuštění.“ (Bettmann) I přes toto hrůzostrašné „propuštění v nemilosti“, které mohlo tehdy slovo váženého muže přinést, započalo jedno z nejšťastnějších období Bachova života.

Léta strávená v **Köthenu** byla poznamenána špatnými i dobrými zprávami: smrt první manželky, svatba s druhou, nadšení knížete Leopolda pro Bacha i hudbu, ale naneštěstí i Leopoldův sňatek s ženou, která ho od ní v podstatě odrazovala, což se později stalo jedním z důvodů Bachova odchodu. Skladatel byl však v těchto köthenských letech mimořádně plodný co se instrumentální hudby týče. Měl k tomu svůj důvod – na knížecím dvoře měl totiž konečně k dispozici kvalitní hudebníky, kteří byli schopni jeho kompozice provádět. Věnoval se především světské hudbě: skladbám pro klávesové nástroje, koncertům a komorní tvorbě. Mezi významná díla, která v těchto letech vznikla, patří například první díl *Dobře temperovaného klavíru* či *Šest koncertů pro rozličné nástroje*, později tzv. *Braniborských koncertů* (které mimochodem dnes putují ve vesmíru jako chlouba naší planety, ale v té době skončily téměř po století netknuté v archivu braniborského markraběte Christiana Ludwiga pro nedostatek instrumentalistů). (Bettmann)

Jak již bylo naznačeno, pobyt v **Lipsku** pro Bacha neznamenal zrovna šťastné období, ačkoliv pozici kantora v tomto městě vykonával až do sklonku svého života – tedy po dobu přibližně 27 let. Pozice kantora a uměleckého ředitele města byla považovaným, ale zároveň velmi náročným povoláním, kdy tato osoba sloužila mnoha pánům zároveň, a mohla být pomyslným supermanem z pohledu dnešní doby: penzum úkolů, které spadalo pod jeho kontrolu, bylo téměř nesplnitelné pro jediného člověka. Každý týden bylo třeba zkomponovat, secvičit a provést jednu kantátu, to vše s pouhou hrstkou hudebníků, které měl k dispozici a jejichž schopnosti byly spíše amatérské. Dále bylo třeba vyučovat hudbě, latině, vést chlapecký sbor a vše správně zorganizovat. Naštěstí měl k dispozici výkonný pracovní tým složený z jeho rodinných členů, kteří mu často pomáhali s opisováním partů a dalšími pracemi, díky kterým si mistr mohl nepatrně rozvázat ruce. (Bettmann) *Šest partit pro klávesové nástroje*, kterým se budeme konkrétněji zabývat v dalších kapitolách, vznikly právě na počátku tohoto rozsáhlého období. Od roku 1726 do roku 1731 vydal Bach přibližně jednu ročně. Je téměř nepochopitelné, že v takovém záprahu měl tento lipský *director musicales* čas zkomponovat ještě vzácná veledíla jako jsou *Janovy* a *Matoušovy pašije*, *Umění fugy*, *Hudební obětinu* a *Goldbergovy variace*.

Rodina

Být z rodu Bachů se téměř rovnalo označení být muzikant, hudba byla bachovským rodinným řemeslem. Rodina žila rozptýleně po celém Německu a minimálně jednou ročně se konala velkolepá setkání, při kterých si společně zapěli kdejaký hudební šprým či quodlibet. (Bettmann) Po několika cestách začal mladý Bach zamýšlet na svoji vlastní rodinu. Dvaadvacetiletý varhaník se na čas usadil v Mühlhausenu, strávil zde pouhý rok, ale stihl se oženit se svoji vzdálenou sestřenicí Marií Barbarou Bachovou. Ta mu porodila sedm dětí, mezi něž patří i Wilhelm Friedmann a Carl Philipp Emanuel. Když v Köthenu po návratu z Karlových Varů tuto ženu nešťastně pohřbil, setkal se zanedlouho se svoji druhou ženou Annou Magdalénou Wülckenovou. Po dvanácti letech předchozího manželství se oženil s touto o dvanáct let mladší „dobrou vílou“, která nejen, že na svět Bachovi přivedla dalších třináct dětí (mezi nejslavnější patří Johann Christian), byla mu rovněž skvělou partnerkou a pomocnicí v pracovních záležitostech. Pro tuto Bachovi odevzdanou duši vznikla slavná

cvičebnice *Knížka pro Annu Magdalenu Bachovou*. Měla zjevně příjemný hlas a čistým rukopisem, jež byl od Bachova téměř k nerozeznání, pomáhala společně s dospívajícími syny přepisovat jednotlivé party z partitur. Bachova rodina rozhodně neživořila, přesto však skladatelovo jmění v době, kdy skonala, nebylo velké. Jelikož před smrtí nezanechal žádnou závěť, jeho manželka po 28 společných letech manželství upadla spolu s dcerami (které v té době nebyly vůbec brány v potaz a zastávaly v rodině spíše úlohu služebnic) do zničující chudoby. Dva nejstarší synové se majetku chopili, avšak místo aby k němu chovali úctu, využili ho pouze ke svému zisku. Otcova hudba již pro ně v období tzv. galantního umění naprosto vyšla z módy a v momentě Bachova skonu rázem svět zapomněl i na Bachovu hudbu. Proto je rok 1750 spojován nejen s mistrovou smrtí, ale i s koncem celého baroka.

Clavier-Übung I v kontextu klavírních děl

Čtyři řady klavírních cvičení

V nepřehledném množství kantát a dalších významných veleděl se klavírnímu dílu v tučných publikacích mnohdy věnuje pouhý zlomek. V klavírním světě však tuto část děl rozhodně nepovažujeme za okrajové, jak se tomu zdá být u většiny Bachových životopisců – ba naopak. Bachovo klavírní dílo celosvětově tvoří pevnou část repertoáru téměř každého klavíristy. Spousta děl pro klávesové nástroje (především varhany) vznikla již ve výmarském a köthenském období. Bachovo působení v Lipsku však přineslo jedny z nejvzácnějších plodů pro klávesové nástroje, které kdy vůbec vznikly a mezi které řadíme i *šest velkých partit*, *Italský koncert* a slavné *Goldbergovy variace*. Tato díla tvoří celek čtyř řad *Klavírních cvičení* (v originále *Clavier-Übung*), která s velkou pravděpodobností čerpá z italského názvu *essercizi*, se kterým se setkáme například v díle D. Scarlattiho a G.P. Telemanna. Bach si tímto názvem vytvořil neutrální půdu, do které mohl zařadit velmi rozličná hudební díla různých forem, typů i úrovní. (Wolff) Patří sem suita, koncert, preludium, fuga, chorál, variace, dvouhlasé i šestihlasé kompozice psané v různých tóninách a módech, avšak v době, kdy ještě temperované ladění nedosáhlo své dokonalosti, tóniny nepřekračují předznamenání více než tři křížků a béček. (Wolff)

Clavier-Übung I

Jako první sbírka *Klavírních cvičení* pod originálním názvem *Clavier-Übung I* vyšel soubor šesti partit, které svou strukturou nápadně připomínají suity. Každá partita byla publikovaná zvlášť a uvádí se, že to mohl být Bachův obchodnický tah, aby si nejprve ověřil, jaký bude o skladby zájem. Máme ale důkaz, že skladby, nebo alespoň jejich části, již vznikly dlouhou dobu předtím. (Wolff) Bach se v případě partit nechal inspirovat svým předchůdcem Johannem Kuhnauem, kterého nahradil ve funkci lipského kantora a hudebního ředitele a který na konci 17. století zkomponoval dva takové cykly partit taktéž pod názvem *Klavírní cvičení*. (Schweitzer) Kuhnauovy cykly obsahovaly po sedmi partitách, první řada v durových tóninách (C, D, E, F, G, A, B), druhá naopak v mollových (c, d, e, f, g, a, h). Bachův plán s velkou pravděpodobností

původně také zahrnoval i sedmou partitu, není však jasné, proč nevyšla tiskem jako všechny předchozí. Po kompoziční stránce měl Bach jako věčný systematik a symbolik pečlivě promyšlený tóninový plán tak, aby dával smysl. Podle tohoto plánu nám vyplývá, že by sedmá partita měla být v tónině F dur. Přišli jsme na to podle vzrůstajícího intervalu mezi každou další partitou (Wolff):

Partita:	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	(VII.)
Tónina:	B dur	c moll	a moll	D dur	G dur	e moll	(F dur)
Interval:	sekunda		tercie	kvarta	kvinta	sexta	(septima)

Bachův životopisec Forkel prohlásil, že „nikdy předtím ještě nikdo neviděl a neslyšel tak znamenité klavírní kompozice a ten, kdo se naučil správně přednášet některé z těchto hudebních skladeb, mohl tím dosáhnout ve světě velkého štěstí.“ (Schweitzer)

Partita vs. suita

Jak již bylo zmíněno, partita se svou stavbou takřka nediferencuje od suity. Je souborem několika drobných skladeb – tanců – jejichž pořadí se ustálilo již od dob Johanna Jakoba Frobergera a jejíž části bývají zpravidla tonálně sjednocené (Zavarský). Barokní suita zůstala ve srovnání s jinými hudebními formami (např. sonátovou) velmi statickou. Přestože se Bach (s výjimkou druhé Partity) drží typického schématu suity, přidává každé partitě svoji osobitost a unikátní charakter netaneční úvodní částí, která je vždy odlišná.

Pro přehled zde uvádím strukturu všech šesti partit:

- I. preludium, allemande, courante, sarabanda, menuet I, menuet II, gigue
- II. sinfonia, allemande, courante, sarabanda, rondeaux, capriccio
- III. fantasia, allemande, courante, sarabanda, burlesca, scherzo, gigue
- IV. ouverture, allemande, courante, aria, sarabanda, menuet, gigue
- V. praeambulum, allemande, courante, sarabanda, menuet, passepied, gigue
- VI. toccata, allemande, courante, air, sarabanda, gavotta, gigue

Jak je z přehledu zjevné, v případě druhé Partity Bach neuzavírá cyklus běžnou formou a šumařský *gigue* (viz další kapitola) zde výjimečně chybí. Namísto toho zařadil Bach do závěru skladby kontrapunkticky i interpretačně složité a majestátní *Capriccio*.

Charakteristika tanců

Každý ze čtyř základních tanců suity se zpravidla skládá ze dvou symetrických částí. Tyto tance jsou monotematické, pohybující se v durových tóninách od tóniky k dominantě, v mollových směřují k paralelní tónině. Odsud se běžně dostávají pomocí inverze tématu zpět do tóniky. Každý tanec má svůj typický charakter:

Allemanda většinou postupuje v klidném 4/4 či 2/2 taktu, běžně ji uvádí osminové či šestnáctinové předtaktí. *Couranta*, jak již může být patrné z názvu, přímo plyne či lehounce „běží“ v rychlejším 3/2 taktu. Kontrastní a důstojná španělská *sarabanda*, taktéž v třídobém taktu, oproti tomu pokouší interpretovu trpělivost svým těžkopádným krokem a je zde velký prostor pro barokně typické zdobení. Se zdobením však musí být interpret opatrný, aby nepřesáhl limit odpovídající dobrému vkusu. O hraní melodických ozdob bude ještě pojednáno v kapitole o interpretačním hledisku Partity. Název posledního tance *gigue* je odvozen od slova *šunka*, což tehdy platilo jako přezdívka pro staré housle. Je tedy původně považován za šumařský tanec hraný amatérskými potulnými muzikanty. (Schweitzer)

Podle Schweitzera Bach pozvedl hudební formu suity na úroveň, na které každý tanec získává svůj osobitý charakter. Zároveň se taneční charakter suity možná nejtěsněji ztotožňuje s duchem autorovi doby, jejíž společnost na cestě k osvícenskému racionalismu upřednostnila spíše jednodušší a přehledný kompoziční styl oproti složitým kontrapunktickým mozaikám. (Zavarský) Schweitzer komentuje Bachovu kompoziční práci s tanci takto: „*Allemand u něho ztělesňuje energický, poklidný pohyb, courante představuje odměřovaný spěch, v němž jako by vystupovaly v páru důstojnost a půvabnost, sarabanda je obrazné znázornění majestátní slavnostní chůze, v gigue, nejsvobodnější ze všech forem, se vyžívá pohyb plný fantazie. Tak mistr pozvedá formu suity na úroveň nejvyššího umění tím, že zachová její primitivní charakter.*“

Tisk a vydání partity

Za Bachových časů nebylo nezvyklé, že si skladatel vydával a tiskl svá díla sám. Nebylo tomu jinak ani v případě lipského *directora musicales*. Až na dvě kantáty, které byly součástí velkolepého ceremoniálu města Mühlhausenu, mu žádné jiné dílo bez popisku *In Verlegung des Autoris* (vydáno autorem) nevyšlo. Tisk partit byl jedním z Bachových největších vydavatelských projektů, jedním z prvních a téměř posledních děl, které mu kdy tiskem vyšly. (Zavarský) Autor začal od roku 1726 každoročně vydávat jednu partitu a v roce 1731 tato díla zkompletoval v jeden cyklus – *opus 1*. Bachův životopisec Christoph Wolff v biografii uvádí, že to mohl být Bachův obchodnický tah, aby nejdříve zmapoval poptávku a investoval do souborného vydání až ve chvíli, kdy bude zájem zajištěn. Neznamenalo to však, že by vydávání každé partity zvlášť nebylo pro skladatele i tak příliš riskantní. (Wolff) Zároveň jsou všechny partity napsané v tóninách s předznamenáním vhodným k tehdejší produkci hudby. Temperované ladění mělo ještě daleko k dokonalosti a skladby s více jak třemi křížky či béčky již byly posluchačovi i interpretovi na obtíž. Možná proto bylo taktéž z obchodnického hlediska pro Bacha výhodnější vydat partity napsané ve vhodných tóninách s předpokládaným odbytem, než například cykly, ve kterých je věnována pozornost všem dvanácti tóninám rovnoměrně (*Temperovaný klavír, Dvojhlasé invence a tříhlasé symfonie*). Bachovi muselo být více než jasné, že jsou partity hráčsky velmi náročné a že taková vysoká úroveň děl psaných pro klávesové nástroje sotva najde ve svém žánru konkurenci. (Wolff)

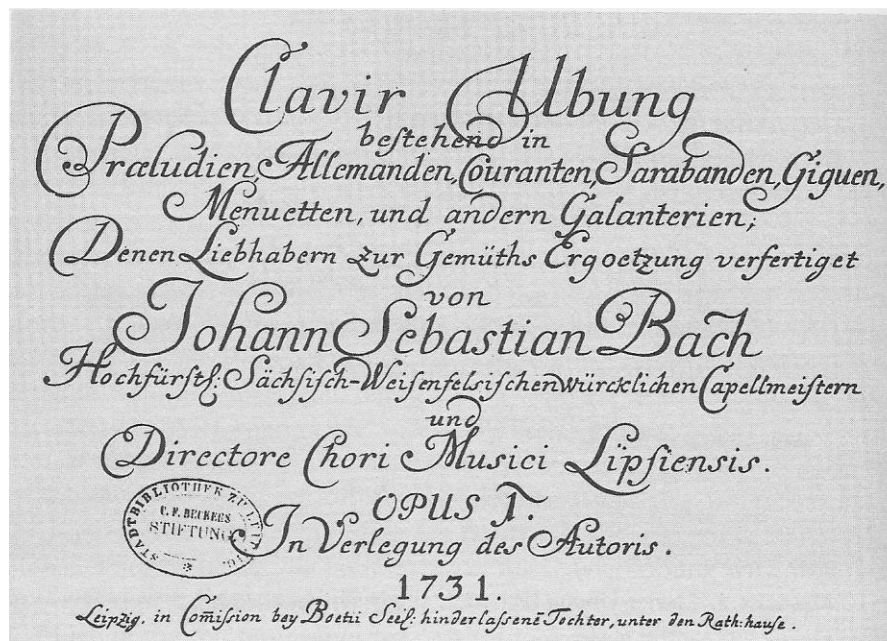
Důkazy, že byl Bach účasten samotné řemeslnické práci textu, nacházíme pouze ze sekundárních pramenů. Skladatelova rukopisná stopa je však patrná na poslední straně druhé Partity z roku 1727, kde je spodní notová osnova pro nečitelnost ručně dopsána (obrázek č.1). Všechna autorova původní vydání byla do měděných desek leptána kyselinou, což byl jeden z tehdejších tiskařských postupů, ne vždy však vyšel ideální výsledek.

V případě druhé a třetí partity zvolil pro efektivnější a vyšší prodejnost Bach ještě další prodejní místa, kde bylo možno výtisk zakoupit. Není však známo, zda šly partity na odbyt či zda byl právě tento provizní způsob prodeje spíše zoufalou snahou o alespoň minimální zisk. Jedním z těchto komisních míst, kde byl výtisk souborného vydání k mání, se stalo slavné lipské vydavatelství *Boetius*. Ve spodní části titulní strany proto stojí: „Lipsko. Vydala osiřelá dcera zesnulého Boetia. Nedaleko radnice.“

(Wolff) Kromě Boetia a jeho dcery se na vydávání partit podílel také manžel této osiřelé dcery, rytec Johann Gottfried Krügener, který shodou okolností vytvořil návrh a provedení titulní strany (obrázek č.2).



Obrázek č.1. Jednotlivé vydání druhé Partity z roku 1727, strana 12, ručně dopisovaná spodní notová osnova (Wolff)



Obrázek č.2. Titulní strana souborného vydání z roku 1731 (Wolff)

V dnešní interpretaci barokní hudby shledáváme jako nejvhodnější způsob studia notového zápisu tzv. *urtext*, tedy vydání, která je v podstatě tím původním, avšak v digitálním přepisu, které má obrovskou výhodu čitelnosti. Urtextové vydání nalezneme například u německého vydavatelství Bärenreiter, ze kterého v této práci čerpám. Oproti tomu verze C. Czerného či F. Busoniho obsahují přemíru pokynů k artikulaci, frázování, výrazu, tempu, dynamice, pedalizaci a v neposlední řadě radí interpretovi také prstoklad. Není rozhodně na škodu se s těmito vydáními seznámit, vzít si z nich určitou inspiraci, je však třeba je brát s rezervou, a to především u typu hudby jako je ta Bachova. U interpreta druhé Partity se však předběžně očekává, že již bude řádně seznámen s Bachovou instruktivní literaturou a principy interpretace barokní hudby mu nebudou zcela cizí.

Detailní pojednání o Partitě č. 2 c moll

Jak již bylo řečeno, tato Partita se zjevně odklání od všech ostatních svého druhu již pro svou netradiční stavbu, kterou v ní autor uplatnil. Může nám být záhadou, proč takový konzervativec, jakým byl Bach, zasáhl do tradičního postupu a zaměnil závěrečnou část právě u této Partity. Kromě závěrečného *Capriccia* obohatil cyklus ještě částí *Rondeaux*, vylehčeného francouzského tance totožné formy, které zazní po těžkopádné *Sarabandě* a připraví půdu pro důstojnou a už ne tak lehkomyšlnou závěrečnou část. Kromě tonálního sjednocení mezi jednotlivými částmi nenajdeme mnoho společného, co by jednotlivé díly spojovalo. Naopak, tato Partita je souborem velmi kontrastních a silně charakteristických částí, které se spojují v dokonalý celek. Ten dokáže potěšit nejen ucho interpretovo, ale i posluchačovo, neboť Partita je z tohoto hlediska velmi vstřícná a z pohledu laika může být řekněme i „zábavná“.

Sinfonia

V 17. století bylo toto označení běžné spíše jako úvod k orchestrální suítě. (Wang) Tento fakt můžeme považovat za důkaz toho, že tato Partita, ač hrána na skromný klávesový nástroj, je svým obsahem a charakterem směřována k velkoleposti. Rozsáhlá sazba úvodní části dokládá, že se Bach v této Partitě rozhodně vyhýbal jednodlosti. *Sinfonia* se skládá ze tří výrazně heterogenních dílů a dohromady zabere přibližně čtvrtinu doby trvání celé Partity. Otevírá ji patetické *grave* v husté akordové sazbě ověněné výrazným tečkovaným rytmem. Hutné akordy, nepsané, avšak mnohdy interpretované arpeggiem, zde suplují zvuk varhan, jež chrámová akustika rozeznívá v celé jeho délce i šíři. I ty nejmenší rytmické hodnoty - tedy dvaatřicetinové noty - by měly nést jistou zatěžkanost a neměly by vybočit z vážného monumentálního postoje. Tečkovaný rytmus v sobě nese výraz slavnostnosti a setkáme se s ním kromě staré francouzské ouvertury ještě například ve scéně o svatém grálu z *Parsifala*. (Schweitzer) Úvodní díl *grave* po dramatické gradaci slavnostně spočine na vítězoslavném akordu G dur, který slouží jako dominanta k druhé části *andante*. V ní melodie v pravé ruce počíná vyprávět příběh v tempu klidné chůze. Levá ruka až na výjimky doprovází v klidném osminovém kroku. Na přípravu větších skoků v melodii dává autor zpravidla více času, sekundové postupy utíkají v nejdrobnějších hodnotách. Melodie v sopránové

poloze v taktu č. 15 na okamžik přejde do altu, vyrovnána protipohybem v levé ruce (obrázek č.1) se pak zase plynule vrací zpět.



Obrázek č. 1

Od taktu č. 26 nastupuje výrazná kulminace, jež vyvrcholí zmenšeným septakordem v taktu č. 28, ze kterého se rozvine kadencovitý postup dramaticky zakončený akordem D7. Tempo se zde mírně usadí a hladce vplyne do dvojhlasé fugy zahájené tématem sopránu v G dur (obrázek č.2).

Obrázek č.2

Fuga s tempovým označením *allegro* oproti dvěma předchozím částem běží v lichém metru s vylehčenou druhou dobou, což přidává části na tanečním charakteru. Téma fugy kulminuje na dramatickém zmenšeném septakordu melodicky složeném ze samých tritonů. Harmonicky sice začíná v G dur, ale slouží jako dominanta/septakord na VII. stupni, který směřuje do tóniky, v tomto případě tedy domácí c moll. Téma se zde zjeví celkem osmkrát, naposledy v c moll, jím je tónina naposledy potvrzena. Stejně

jako v předchozím *andante* zde Bach podporuje gradaci stupnicovými postupy v protipohybu do hluboké polohy nástroje (obrázek č.3):



Obrázek č.3

Mezi tématy se objevují také dvě nosné mezivěty, které jsou zcela jistě hodny povšimnutí: první v taktech 53 – 60, druhá před posledním tématem v taktech 80 – 83. V těchto částech se v každém taktu opakuje tentýž rytmický model s pouhou změnou harmonie (obrázek č. 4), pro Bacha velmi typický postup například v několika preludiích z řad *Temperovaného klavíru*. Zde se hlasy navzájem doplňují a levá ruka spíše doprovází. Nástup šestnáctinových hodnot na lehkou dobu bývá pro klavíristy oříškem a je třeba být v této část obezřetný a pečlivý. Mezivěty vybízí ke hře v nižší dynamice s lehčím úhozem a ještě tanečnějším charakterem.



Obrázek č.4

V momentě, kdy zazní poslední tóny fugy, by se téměř mohlo zdát, že Bachovo proroctví bylo touto skladbou už naplněno a slavnostní závěr již dávno dozněl. Tak silná a hluboká je náplň úvodní části partity.

Allemande

Allemandu uvádí předtaktí složené ze tří šestnáctinových not a dvouhlasé téma se odvíjí v klidném přítoku téměř pravidelných šestnáctinových hodnot (obrázek č.1). „Odvíjí“ se téměř doslova, protože jeho povrch ladně opisuje nepravidelné hrbolky složené z kvartových a sekundových postupů. Téměř dokonale zde platí kompoziční zásada, že pokud hlas jedním směrem odskočí, měl by se drobnými krůčky zase vrátit nazpátek. Dvojhlasý začátek se vlní, tu prokládán disonantními skoky, hned zase konsonancí uklidňuje posluchačovo ucho. V pátém taktu Bach do kompozice přidává ještě třetí hlas a zdá se, jako by si vrchní dva hlasy původní téma rozdělily mezi sebe a vzájemně se v něm doplňovaly. Vzniká tím plastická textura s dlouhými tóny. Levá ruka v osminových hodnotách supluje klidné kroky violoncella či basy (obrázek č.2).



Obrázek č.1



Obrázek č. 2

V taktech 7 – 10 se textura zhušťuje dvaatřicetinovými hodnotami, jenž melodii elegantně zdobí, a sekvencovitý postup vyústí opět v téma tentokrát v dominantní tónině g moll. Tónina je ještě potvrzena basovým sekundovým postupem v taktech č. 13-14, který spočine na zmenšeném septimovém akordu, ze kterého se přes mimotonální dominantu dostane do triumfálního čtyřhlasu v G dur. (obrázek č.3)



Obrázek č.3

Ve druhé části *Allemandy* se výjimečně téma v inverzi neobjeví, jak tomu bývá u tohoto tance zvykem, místo něj je tu jakýsi náznak provedení, který pracuje nejčastěji s kvartovými a septimovými skoky z tématu, které se opět sekundovými postupy vrací do výchozí polohy. Přes rozmanitý harmonický postup hudba nakonec zmoduluje a v taktu č. 22 na nějaký čas spočine na subdominantní tónině f moll. Z ní si Bach sekvenčním stupňovitým postupem prorazí cestu zpět do tóniky. Tato sekvence je jediná část *Allemandy*, ve které se atmosféra odlehčí, a těžkopádné disonantní hady vystřídá melodie v pravé ruce s pravidelným basovým doprovodem (Obrázek č.1).



Obrázek č.1

V taktu č. 27 přibírá pravidelný šestnáctinový rytmus i levá ruka a Bach zde pracuje s pečlivým protipohybem pravé ruky k tématu v levé ruce. Ve čtyřech finálních taktích si oproti předchozímu dílu ruce vymění role a zatímco pravá ruka na zmenšeném septakordu dramaticky trylkuje, levá zatím dokončuje téma *Allemandy*, jenž tuto část uzavírá (obrázek č. 2).



Obrázek č.2

Courante

Vzdušná a elegantní *Couranta* této Partity by se po kompoziční stránce řadila spíše k francouzskému nežli italskému stylu. Tato část barokní suity byla v 17. a 18. století ve společnosti údajně nejvíce oblíbenou. (Wang) Co se rytmické stránky týče, rozhodně je namístě zmínit výskyt *hemiol*, tedy střídání lichého a sudého metra v závěrečných frázích této části. Konkrétně dochází k (nepřímé) změně metra z 3/2 taktu (přízvučné sudé doby) na 6/4 (přízvučné doby v lichém metru) v taktech č. 12 a 24 (obrázek č. 1). Tato změna přízvuku by měla být interpretována s výjimečnou přesností, aby byla posluchačovu uchu dostatečně srozumitelná.



Obrázek č. 1

V průběhu celé skladby se zde setkáváme s jevem tzv. *notes inégales*, v překladu tzv. nestejných/nerovných notách, jejichž praktikum bylo v baroku velmi populární. Tyto tóny se objevují seskupeny ve shlučích třech šestnáctinových not, které představují jakousi vypsanou ozdobu na lehkou dobu. Proto se na rozdíl od nosných tónů na těžkou

dobu zkracuje jejich trvání. Je třeba je však přednášet výjimečně brilantně. Tato ozdoba se vyskytuje zpravidla v návaznosti na úder první či druhé doby. V publikaci Johanna Joachima Quantze – Bachova současníka – najdeme přesný popis provedení těchto not: „Mějme se na pozoru, abychom nezahráli předčasně noty následující po krátkých pomlčkách, které bývají na místě hlavních not na přízvuchné době. Je-li například místo první ze čtyř šestnáctin pomlka, musíme vyčkat ještě o polovinu déle, než kolik pomlka platí, neboť následující nota musí být kratší než první nota.“ (Quantz)

V této čtyřhlasé kompozici se jeden z hlasů vždy pohybuje v rychlejších rytmických hodnotách (šestnáctinových či osminových notách), zatímco ostatní hlasy drží táhlé dlouhé tóny. Pokud je skladba interpretována na klávesový nástroj s dynamickou škálou, tedy například na klavír, je nutné tyto dlouhé tóny hrát výrazně, aby dlouho zněly. Rychlý pohyb ucho zachytí snadněji než ten pomalý. Tyto „doprovodné“ hlasy se komplementárně doplňují v rytmu. Příkladnou situaci můžeme najít hned v úvodu skladby (obrázek č.2).



Obrázek č.2

V prvním taktu najdeme téma ve vrchním hlase, dlouhé tóny tvoří doprovod v basové poloze, v druhém taktu téma přechází do nižší polohy a situace se zase obrátí. Použití dlouhých vázaných tónů působí, jako kdyby Bach nepočítal s cembalovou interpretací, ale spíše se přikláněl k nástroji, na nějž je možno udržet tón po delší dobu. V klavírní interpretaci tedy výrazně zahrané dlouhé tóny vytváří nádherný harmonický doprovod pro kontrastně pohyblivé útržky tématu. V taktech č. 7 a 8 pohyb ještě více zhoustne a šestnáctinová ozdoba se postupně přesouvá z nejvrchnějšího hlasu přes střední do hlasu spodního (obrázek č.3).



Obrázek č.3

Ozdoby, trylky, nátryly a mordenty jsou v této části Bachem buď ručně vypsané, nebo označené. Autor tím může usilovat o elegantní, avšak nepřehnané a vkusné zdobení. Zdobení na dlouhých tónech však je důležité především u cembalové interpretace, aby dlouhé tóny příliš brzo nezanikly a byly dostatečně výrazné. V druhé části se téma objeví v inverzi na dominantní tónině G dur a v úplném závěru se hustota drobných hodnot ještě zvýší pro rostoucí dramatičnost. Tato *Couranta* tvoří celkový dojem vzácného klenotu, který je každým taktem pečlivě opracováván. Pro orientaci v tomto „bludišti hlasů“ je třeba začátky témat hrát jasně a průrazně. Když interpret vystihne vyvážené proporce jednotlivých hlasů a spojí líbezný tón se vzdušnou lehkostí, výsledek může být takřka nebeský.

Sarabande

Ve čtvrté části se jako na zavolanou objevuje kontrastní *adagio* v podobě klidného španělského tance. Zde se čas zastavil a nastal věčný pokoj, každé rozpumpované srdce se nechá zklidnit touto líbeznou melodií. Pro větší plasticitu zvolil Bach v začátku zadržované tóny na těžkou dobu, jimiž vytvořil dva hlasy. Toto zdvojení je zapsáno pouze v prvních třech taktech (obrázek č.1). Zůstává ale otázkou, zda Bach nechtěl tento styl aplikovat i dále a nezamýšlel z dvojhlasé *Sarabandy* vytvořit tříhlasou.



Obrázek č.1

Charakteristický motiv, který se vyskytuje napříč celou částí, je složen z několika šestnáctinových hodnot uprostřed rozdělených předrženu osminovou notou s ligaturou:



Tentokrát tanec na konci první části nemoduluje do dominantní tóniny jako u všech předchozích, nýbrž se dostává do paralelní tóniny Es dur. Charakteristický motiv se v první části objevuje pouze v tématu pravé ruky, ve druhé části již na sebe motivy navazují postupně v obou rukách.

Druhá část může sloužit jako jakési provedení první části, čemuž nasvědčuje i délka této části. Svým rozsahem totiž výjimečně tvoří dvojnásobek té první (konkrétně 8 + 16 taktů). Od taktu č. 13 již levá ruka pouze doprovází v osminových hodnotách a pravá ruka přednáší srdceryvnou melodii protkanou disonancemi (obrázek č.2). Tyto intervaly vyžadují čas na to, aby mohly správně proznít. Nejčastějšími intervaly, které zde Bach užívá, jsou malé i zvětšené sekundy, zvětšené kvarty a malé i velké septimy. V *Sarabandě* je třeba vystihnout správné tempo, které by naplnilo obsah všech těchto souzvuků, díky němuž nezůstanou bez povšimnutí. Na druhé straně by však bylo vhodné udržet třídobý taneční charakter. Naplnění těchto protichůdných myšlenek mnohdy potvrzují kvalitu interpretova mistrovství.



Obrázek č.2

V úplném závěru, tedy v posledních čtyřech taktech *Sarabandy*, začne totožný motiv z pravé ruky vzápětí opisovat i levá ruka, pouze s uzpůsobením harmonickému vývoji. Situace připomíná odraz reality ve vodě, který je mírně zdeformovaný, a vlna se

valí z vrchní polohy směrem dolů (obrázek č.3). Celou část zakončí velmi disharmonický a těžkopádný postup obou rukou v protipohybu, který je skládkou disonancí. V posledním taktu po těžké námaze spočinou oba dva hlasy opět v modelu zrcadlového odrazu na uspokojivé tónice (Obrázek č.4).



Obrázek č.3



Obrázek č.4

Rondeaux

Tento vzdušný francouzský tanec je pravým protipólem předešlé *Sarabandy* a jeho charakter je díky velkým intervalovým skokům velmi vzletný a skotačivý. Název napovídá, že bude tanec v rondové formě, pro kterou je charakteristické minimálně trojitě opakování hlavního tématu prokládaného mezivěťami a vedlejšími myšlenkami. *Rondeaux* je jediná část suity, ve které téma (až na jednu výjimku) nemoduluje do jiných tónin, ale zůstává vždy na tónice c moll.

Téma (obrázek č.1) otevírá oktávový skok v pravé ruce a dále jej následuje několik sekvenčně jdoucích septimových skoků. Levá ruka opakuje zlomek tématu v druhém taktu. Od třetího se pravá s levou rukou rytmicky doplňují v osminových hodnotách, drobné šestnáctiny se objeví poprvé až v taktech č. 7 a 8, kde téma končí. Od devátého taktu se téma opakuje. Žádný dynamický údaj v hudbě své doby očekávat

nemůžeme, můžeme však domýšlet, že zde Bach usiloval o opakování tématu v nižší dynamice, pokud je to v možnostech používaného nástroje. V urtextovém vydání stojí za povšimnutí velikost trylku, která je v opakování o poznání menší (viz takt č. 1 a 9).

5. Rondeaux



Obrázek č.1

Pro první mezivětu je charakteristická výrazná synkopa na třetí dobu, jež přeznívá do dalšího taktu (obrázek č.2). Zde stojí za povšimnutí postup v levé ruce, ve kterém přejde na konci fráze v taktech č. 22 a 23 liché metrum na sudé, tedy z přízvuků po třech osminách na přízvučné noty po dvou (obrázek č.2). Tím se v dramatickém duchu mezivěta dostane do subdominantní tóniny f moll, ze které sekvenčním postupem mimotonálních dominant dostoupá do dominanty G dur, ve které plynule naváže hlavní téma.



Obrázek č.2

Téma zazní bez velkých změn ve srovnání s tím původním, mění se pouze figurace v levé ruce na konci opakovaného tématu a zdobení. Původní trylek vystřídá obal, opět se setkáváme s rozlišnou velikostí symbolu v prvním a druhém znění.

V druhé mezivěťe shledáme rovněž charakteristický synkopický rytmus na třetí dobu, s nímž jsme se setkali již v první mezivěťe. Tato synkopa se však objeví nejprve v levé ruce v taktu č. 49, a to v oktávrových skocích, jenž synkopám přidává ještě větší důraz (obrázek č.3). Od taktu č. 67 si tyto synkopy přebírá pravá ruka.



Obrázek č.3

Takt č. 65 s sebou přináší další zmínku tématu, tentokrát variovaného následujícím způsobem: v úvodních dvou taktech jsou oktávrové skoky nahrazeny šestnáctinovými běhy v protipohybu, septimové skoky se tentokrát objevují v levé ruce a pravá ruka doprovází synkopickými figurami použitými v mezivěťách (obrázek č.4). Opakované téma dostává svou původní podobu totožnou s úplným úvodem této části.



Obrázek č.4

V poslední mezivěťe vytváří dlouze držené tóny barevný a líbezný charakter. Dva hlasy v pravé ruce se střídají v nasazování dlouhých zdobených tónů (obrázek č.5)

a poprvé se v části objevuje tříhlasá sazba. Levá ruka v krocích supluje pravidelný osminový postup doprovodného violoncella, které vždy na začátku sekvence vystoupá oktávovým skokem, jež odkazuje k úvodu hlavního tématu. Poprvé se v suitě objevují i trioly, a to v taktech č. 86 a 87, jejichž mrštné skupinky vykrystalizují trylkem, který předchází závěrečnému opakování tématu.



Obrázek č.5

Ve finální části uslyšíme variovanou citaci tématu celkem třikrát, poprvé je zde téma levé ruky uvedeno na dominantní tónině. Závěrečná gradace posledních dvou témat od taktu č. 97 (obrázek č. 6) již proběhne v domácí tónině c moll, Bach zde pomocí komplementárního rytmu pracuje s téměř dokonale pravidelným motorickým pohybem v šestnáctinových hodnotách. Obohacuje jej o průchodné tóny a čím víc se blíží finále, tím hlouběji se na klaviatuře dostává. Poslední téma je téměř totožné s předchozím, pouze s výjimkou nižšího registru, které grandiózně zakončí celý tanec na basovém C podpořeným akordem v pravé ruce.

Obrázek č.6

Capriccio

Tento Bachův „rozmar“ je výrazem důstojnosti vyjádřený podobou tříhlasé virtuózní fugy. Na místě, kde autor suity obvykle sází na šumařský a motorický *gigue* v osminovém taktu, zde Bach volí vyjádření noblesy a velkolepého majestátu pomocí *Capriccia*, které mu vytváří široký prostor pro invenci.

Capriccio ve 2/4 taktu uvádí téma, jenž otevírá směrem nahoru odsazeným kvartovým skokem na lehkou dobu (obrázek č.1). Tento honosný úvod vyústí v decimových skocích, kterými je zaplavena celá závěrečná část a kvůli kterým vyžaduje toto finále interpretovu vysokou virtuozitu a zběhlost. Téma se poprvé objevuje v sopránu, druhá citace zazní ve středním hlase, poslední ve spodním. Nástup úvodního sopránového tématu je samozřejmě na tónice, ostatní výše zmíněná témata nastupují na dominantě. Co se týče doprovodných hlasů, v úplném začátku vytváří levá ruka k melodii v pravé výrazný rytmický protihlas.



Obrázek č.1

Po třetí citaci tématu doslova vpluje jeho závěr v levé ruce do první mezivěty, ve které je charakteristický decimový postup v basu. V pravé ruce je pravidelný šestnáctinový rytmus rozštěpen do dvou hlasů, které vytvářejí příjemnou barvu a jakousi několikavrstvou plasticitu:



Od taktu č. 15 levá ruka osciluje mezi středním a spodním hlasem. Střední hlas zde vytváří druhý hlas k sopránu, který se odvíjí ve stupnicových běžích a společně tvoří interval sexty. V taktu č. 19 tyto běhy vyústí v další stručné zjevení tématu na tónice, které je vzápětí vystřídáno odlehčenou dvojhlasou mezivětou. Lehký a skotačivý charakter zde vyjadřuje rytmus v levé ruce (obrázek č.2). Tato mezivěta je od taktu č. 22 provázena klesající sekvencí mimotónálních dominant, které nás z tóniky c moll záhy přivedou do dominantní tóniny, ve které započne v taktu č. 28 následná citace tématu.



Obrázek č.2

Téma, které vystřídalo lehkou mezivětu je naopak doprovázeno těžkopádnými chromatickými postupy, které tématu dodávají pomyslný „motor“. Spodní hlasy spolu s vrchním často tvoří interval tercie nebo sexty. Tento „motor“ však s doznívajícím tématem nekončí, nýbrž se prolíná ještě do následné mezivěty v taktech č. 31 – 34. Levá ruka zde používá figuraci z předchozí mezivěty, pravá ruka zde protichůdně přejímá již zmíněnou skotačivou a taneční figuru z obrázku č.2. V těchto figurách nenajdeme nic jiného než rozložené akordy v lomených terciích. V taktu č. 35 se dostáváme do paralelní tóniny Es dur, ve které zazní první dva takty z tématu. Od tohoto momentu až do konce první půli *Capriccia* jsou nástupy tématu mnohem častější než v předešlé části a kvartový výstup zaslechne každé 2-4 takty. Většinou se téma neobjeví v plném rozsahu, odkazy na něj jsou však velmi výrazné. O dva takty později od nástupu v Es dur zazní téma již na tónice. Téměř vždy jsou k němu v ostatních hlasech opět uvedeny protihlasy, které tvoří již zmiňovanou ozvěnu. V některých taktech, jako je tomu například v případě č. 37-38, se v protihlasu také poprvé objeví interval kvarty (obrázek č.3). Úvodní citace tématu je zmíněna dokonce i ve finální mezivětě, kdy se hudební materiál skládá nejen z kvartových postupů, ale i běhů v sextách, se kterými jsme se již také setkali v úvodní mezivětě. V taktu č. 45 se téma (tentokrát v tónině f moll) zjeví v první půlce naposledy a celá dvojstrana je zakončena dominantním akordem G dur, jakož tomu bylo i v předchozích dvojdílných částech.



Obrázek č.3

V druhé půlce *Capriccia* je téma přizpůsobeno inverzně – místo stoupající kvarty se zde setkáme s klesající kvintou (obrázek č.4). Nástupy tématu jsou na rozdíl od první půlky umístěny z tonálního hlediska jako v tradiční fuze – první na tónice, druhé na dominantě, třetí opět na tónice.



Obrázek č.4

Mezivěty s postupy souběžných sext jsou zaměněny za decimové běhy. V taktu č. 70 se objeví téma v tónině D dur, které posluchače připraví opět na tóninu g moll. Je to v této fuze naposledy, kdy zazní téma v kompletní formě, až do konce části jej bude zastupovat pouze první polovina. V tónině g moll se však nezdržíme na dlouho, neboť hned od taktu č. 73 hudba na okamžik moduluje do vzdálenějších tónin, důsledkem čehož se uchýlí k častému užívání disonantních intervalů. Z typického kvartového či kvintového úkroku, který je pro úvod tématu typický, se záhy v taktech č. 73 a 74 stává interval zvětšené kvarty (obrázek č.5), která zvyšuje míru napětí. Toto napětí kulminuje zmenšených septakordem v taktu č. 75 a končí v následujícím dvou taktech překvapivě v jasné G dur.



Obrázek č.5

První část tématu je mezi taky č. 77 a 80 citována dvakrát – jednou v G dur, podruhé v C dur, poslední zmíněná se stává mimotonální dominantou k poslední mezivěť celé suity, pro kterou je domácí tónina f moll. Tato mezivěť je stejně jako v první půli doprovázena basovými decimovými skoky (obrázek č.6). Pravá ruka opět prezentuje plastický rozhovor dvou hlasů stejně jako v předchozí části, hlasy jsou však v inverzi, tudíž mezi sebou nesvírají interval sexty jako předtím, ale je pro ně charakteristická tercie.



Obrázek č.6

Mezivěť vyústí v závěrečnou část fugy, jenž doslovně cituje původní téma s kvartovým výkrokem v taktu č. 87. Od té doby se každé dva takty ozve charakteristické zahájení tématu, a to s výstupem na následující intervaly: v taktu č. 89 na čistou kvintu, v taktu č. 91 na čistou kvartu a v taktu č. 93 na malou septimu (obrázek č.7). Tento poslední výstup zde vytváří konturu dominantního septakordu G7, který nás přes chromatické peripetie v levé ruce a sextový postup v pravé ruce dostává v dojmu těžké lopoty do finálního akordu c moll, jimiž dozněly poslední tóny celé suity.



Obrázek č.7

O interpretaci barokní hudby obecně

O stylové interpretaci Bachových děl již vyšlo mnoho publikací a toto téma s velkou pravděpodobností neztratí svou ožehavost ani v následujících desetiletích. Dnes však samozřejmě uznáváme Bachovu hudbu interpretovanou na moderní klavír díky řadě předností, které tento nástroj má. Rozhodně je třeba v úvodu zmínit specifické vlastnosti a odlišnosti nástrojů, které měl k dispozici ve své době Bach, a se kterými se setkáváme v naší současnosti. Když Bach označil své dílo pro nástroj zvaný *clavier*, znamenalo to, že je skladba určená buď k provedení na klavichord, cembalo nebo varhany. Každý z těchto nástrojů má svá specifika a k dnešnímu obrazu klavíru mají mnohdy velmi daleko. Mým cílem není rozsáhlý technický popis těchto nástrojů, pokusím se je však charakterizovat alespoň v základních rysech, jež jsou interpretům a posluchačům zjevné:

Klavichord byl údajně po varhanách Bachovým nejoblíbenějším klávesovým nástrojem. Mistr na něm oceňoval především „živý, oduševnělý tón, který bylo možno dynamicky odstiňovat“. (Zavarský) Tón klavichordu je jasný a tento „miniaturní smyčcový kvartet“, jak mu Schweitzer trefně přezdívá, se pro provádění obligátních hlasů hodí převelice. Co se kvality tónu týká, téměř všechny aspekty tomuto nástroji k ideální interpretaci Bachovy hudby hrají do karet. Na klavichordu je dokonce možné vytvořit daným stiskem klávesy i lehké vibrato, což je na ostatní klávesové nástroje neuskutečnitelné. Za jediný defekt tohoto může být považována jeho nevelká síla zvuku, která je k provedení v dnešních koncertních sálech bohužel nedostatečná. Ne nadarmo byl tento nástroj určen spíše pro domácí potřeby a komponování.

Nástroj, který sdílí s klavichordem jasný a světlý zvuk a který je schopen rozeznít již průměrný komorní sál, se nazývá **cembalo** (někdy také *clavicembalo*, francouzsky *clavecin*, anglicky *harpsichord*). U klavíristů se často setkáme s jistým nezájmem o tento nástroj. Může to být způsobeno zdánlivě monotónním zvukem, který není schopen dynamického odlišení tónu, ovlivnění jeho délky a omezenou prací s artikulací. Jediné dynamické změny, které jsou na nástroji možné, jsou proveditelné změnou rejstříku či manuálu, bohužel jsou však uskutečnitelné pouze plošně, většinou ne v rámci jedné fráze. Tomuto úkazu se přezdívá pojmem *terasovitá dynamika* (rys, jež

bude vlastní také varhanám, o kterých pojednám níže v této kapitole). Na této dynamické neohebnosti může trazit například průraznost tematického materiálu mezi okolními hlasy. „Pokud přece jen můžeme v cembalové reprodukci poměrně dobře sledovat jednotlivé melodické linie, je to proto, že zvuk cembala, nasycený svrchními harmonickými tóny, nesplývá. Zejména v temperovaném ladění, kde znějí současně čisté i temperované tóny.“ (Zavarský) Schweitzer také poukazuje na typ hudby, který je pro parametry nástroje vhodný a naopak: skladby, které se udávají motorickým, nepřetržitým pohybem, se na cembalu budou vyjímat mnohem lépe, než lyrické a zpěvné pasáže, které existenci dlouho znějících tónů vyžadují. (Schweitzer)

Dlouze držené tóny jsou disciplínou, kterou třetí nástroj zvládá s naprostým přehledem – na **varhanách** díky odlišnému principu tvoření tónu naopak zvuk zní s neměnnou intenzitou po dobu stisknutí klávesy. Zvuk varhan s cembalem sdílí terasovitou dynamiku, tedy dynamiku bez postupných přechodů, ale také to, že hráč nemá možnost ovlivnit tón změnami úderu, jak to je možné na klavichordu nebo klavíru. Díky několikanásobné práci s rejstříky je však na varhanní dynamické paletě možné vytvořit téměř bezmezná kombinace barev a zvuků. Protože nám pro dokonalé provedení legata u varhan chybí pedál, je třeba u výše zmíněných nástrojů pojednat také o prstokladu. V Bachově době ještě nebylo podkládání palce ve stupnicových běžích běžné a dokonalé legato, kterému jsme přivykli v moderní době, bylo za Mistrova života takřka nemožné. Běhy se hrály prstoklady 3 4 3 4 3 4 nebo 5 4 3 2 2 1. (Schweitzer) Nicméně za průkopníka, který poprvé užívá palce k podkládání, platil Bachův syn Carl Phillip Emanuel. I tento faktor jistě do určité míry ovlivnil to, jak zněla Bachova hudba kdysi v porovnání s tím, co slyšíme v koncertních sálích dnes.

Zůstává otázkou, zda by Bach upřednostnil tradici dobových nástrojů, nebo zda by šel ve stopách technického pokroku. Skladatel byl nakloněn starým zvykům, pilně se učil od svých předchůdců, ale zároveň byl vždy připraven držet krok se svými současníky a zajímal se o vše nové. (Bettmann) Sám se přičinil k výraznému zdokonalení varhan a svoji podnětnou kritikou doslova vyburcoval Silbermanna, slavného stavitele klávesových nástrojů, k sestrojení ještě dokonalejších nástrojů. (Bettmann) Historický vývoj **moderního klavíru** směřuje nejen ke zmohutnění zvuku, ale i k jeho ztemnění, jež se pro barokní hudbu polyfonického typu nezdá být tou nejméně výhodnější vlastností. Schweitzer píše: „Čím se stával zvuk silnější, tím temnější byla

jeho barevnost, takže dnešní klavír již ničím nepřipomíná tón, jaký měl klávesový nástroj v Bachově době. Ten se již netvoří jasně a světle na dřevěné rezonanční desce, nýbrž získává svůj charakter prostřednictvím železné konstrukce.“ (Schweitzer) Přesto je podle mnohých tento nástroj, jenž v dnešní době již takřka dosáhl technické dokonalosti, jedním z nejvhodnějších k odhalení zvukové plasticity a kouzla Bachovy hudby.

Existují však názory, které usilují o to, abychom nezneužili této pokrokovosti klavíru a nesklouzli tím k barbarské a neodpovídající interpretaci těchto děl, jež odporuje stylovému cítění a jenž je typická například pro období romantismu. Zvuk klavíru by v ideálním případě alespoň částečně napodobil styl hry na nástroj dobový, u kterého lze jako bonus využít ovlivnění dynamiky, způsob úhozu a artikulace, kterému by se autor s velkou pravděpodobností vůbec nebránil. Tyto výhody nám poté perfektně poslouží k přednesu polyfonické textury, vynesení tematického materiálu a odlišení jednotlivých hlasů. Často nás – interprety Bachovy hudby – však tato devíza bohužel strhává do překombinované práce s artikulací, jež rázem vytvoří z bachovských neafektovaných kompozic spíše nevkusnou karikaturu, a přirozenost živé fráze je tatam. Častým nešvarem v oblasti nestylové hry Bachových děl je přemíra použití pedálu. Citujme například slova G. Nejpgauze, který se k tomuto tématu vyjadřuje následovně: „Bacha je třeba hrát s pedálem, ale s moudrým, obezřetným, mimořádně úsporným pedálem.“ (Zavarský)

Důležitou součástí interpretace barokní hudby tvoří problematika **hraní melodických ozdob**. Ačkoliv naše generace často shledává v Bachově hudbě přemíru zdobení, které dnes nejednomu hráči působí mnohé obtíže, sám Mistr byl naopak ve své době kritizován pro nedostatečný prostor v individuálním vyjádření virtuozity. Ozdoby téměř výhradně vypisoval a hudba pro něj znamenala víc než egoistické předvádění hbitých trylků. Přehnané zdobení je vlastní spíše francouzské clavecinové tvorbě. „Nesmíme však ozdobám připisovat větší důležitost, než mají jako *accidens* melodie. Nejsou její podstatnou složkou. Jsou výrazem doby, daleko méně skladatele a tím méně interpreta.“ (Zavarský) Pro stylové interpretování melodických ornamentů pro nás může být přínosné studium děl Bachových současníků, jako je například významná publikace *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu* Joachima Quantze, jejíž autor apeluje na přirozené a úměrné zdobení, či *L'art de toucher le clavecin* Francois Couperina. Přímou

vypovídajícím pramenem poslouží také Bachova *Knížka* určená jeho synovi Wilhelmu Friedmannovi, jež nese název *Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen andeuten* (Vysvětlení rozličných znamének, naznačujících, jak máme jisté manýry půvabně hrát). Zde je názorný příklad z knihy i s názvy základních ozdob:



Bachův syn Carl Phillip Emanuel ve svém díle uvádí, že trylek u Bacha by měl být proveden pomaleji a bez jakéhokoliv spěchu. (Schweitzer) Je v pořádku, pokud jsme řádně poučeni o stylovém zdobení, avšak neměli bychom na poučkách lpět za každou cenu. Dokonce i Bachův syn Carl Phillip, jenž se touto problematikou do hloubky zabýval, nakonec upřednostňuje „jako poslední autoritu jen příkázání přirozené libozvučnosti“ a „až do nejzazších důvtipností přenechává nakonec rozhodnutí uměleckému vkusu.“ (Schweitzer)

Další důležitou složkou interpretace Bachových děl jsou otázky v oblasti **dynamiky, tempa, frázování a artikulace**. Tyto hudební parametry se ve skutečnosti často prolínají a závisejí jeden na druhém. Adekvátní kombinace a propojení těchto prvků je však to, co dělá mistrovské interpretace tak cenné.

Bach ve svých dílech až na pár výjimek nepoužíval **dynamická označení**, neznamená to však, že by jeho hudba měla být prováděna v monotónní dynamice.

Skladatelova hudba je hudbou kontrastů, a proto je vhodné jí jistou „terasovitost“ zachovat i v případě moderního klavíru. Skladatel Vianna da Motta ve svém článku píše: „Bachově hudbě je vždy více či méně vlastní majestátnost. Je budována neustále v širokých terasách jako pradávny asyrský chrám lidskosti“. Témata u polyfonních hlasů by neměla být prováděna v romantickém duchu fráze, tedy z *piano* do *forte* a zpět. Naopak, nástup tématu by měl být vždy výrazný a měl by důstojně spočinout na závěrečném tónu. Mezihry a ostatní hlasy souznějící s tématem by měly být dynamicky odlišené od tématu, avšak nelze je opominout a odpírat jim důležitost, která jim právoplatně patří. Interpret by měl sluchem neustále kontrolovat všechny souběžné melodické linie, což je právě na Bachově vrcholné polyfonii tak těžké a zahrnuje to dlouhou a pečlivou interpretovu přípravu.

Problematika **tempového určení** je u Bacha čistě individuální záležitostí a souvisí s otázkou artikulace a zběhlostí hráče. Schweitzer se k tomu vyjadřuje slovy: „Čím lépe někdo Bacha hraje, tím je smí pojímat pomaleji, čím hůře, tím je musí provádět rychleji. Dobře hrát znamená frázovat a akcentovat ve všech hlasech do detailu.“ Autor se tím nejspíš snaží říci, že čím je hráčova hra v oblasti artikulace monotónnější a méně výrazná, tím může alespoň částečně nahradit tento nedostatek zrychlením tempa. Autor biografie také poukazuje na odlišnost dnešního cítění tempa totožného názvu s tím historickým. „Bachovo *adagio*, *grave* a *lento* nejsou tak pomalá jako ta naše, jeho *presto* není tak rychlé jako to současné. Proto se můžeme snadno ocitnout v nebezpečí, že budeme jeho pomalé věty prodlužovat a rychlé hrát příliš prudce. Okruh možných temp u Bacha je relativně úzký.“ (Schweitzer)

Jak již bylo naznačeno, ve vhodném, logickém **frázování, artikulaci a akcentaci** tkví to pravé mistrovství konkrétních vrcholných interpretací, kterými se bude práce zabývat. Všeobecně funguje zásada, že u Bacha můžeme jakoukoliv frázi či figuru připodobnit provedení na smyčcový nástroj. Na klavíru je volba způsobu artikulace a frázování téměř bezbřehá, hůře již jde tón ohýbat na cembalu nebo varhanách. Bach u svých žáků údajně usiloval o tzv. *cantabile art*, tedy zpěvnou hru, při které je použití *legato* nutností. (Zavarský) „Bachovo *legato* je však daleko živější a má mnohem méně klavírní charakter. Pod velkým spojovacím obloučkem se to u něho hemží bezpočtem malých obloučků, které shromažďují noty do dílčích skupinek.“ (Schweitzer) Bachovské *staccato* není skákové a lehkovážné *staccato*, nýbrž

těžkopádné a důstojné *staccato*, které má mnohdy blíže k *non legatu*. V případě připodobnění ke hře na smyčcový nástroj odpovídá spíše stylu hry krátkým, těžkým smykem než stylu *pizzicato*. (Schweitzer) Hrou *staccato* se často oddělují tóny, které mezi sebou svírají široký interval či velký skok. Ve druhé Partitě je oddělování typické především pro septimové skoky v části *Rondeaux* a decimové skoky v závěrečné části *Capriccio*. V úvodní části *grave* je tečkovaný rytmus taktéž zpravidla interpretován oddělováním předražené noty s dlouhou tečkovanou notou na dobu. V rytmických útvarech, které zahrnují krátké noty mezi delšími, jako je tomu například v případě mezivět u *Capriccia* (obrázek č.1), je třeba dbát na výraznost a jasnost těchto krátkých not. Je možné je zdůraznit opět lehkým *non legatem* či *staccatem*, aby neunikly pozornosti žádného posluchače. (Schweitzer) V případě zkoumané Partity je možno některé části s vhodným charakterem provádět celé v duchu *non legatové* hry, jenž napodobí cembalový zvuk.. Mezi tyto části by patřila především fuga v první části, *Rondeaux* a závěrečné *Capriccio*.



Obrázek č.1

Častou interpretační chybou u Bachových děl je kladení hlavního přízvuku na první dobu v taktu. Charakteristický přízvuk může naopak ležet i v taneční hudbě na lehké době či na synkopě. „Jestliže však toto kladení přízvuku chybí a namísto noty vypracované v rytmu tématu se znamenitě akcentuje nota v rytmu taktového rozdělení, pak posluchač nezíská celkový dojem, ale obdrží větu pospojovanou z několika částí, která se mu bude stále znovu rozpadat na kusy... Přízvuk můžeme s důvěrou klást bez výjimky na všechno, co se vyjímá jako nápadný interval nebo synkopa.“ (Schweitzer) Klazení přízvuku na první dobu však bývá záležitostí varhanní interpretace, kde můžeme jen těžko akcentovat jednu notu před druhou. (Schweitzer) Nadřazenou a všespásnou poučkou v oblasti frázování a akcentace je stejně jako v jiných oblastech otázka přirozenosti. Ideální frázování nikdy nepůsobí vtíravě či překombinovaně. „Nakonec spočine vše – veškerá rozmanitost vázání a mezi tím se vyskytující *staccata* – do jisté míry pod jedním společným velkým spojovacím obloučkem. Posluchač vlastně

dokonce nemá ani postřehnout frázování jako takové, má si je uvědomit až do posledního detailu pouze jako samozřejmou a živoucí průsvitnost celku, takže sám nakonec žasne, jak snadno tuto polyfonii přijímá.“ (Schweitzer)

Ne nadarmo patří studování děl J. S. Bacha k jakési nepsané (mnohdy i psané) povinnosti každého klavíristy, který chce ve své hře dosáhnout obstojné úrovně. Zavorský ve skladatelově biografii tuto důležitost také zdůvodňuje: „V koncertním životě má Bachova hudba velmi důležitou pozici, jednu z nejvýznamnějších. Vytvořilo se už povědomí, že Bachova hudba je ukazatelem technické i hudební vyspělosti interpretů. Je tomu skutečně tak, a to nejen z důvodu, že Bachova hudba klade určité poměrně striktní požadavky na způsob podání, ale i proto, že po technické stránce její interpretace ukáže nemilosrdně i ten nejmenší nedostatek.“ (Zavorský) Mistrova nejčastěji praktikovaná „instruktivní“ literatura (například *Knížka pro A. M. Bachovou, Invence a Sinfonie, Temperovaný klavír*) nás totiž nutí proniknout až na samou dřev dila a ne každý v této hudbě shledá její smysl. Její „bezbřehý“ charakter nám jako mnohá klasicistní hudba nedává pevnou půdu pod nohama a nezbývá tedy moc jiného, než se řídit orientačními body jako jsou zjevení tématu, pečlivě sledovaný harmonický vývoj hudby a opečování každého jednotlivého tónu, který zde plní svou významnou roli.

Konkrétní pojetí jednotlivých interpretek

Bachova druhá klavírní Partita si v žebříčku oblíbenosti u dnešních klavíristů a cembalistů vede velmi dobře a existuje velká řada různých interpretací a nahrávek. Pro účely této práce jsem však vybrala pouze tři, které jsou pro srovnání různých způsobů práce s hudbou tohoto druhu dostačující. Všechny tyto nahrávky jsou zprostředkovány ženami, které se konkrétně hrou Bachových děl proslavily, a nejedna z nich této hudbě oddala velkou část života. V něčem se hráčky interpretačně shodují, určitě mají mnoho společného, v určitých aspektech mezi nimi však shledáme obrovské rozdíly. Pro markantnější kontrast je jedna z interpretací provedena na dobový nástroj – cembalo. Tři vybrané mistryně klavírního/cembalového světa jsou také do jisté míry ovlivněny kulturou a prostředím, ze kterého pocházejí. Tatiana Nikolajeva nezapře jakýsi ruský způsob hry, který tíhne k romantizující a živelné hře. V obrovském kontrastu s Nikolajevou stojí Martha Argerich, která představuje virtuózní, ledově klidný a do detailu promyšlený protipól ruské hry. Zuzana Růžičková svoji hrou podává zralou a hlubokou konfesi o těžkostech z jejího raného života, a to na nástroj, jehož zvuk může být pro mnohé zdánlivě neohebný a monotónní. Argerichová s Růžičkovou sdílejí židovský původ, jedna se narodila s jižanským temperamentem v krvi, druhá přežila koncentrační tábory. U všech tří žen však shledávám v jejich hře jakýsi pojící „mužský“ prvek, který v sobě nese pevnost, rozhodnost, odhodlanost, ambici a v neposlední řadě také výbornou koncentraci.

Tatiana Nikolajeva

Projev Tatiány Nikolajevy (1924 – 1993) je do vysoké míry ovlivněn ruskou klavírní školou, která tíhne k vysoké citovosti, melodičnosti. Tato hra v sobě často obsahuje tolik romantizujícího citu, až dokáže být místy naprosto hřmotná a nezkrotná. Interpretace Nikolajevy inklinuje k vysoké spontaneitě, klavíristka se nechává oddat svým momentálním nápadům, které ihned realizuje. Je to zjevné například při provádění repetice – často cítí frázi tak, jak ji to zrovna napadne. Tento interpretační styl se občas může vylučovat s Bachovým dílem, které je oproti tomu plné řádu a systematičnosti. Tato „dáma s drdolem“ je pověstná zálibou ve hře před publikem, což jde ruku v ruce s druhem jakési intuitivní hry. Poznává skladbu zas a znova, snaží se o to, aby hudba byla

neustále zajímavá, a hledá obsažnost každé fráze. Překvapení z těchto objevů pak sdílí s publikem. Jejím nejoblíbenějším nástrojem je klavír značky Steinway (Duffie) a zvukové možnosti tohoto nástroje využívá do krajností dokonce i při interpretaci Bacha, což může baroknímu konzervativci způsobit určitou nelibost. Místy v jejím provedení shledáme jistou hrubost či urputnost, se kterou se tato korpulentní dáma pouští do kláves. Její spontánní muzikalitou však nejednoho z nás zaujme a rádi jí odpustíme i několik nepřesností za cenu hry plné překvapení, která zkrátka nikdy nenudí. Pro tuto práci čerpám z nahrávky, jenž je součástí souboru tří CD s názvem *Bach: Klavírní koncerty* z nahrávacího studia Doremi. Nahrávka diskutované Partity je zde součástí bonusu z recitálu v Tokiu, jenž se konal dne 22. dubna 1988. Jeho přebal je k dispozici níže. (Nikolajeva)



*Fotografie Tatiany
Nikolajevy pořízena ve spojitosti
s interpretací Bachovy druhé
Partity. (Duffie)*

Úvod majestátní části *grave* cítí Nikolajeva spíše lyricky s klidným krokem. Otevírá ve střední dynamice, aby mohla na konci této části *Sinfonie* kulminovat k jeho závěru. Klidné rozpoložení přeruší nejprve vulkanickým trylkem v levé ruce, který je rozveden ostrým tečkovaným rytmem střídavě v jedné, pak v druhé ruce. Překvapivě však uvolní napětí spočinutím na jindy dramaticky disonantním dominantním akordu – právě v tomto místě je cítit již zmíněné romantické cítění, které je tak vlastní Rusům. V *andante* se klavíristka poddává mírné agogice, před významnými tóny si počká, každou frází cítí pod velkým obloukem, v rámci kterého si rytmus ohýbá tak, jak ji to její muzikantská intuice spontánně napovídá. Obecně lze říci, že se hráčka drží zásady,

při které se stoupající tóny v melodii zesilují, klesající naopak zeslabují. Každé sekvenční stoupání tedy provází mírné crescendo. Nástupy shora nasadí někdy s takovou vervou, jaká se již nachází na samé hranici stylovosti. V taktu č. 23 náhle klesne do *subito piano* a tento dynamický kontrast připraví půdu pro poměrně rozsáhlou gradaci, která v následujících šesti taktech vyvrcholí obrovským ritardandem, jež grandiózně připraví následující část: nástup fugy v G dur. V této gradaci Nikolajeva volí ostrý úhoz, časté akcenty a dramatické oddělování tónů, již ideálně podporují narůstající napětí. Konečné ritenuto však nedodrží do samého konce a do fugy netrpělivě naskočí bez žádných okolků již v předtaktí. Tempo, které si Nikolajeva pro fugu zvolila, je sice velmi virtuózní, avšak v porovnání s nahrávkou Argerichové se zdá být ještě poměrně rozvážné. V motorickém pohybu, který je pro tuto fugu typický, již není pro agogiku tolik prostoru, i když si klavíristka tu a tam vyhoví, počká na náhlé piano či významný tón. I přesto je však tep poměrně pravidelný a na hře Nikolajevy je patrná její osobitá neústupnost a dravost. V dynamicky vypjatých částech si pro větší zvuk na první a druhé době místy vypomůže pedálem. Obecně je její použití pedálu napříč celou Partitou poměrně časté a nápadné. Pro zastánce dobové interpretace toto může být trnem v oku, Nikolajeva však důsledně využívá všechny zvukové a barevné možnosti nástroje její oblíbené značky *Steinway*, jenž dnes platí za jakýsi *Rolls-Royce* mezi klavíry. Pohlédneme-li na celou neobvykle rozsáhlou úvodní část jako celek, klavíristce se v tomto úvodu podařilo postihnout základní charakter jednotlivých částí. Tyto části pak tvoří velmi kontrastní stavbu celé *Sinfonie*, která může být pro posluchače v tomto vrcholném provedení nevšedním zážitkem.

Melodie vlnící se všemi směry, jež lze najít v samém úvodu *Allemandy*, je často klavíristy cítěna jako obrovská legatová plocha. I Nikolajeva poctivě váže všechny tóny, pro dobarvení si opět vypomáhá jemnou pedalizací. Zajímavé však je, že v toku pravidelných šestnáctin odsadí první tón. Jestli je to snaha o lepší porozumění začátku pro posluchače či náhoda, to nevíme. Jisté je však, že tento prvek působí v úvodu druhé části velmi elegantně, avšak v průběhu celé druhé části se situace již neopakuje. *Allemandu* cítí interpretky opět velice romanticky, časté je u ní zpoždování významných tónů v pravé ruce, které záměrně nepřichází v synchronizaci s levou rukou. Tento zmíněný prvek je velmi typický pro romantizující cítění ruských klavíristů. V drobných dvaatřicetinách se Nikolajeva nezdráhá počkat a každý tón tedy působí velmi klidně. Touto agogikou se však hudba možná lehce okrádá o charakter, kterému

by se dalo přezdívat slovem taneční, a částečně tedy může popírat význam, který mu byl původně připisován. Nevnučující se téma v levé ruce, které mnohdy nemusí být srozumitelné, je v podání klavíristky naprosto čitelné, levá ruka je uchu nabízena na zlatém podnose v ideální dynamice, lehce by ji totiž v jiném případě zastínily paralelní běhy v pravé ruce. V chromatickém postupu, který se vyskytuje na konci každého dílu, pojí interpretka barvy disonancí navíc ještě pedálem a dostává se zde do pomyslného vrcholu tohoto dílu, jenž je doprovázen patřičně silnou dynamikou a agogikou. Jak je z rozboru patrné, kromě částí *Sinfonia* a *Rondeaux* obsahují všechny ostatní části partity dva díly, z nichž každý takový díl je Bachem určen k provedení s repeticí. Tu však interpreti provádí dle svého uvážení. Nikolajeva v *Allemandě* i ostatních částech uvádí pouze první repetici, druhou již ne. Repetice působí v této části po finální kulminaci jako jemná ozvěna, i když zazní ve stejné dynamice jako poprvé. Tento tanec Nikolajeva tentokrát necítí jako vývoj, který spěje ke grandióznímu finále. Dalo by se přirovnat spíše k vyprávění každodenních strastí člověka, který se na konci celého dne připraví k tomu, aby se opět oddal klidnému a zaslouženému spánku.

Couranta má v podání Nikolajevy poměrně bojovný a výbušný charakter. Místy zjemní a obrousí hrany přehnanou pedalizací, občas až hrubě zvýrazní nosné tóny v basové lince. Tento hbitý tanec tak dostává expresivní, možná dokonce hysterický charakter. Ten však slouží jako ideální kontrastní element spojující táhnoucí se *Allemandu* a stoickou *Sarabandu*, jež je ztělesněním svatého klidu. Interpretka zde opět ctí pouze první repetici. V rámci té již vědomě vytváří efekt echa a v opakování volí nižší dynamiku, než ve která *Couranta* začala. Jelikož se jedná o poměrně motorickou a komplikovanou část, interpretka pro srozumitelnost dodržuje pevné metrum a do velké agogiky se zde nepouští. Bohužel na mne však tato interpretace a možná i spousta dalších působí poměrně staticky. Musím uznat, že přes mou náklonnost ke zvuku moderního klavíru, který s Nikolajevou sdílím, shledávám v této části více jakési elegance a noblesy v případě cembalové interpretace, která vypsáním ozdobám a husté textuře tentokrát velice svědčí.

Jak jsem nedávno poznamenala, energicky přednesená *Couranta* má však velký dar v tom, že po ní nejpomalejší část suity působí jako balzám na duši. Líbezná *Sarabanda* je svou rozvláčností interpretačně velmi náročná a vyžaduje od hráče pevnou a vytrvalou koncentraci. Nejednou se klavíristovi může stát, že po běhavé

předchozí části tempo takzvaně „přestřelí“ a pocit metronomických úderů se zdá být o mnoho pomalejší, než ve skutečnosti je. V tom však tkví umění těchto mistryň, jelikož ty s představou vhodného tempa problém zjevně nemají. Nikolajeva se okamžitě aklimatizovala do nové části, začíná ji s obrovským nadhledem a pocitem nekonečného oblouku. I když se v tanci otevírá prostor pro bohatší improvizační zdobení, interpretka volí jednoduchost. Jediný vypsáný trylek celé *Sarabandy*, který se objevuje ve čtvrtém taktu, přednáší v jeho nejskromnější verzi. Repetici první části začíná klavíristka s velkou opatrností opět v nižší dynamice a s výraznějším vynášením tónů, které jsou zároveň součástí dvou různých hlasů, čímž nabývá její hra na obrovské plasticitě. Ve druhé půli opět repetici vynechává, zde si dává Nikolajeva záležet především na tom, aby její levá ruka byla naprosto srozumitelná, a pečlivě vynáší každý oktávový či decimový skok. Pravidelné osminy v levé ruce v roli doprovodného violoncella zpočátku váže a po dvou taktech je začne plynule odsazovat. Přesto, že je bas hrán velice jemně, doprovází a za žádnou cenu se nevnučuje, touto artikulační změnou na něj klavíristka upoutá posluchačovo ucho, které bedlivě sleduje jeho cestu až do úplného konce. V posledních dvou taktech je tok hudby výraznou chromatikou zatěžkán a v posledním taktu plynule vpraven do ritenuta, který poslední tóny *Sarabandy* zpomaluje až do úplného zastavení.



Přebal CD, z jehož nahrávky ve své práci čerpám. Jedná se o soubor tří disků, název je lehce zavádějící, protože Partita je pouze součástí bonusu. Kromě zmíněných děl jsou zde k dispozici ještě nahrávky Toccaty a fugy d moll, vybrané části z Hudební obětiny a Umění fugy. (Naxos)

Rondeaux zní v podání Nikolajevy poměrně těžkopádně. Její *staccato* je ostré a vysoké tóny zpravidla výrazně akcentované. Je otázkou, zda tento expresivní, místy až hrubý přednes, je stále na únosné hranici stylovosti. Tempo není příliš rychlé, interpretka usiluje spíše o pečlivou artikulaci a rozhodně zvolené tempo zvládá se zjevným nadhledem. Na rozdíl od jiných interpretací cítí Nikolajeva v této části jakousi pevnost, jež je budována krátkým, ale těžkým úhozem. Téma přednáší zpravidla ve vyšší dynamice, mezivěty v *piano*. Mezi prvním a druhým objevením tématu slyšíme jakýsi náznak echa, není však nikterak výrazný. Zdobení je náhodné, v podstatě neakceptuje Bachův předpis, nýbrž ozdoby přichází, jak si interpretka v danou chvíli zamane. Výhodou toho je, že zdobení vyznívá velmi přirozeně a v podstatě plní svou funkci, což může u mnohých ne tak vyspělých interpretací činit problém. V závěru této netaneční části, u které jsou však vzhledem k lichému metru taneční prvky zjevné, se Nikolajeva uchýlí od ostrých hran a pečlivé výslovnosti k legatovému cítění šestnáctinových běhů. Poslední dvě citace tématu – tentokrát ve varírované formě již zmiňovaných šestnáctinových běhů – si interpretka k vytvoření většího zvuku napomůže poměrně intenzivní pedalizací a, nehledě na sekundové postupy, drží pedál přes celý takt. Pomocí vhodné gradující kompoziční stavby tak napomůže ke kulminaci ještě intenzivnější práci se zvukem a, odhlédneme-li od striktní honby za stylovou interpretací, výsledek je velmi efektní.

Oproti zatěžkané předchozí části je v této interpretaci úvod závěrečného *Capriccia* spíše lehčího a klidnějšího charakteru. Protože tato závěrečná fuga není zvukově tak vyexponovaná, posluchač má díky tomu šanci pozorně zachytit komplikovanou polyfonickou texturu. Zdá se, že má Nikolajeva promyšlený dynamický plán této části: na začátku obou polovin začíná vždy v *piano*, na konci každé poloviny končí v silné dynamice a pro vytvoření celkové kulminace v úplném závěru dělá na několika místech v druhé polovině *subito piano*, aby efekt závěru vynikl. Precizní a elegantní *non legato* nám dovoluje sledovat každý hlas, který se zdá být pro svou složitost v klavírní interpretaci čitelnější a srozumitelnější než v cembalovém či varhanním provedení. Tempo se během celého průběhu nepatrně sníží, Nikolajeva s ním však do jisté míry hýbe neustále. V drobných šestnáctinových bězích jde dopředu, v zatěžkaných osminách si naopak sedá. Když chce klavíristka určitá místa znatelně zatěžkat, použije ještě navíc pedál. Výrazná počkání se objevují v nástupech tématu, tedy v osmině před úderem druhé doby, opět je zde zjevné hudební cítění typické pro

ruskou klavírní scénou. V decimových skocích, které jsou stavebním prvkem jak samotného tématu, tak i několika mezivět, cítí důraz na liché osminy, sudé oproti nim naopak velmi odlehčuje. V průběhu části je tento rys více a více zvýrazňován a ke konci obou půlí akcenty nabývají na obrovské ostrosti, jež je místy až extrémní. Výjimečná situace nastává v taktech č. 62 a 63 (obrázek), ve kterých jsou nejvýraznějším prvkem táhlé čtvrt'ové noty v klesajícím sekundovém postupu. Tuto pasáž cítí Nikolajeva velmi lyricky a tento charakter se přenáší i na decimové skoky v levé ruce, které tentokrát vyznívají spíše rozvláčně.



Výrazný sekundový postup ve středním hlase, decimové skoky získávají na lyričnosti
(Bach)

Interpretčin dynamický plán *Capriccia* jsem již nastínila, konkrétně šestnáct taktů před koncem přijde poslední vlna *subito piano*, od kterého už Nikolajeva neupustí na vývoji a hudba plynule roste na intenzitě, jež jde ruku v ruce s hustou koncentrací nástupů témat. Každý takový nástup zazní silněji než ten předchozí a ve finálních hutných akordech nás rozhodně nepřekvapí ani intenzivní pedalizace, pomocí které interpretka usiluje o grandiózní zvuk. Ten může být v závěrečné pasáži pro posluchače tohoto rozsáhlého díla téměř žádoucí, obzvláště tedy posluchače se smýšlením podobného rázu jako nalézáme u Tatiany Nikolajevy, jejímž cílem je využití vymožeností moderního nástroje do naprostého maxima.

Martha Argerich

Tato temperamentní žena argentinsko-židovského původu sice letos dosáhla věku 78 let, ale elán a životní energie, která z její osobnosti číší, působí naopak velmi mladistvě. Stejně jako u Tatiany Nikolajevy se u této slavné Bachovy interpretky shledáme s jakousi mužností v klavírním projevu – spíše než ženskou lyrikou oplývá hra Marthy Argerichové přímočarostí, pevností, rozhodností a obrovským odhodláním. Je to typ hráče, který zdánlivě upřednostňuje pevný plán, kterého se drží, a při hře nedbá tolik na momentální intuici, jako právě její protipól Nikolajeva. Její interpretace bývají z tohoto důvodu značně podobné, v základních rysech neshledáme výrazné odchylky. Plán rovněž bývá velice logický a posluchači se díky tomu dostane četných kontrastů, které hudebně dávají smysl. Argerichová má jasnou představu, kterou zkrátka realizuje a při které se zjevně nepotýká s technickými potížemi, které by ji omezovaly. Hráčka splní svůj úkol vždy maximálně spolehlivě a technické parametry jsou dokonale pokryty. Proto se také do velké míry příliš neliší její živé a studiové nahrávky. Martha Argerich je též především interpretkou, jejíž projev je strhující svou jistotou, virtuozitou, nikdy nekončící dávkou energie a napětí. Zároveň je však tato diva klavírní scény, nehledě na kosmická tempa, do kterých se pouští, také mistryní v oblasti zvuku, navazování tónů a perfektní srozumitelnosti. Má v sobě zabudovaný jakýsi pomyslný motor, který od momentu, kdy se vlak rozjede, chytí pravidelný pulz a mašina už se řítí střemhlav neúprosně dál. Je to vlak, který nikde nestaví.

Protože se však situace nabízí, budu se v práci věnovat hned dvěma různým nahrávkám této klavíristky světového formátu. Tyto nahrávky mezi sebou mají odstup necelých třiceti let a otázka, která zde vyvstává, se bude jistě týkat také posunu ve zralosti interpretky a potažmo rozdílů v interpretaci, které tento časový odstup přináší. První nahrávka pochází z berlínského studia Lankwitz z února roku 1979 (Argerich, Partita BWV 826), druhá je pořízena živě v audiovizuální formě a vznikla v roce 2008 v rámci festivalu Verbier (Argerich, Verbier Festival), jenž každoročně probíhá v samém srdci švýcarských Alp.



Přebal CD

z berlínského nahrávacího studia, na kterém jsou oblíbené skladby J. S. Bacha klavíristky Marthy Argerichové (Argerich, Partita BWV 826)

Z videonahrávky je zjevné, že Martha Argerich nepotřebuje po příchodu na jeviště na koncentraci u klavíru vůbec žádný čas, protože přesně ví, co a jak chce udělat. Její příchod již je předzvěstí monumentální šíře, jenž spustí téměř ve stejném momentě, kdy se usadí. Tempa, která si volí, jsou vždy o něco rychlejší, než u jejích kolegyně - interpretek. Není tomu jinak ani v případě první části *grave*, kterou cítí poměrně svižně, nikoliv však uspěchaně. Díky rychlejšímu tempu fráze drží hezky pohromadě a ve své celistvosti dávají posluchačovi více smyslu, než kdyby byly rozkouskované. Tečkovaný rytmus vyznívá ostře, hudba se ubírá pevným a majestátním krokem ve své obrovské šíři. Jediný náznak jisté lyričnosti je patrný od třetí doby v taktu č. 6, kde interpretka z náhlého *subito piana* dává vyniknout gradaci, která kulminuje v taktu následujícím (obrázek). Kulminace odpovídá i logice vzrůstajících intervalů a houstnoucích souzvuků, jelikož na této ploše v rozsahu necelých dvou taktů vzniká i gradace hustotou její textury: od dvojzvuků, jejichž interval se každým krokem rozšiřuje, přes několik trojzvuků až k hutnému osmihlasému akordu.



Finální kulminace úvodní části Grave, houstnoucí textura v taktech č. 6 a 7

Co se týče třicetiletého odstupu mezi nahrávkami, rozdíl v tempu je úplně minimální, jediná změna, která je poměrně výrazná, se týká pedalizace, jež je ve studiové nahrávce obecně mnohem střídmější.

Zajímavý je však rozdíl mezi dvojím pojetím interpretky v dalších dvou částech *Sinfonie* z hlediska tohoto časového posunu. *Andante* na nahrávce z roku 1979 působí trochu strohým dojmem, zde ratio zvítězilo na citem, tempo je poměrně rychlé a metronomicky přesné. Technicky je vše jako obvykle dokonalé, ale nástup virtuózní fugy oproti tomu nepůsobí jako příliš strhující ve srovnání s nahrávkou v interpretčině pozdějším věku. Na té je *Andante* pojato pomaleji a osobně zde oceňuji především znaleckou práci s časem. V té je Argerichová opravdovou mistryní svého řemesla a alespoň z mého hlediska zde dosáhla interpretka v tomto nekonečném monologu pravé ruky naprosté dokonalosti po všech stránkách klavírního umění. Hráčka na klavíru perfektně vytváří iluzi zpěvného hlasu a zároveň ve vhodných místech napodobuje kompaktním *non legatem* zvuk dobového cembala. Z jejího projevu číší obrovská osobnostní zralost, která sice nenechá žádný tón bez obsahu, zároveň tímto naplněním nebrání plynulému toku hudby. Plynulého toku dosahuje také dokonalým navazováním tónů, ve kterém každý tón v řadě či frázi je slabší než ten předešlý. Na vhodném místě si pak dynamické zesílení nepostřehnutelně načerpá a celý proces se opakuje znovu a znovu. Ohýbá tón všemi různými směry, dynamicky odlišuje jedny fráze od druhých, ale nikdy netratí na naprosté přirozenosti. Vše zní pravdivě a nevyumělkovaně. Na prostoru dvaceti taktů Argerichová plynule graduje, celá dlouhá plocha drží pohromadě jako celek, který v kadencovitých finálních taktech vyústí jako nezkrotný živel. Zde se objevuje krásný prvek kontrastu, který v tomto provedení postihla Argerichová naprosto dokonale – a tedy jak se naprostý chaos improvizčního typu plynule a přirozeně přerodí ve start rakety, která je naproti tomu obrazem striktního řádu a jejíž chod a pravidelnost nejsou v průběhu celé poměrně rozsáhlé fugy ani jednou narušeny.

Fuga označená pojmem *allegro* v provedení Argerichové může být přirovnána k dělostřelecké palbě, která je jako celek naprosto vyčerpávající, a během které žádný ze dvou hlasů ani na okamžik neupustí od nasazení. Drobné šestnáctiny jsou až metronomicky přesné, a to především v nahrávce z roku 1979. Průběh fugy má různé tváře: témata jsou zpravidla obuta do těžkých „kanad“, v mezivětách se charakter mnohdy provzdušní a vytvoří lehký elegantní tanec. Posluchač má šanci být neustále fascinován těmito proměnami a častými dynamickými kontrasty, které mají spíše podobu vlnícího se obzoru než ostrých předělů. Před finálovou kulminací se objeví hned

dvě *subito piana* za sebou, a to konkrétně v taktu č. 78 a po krátké vlně i v taktu č. 80. Od tohoto momentu v táhlé ploše dvanácti taktů postupně graduje až do majestátního konce celé této komplexní části. V oblasti s častým výskytem chromatických postupů a zvětšených kvart, tedy přibližně 3-4 takty před úplným koncem, podpoří interpretka zvukovou plochu ještě výraznou pedalizací. Tak naposledy nápadně upoutá pozornost posluchačů zvukovým kontrastem.



*Martha Argerich v zápalu
hluboké koncentrace na
festivalu Verbier při
provedení kadencovitého
přechodu mezi částmi
andante a allegro
(Argerich, Verbier
Festival)*

Allemandu v provedení Marthy Argerich vnímám jako ztělesnění čistoty a klidu, jež v sobě zároveň obsahuje protichůdné entity. Na jednu stranu má v sobě pevný řád, metronomickou neústupnost, preciznost, na stranu druhou je v něm cítit obrovská dávka emocí a lidskosti, jež jsou jakoby skryty pod pomyslnou pokličkou, kterou Argerich místy jen lehce nadzvedne, nikdy však nenechá veškerou páru uniknout. Náznaky citu jsou velmi decentní a tato subtilita vytváří z tance opravdový klenot, jenž dá posluchačům vniknout do jeho hloubky. Na nahrávce z roku 2008 nechává interpretka více vyniknout hlasové plasticitě, starší studiový záznam se oproti živé nahrávce zdá poměrně strohý. Na festivalu Verbier se její hra zdá být více poznamenána určitou citlivostí, afektem. Možná je tato změna dána přítomností publika, možná se jedná o určitou interpretační zralost, jejíž hloubka často u interpretů vyvolává silnější agogiku a flexibilnější hru s časem. Obdobně jako Nikolajeva cítí i Argerich tento tanec jako obrovskou legatovou plochu, Argerich však zvolila o něco rychlejší tempo, které ji dovoluje držet dlouhé fráze více pospolu. Neváže tedy tóny pouze od předchozího

k dalšímu, ale hudba jí přirozeně dýchá po dílčích motivcích skládajících se z osmi šestnáctinových not, a dohromady tvoří dojem vlnícího se mořského obzoru (obrázek).



Výrazné dynamické vlny v úvodu Allemandy

Z technického hlediska hraje Argerichová obě repetice, v opakování však nejsou patrné výrazné odklony od prvního provedení. Drobné dvaatřicetiny jsou bravurně vysloveny, žádné tóny nesplývají, vše je naopak velmi srozumitelné. Poslední lyrické tóny této dvojhlasé meditace dodávají patřičný klid před bouří, která se spustí formou hřmotné následující části.

Pojetí *Couranty* v rukou Marthy Argerich opět kompletně boří moji osobní představu o tomto tanci jako o elegantním výrazně zdobeném kusu. V této interpretaci není zjevný jediný náznak elegance či kurtoazie, ba naopak. *Couranta* je po fuze v první části dalším neúprosným objektem přesnosti a v jejím průběhu nezná klavíristka žádné slitování. Již ostře předražená osmina v naprostém úvodu naznačuje, že se bude jednat o boj, ve kterém je přednostní energie před zvukovou kulturou. Některé tóny jsou až vyražené, vypsáné šestnáctinové ozdoby na posluchače hrozí ve své nepravidelnosti ze všech stran a na žádný tón se nečeká, vlak už je rozjetý. Tato interpretace však perfektně zapadá do plánu, jenž bere ohled na charakter částí, které předchází a následují: další lyrická část mezi plynoucí *Allemandou* a táhlou *Sarabandou* by mohla působit na obtíž. Z tohoto důvodu mne tato interpretace velmi oslovila. Vypsáné i nevypsáné ozdoby vyznívají pevně a bojovně, některé z nich zejména v druhé půli jsou tak hřmotné a mrštné, jako kdyby připomínaly „rachotivý“ zvuk cembala. Jen v jedné části Argerichová mírně poleví, a to v taktuč.16. Na tomto místě interpretka poměrně uměle vytvoří *subito piano*, aby v těchto devíti finálních taktech mohla gradovat k důstojnému efektu konce. V této finální kulminaci hudba postupně roste nabýváním jednotlivých hlasů, Argerichová v ní vynáší vždy jen jeden hlas s charakteristickým

motivem, který si zrovna vybere. Interpretka provádí obě repetice a konkrétně u této části má zjevně pevný, dobře promyšlený dynamický plán, jelikož je provedení obou repetice téměř hmatatelně totožné s tím prvním. Nahrávka z pokročilejšího věku interpretky již nevyznívá tak neúprosně a bojovně, má v sobě spíše jakýsi nádech majestátu a noblesy. Působí rozvážněji, nebrání se mírným pozastavením na významných tónech a souzvucích, a to například v taktu č.7 na prosvětleném arpeggiovém akordu *Es dur*. Hlavní téma však cituje s veškerou vážností a jeho hudebně-logický vrchol v tečkovaném rytmu nabývá na extrémním *marcatu*.

Protože bojovná *Couranta* končí bez jakéhokoliv *ritenuta* či *zjemnění*, nástup *Sarabandy* v nízké dynamice se stoickým klidem působí jako pokojné meditativní rozjímání. Na starší nahrávce Argerichová nedá proniknout na povrch sebemenšímu vzrušení a každému tónu dá patřičný prostor proznít. V repetici první poloviny působí hra ještě zdrženlivěji než v té první, důraz je také kladen více na postup levé ruky, kterému dává interpretka podruhé více vyniknout než poprvé. Nahrávka z Verbieru již v sobě nese určitou míru vzrušení a interpretčin projev se zdá být mnohem poetičtější než během studiového provedení. Stejně jako v *Allemandě* hudba v rukou temperamentní interpretky „dýchá“ mezi jednotlivými frázemi a tóny v rámci každé fráze působí jako korálky navléknuté na jeden provázek, který se nikdy nepřetrhne. Od taktu č. 13 začíná dlouhá gradace, která vyvrcholí až na druhé době taktu č. 21 (obrázek).

Na tomto rozsáhlém úseku klavíristka neustálým tahem podněcuje posluchače, aby netrpělivě vyčkával osvobozující uvolnění napětí, jenž četné disonance a harmonický postup na dlouhé ploše vytvářejí. Oblast zmíněných devíti taktů v sobě obsahuje ještě jakousi dynamickou „mezistanici“, na které Argerichová naposledy na pomezí taktů č. 16 a 17 klesne do nižší dynamiky. Po vrcholu v taktu č. 21 následuje již jen finální cílová rovina, od které *Sarabanda* začne postupně usínat a její poslední tóny postupně sestoupí do hlubin jak melodických, tak dynamických.

Metronomicky přesné *Rondeaux* Argerichová doslova „přeletí“ za pouhé půl druhé minuty. V jejím podání působí trochu jako *perpetuum mobile*, které strhuje svou technicky dokonalou virtuozitou. Zejména na studiové nahrávce je každý tón této části proveden s precizní péčí v dokonalém *non legato*, které je právě tak dlouhé, jak je to v interpretčinně podání ideální. Osminové noty jsou nepatrně delší než ty šestnáctinové, ale rozdíl je téměř k nerozeznání. Jediný úsek, který je naopak úplným protipólem výše popsaného charakteru *Ronda*, se rozprostírá mezi takty č. 81 a č. 88. Zde Argerichová vytváří až nadpozemsky provázané *legato* a znovu tím prozrazuje, že je to opravdová mistryně kontrastu. Nechává tak vyniknout objevení třetího hlasu, který je přítomen ojedinele v této části *Ronda*. Živá nahrávka z roku 2008 se od té studiové liší svou syrovostí a živelností. Interpretka se výrazně se odráží od prvních dob a energičnost zde převažuje nad zvukovou kulturou. Studiová verze z raného období v sobě proti tomu nese jistý odstup, zdá se být decentnější a uhlazenější. Ani na jedné z nahrávek většinou nedělá Argerichová dynamický kontrast mezi prvním a druhým nástupem tématu. Narozdíl od převážné většiny jejích kolegů – interpretů se tedy o efekt echa nesnaží za každou cenu a blíží se tím pádem spíše cembalové verzi, při níž dynamický kontrast taktéž není technicky možný. Možná se na tomto místě také projevuje její kalkulace s dynamikou a ozvěnu volí pouze v případě, že na téma navazuje mezivěta v silnější dynamice. Tím by se vytvořil prostor pro kontrastní nástup mezivěty. V tomto případě by bylo pochopitelné, proč se v tématu po první mezivětě tato ozvěna výjimečně objevuje. Pomocí echa se snaží nejspíš upoutat posluchače a připravit si tak úrodnou půdu pro mezivětu, kterou interpretka cítí v silné dynamice. Na zbylá dvě opakování tématu, jež se objevují v úvodu a na konci, navazuje mezivěta v pianu, takže by tato teorie kontrastu mohla dávat smysl. Zdobení je velmi decentní, což je při takové zběsilé rychlosti pochopitelné. Krátkým trylkem zdobí všechny nástupy tématu s výjimkou toho úplně prvního. V úplném závěru finálního varírovaného tématu se Argerichová

dynamicky dostává do krajního *fortissima*, jež v kombinaci s rychle klesající melodií břednoucí do hlubin nástroje tvoří opět naprosto strhující závěr.

Do závěrečné části se interpretka pouští s takovou netrpělivostí, že se téměř zdá, jako kdyby poslední část byla předepsána s návazností *attaca*. Klavíristka neztrácí svoji metronomickou přesnost a smysl pro pevný rytmus ani v této části. Šestnáctinové hodnoty, které se místy u jiného klavíristy rozutečou, jsou v ruce Argerichové naprosto vyrovnané a precizní. Přednáší je stejně jako v předchozí části elegantním *non legatem*. Působí zde však o něco majestátněji a robusněji než v předchozím kusu. Témata vynáší interpretka s přehnanou výrazností, místy jsou tyto dva odsazené tóny, jež téma otevírají, až surově nasazený. Těžko tak uniknou pozornosti posluchače, což bude nejspíš interpretčin záměr.

Za zmínku stojí rozhodně i strategie druhé poloviny, která dynamicky opisuje pomyslný kruhový tvar. Druhá půle začíná a končí ve *forte/fortissimu* a energickém nasazení, mezi tím se však v celé střední oblasti pouští interpretka do nízké dynamiky. Na dlouhé ploše sedmnácti taktů (nikoliv šestnáct, protože v Bachově hudbě evolučního typu často chybí pravidelná periodičnost) Argerichová klesá dokonce do přehledně artikulovaného *pianissima*. Děje se tak konkrétně od taktu č. 64 a poměrně dlouho potlačované nízká dynamika vyvrcholí v taktu č. 81, jemuž předchází krátké *crescendo*. Tento dynamický pokles je tu proto, aby konec Partity mohl efektně vyniknout. Protože jsou poslední dvě části rychlé a jejich charakter se nemusí zdát příliš kontrastní, je takto načasované dynamické odstínění vhodnou a logickou volbou v případě, že chceme posluchači poukázat na blížící se konec. Na zbývajících šestnácti taktech, kde nás opět zaplaví kontrast silné dynamiky, Argerichová místy decentně přidává pedál, jímž spojuje především liché decimové skoky v levé ruce. V úplném závěru získávají určitou šíři i ty nejdrobnější hodnoty a finální takty vyzní v mírném závěrečném *ritenutu* naprosto přesvědčivě. Z hlediska pedalizace a finálního zpomalení je však řeč pouze o novější nahrávce, studiová verze je v pedalizaci, ostatně stejně jako v první části, mnohem střídmejší a takřka okleštěná o náznak lidského citu, který je zřejmý až v interpretčině pozdějším věku. Z tohoto důvodu osobně velmi upřednostňuji živou nahrávku z roku 2008 před druhou studovanou verzí, jenž je sice takřka dokonalá, avšak místy tíhne k určité mechaničnosti.

Výběr Zuzany Růžičkové coby třetí interpretky mi připadal záhodný hned z několika důvodů. Kromě toho, že je ve svém oboru mistryní světového měřítka stejně jako předchozí dvě kolegyně, pochází ještě navíc z naší vlasti a my můžeme být pyšní, že právě tato obrovská osobnost, jenž v roce 2017 ve svých devadesáti letech odešla na věčný pokoj, vzešla právě z naší české kotliny. K dalším důvodům, které mne ponoukly k výběru této interpretace, patří rozhodně i provedení na dobový nástroj, který se od moderního klavíru liší velmi, jak již bylo stručně naznačeno v předešlé kapitole o dobových nástrojích.

Rozhodně je namístě zmínit zázemí, ze kterého Růžičková pochází, a jenž mělo obrovský vliv na její životní cestu. S Marthou Argerich sdílí židovský původ, Růžičkovou však tento původ málem stál život. Nehledě na to, že byla velmi nemocným dítětem, strávila svá „teenagerská“ léta v koncentračních táborech, kde si mnohé vytrpěla. Zázračně se však vrátila a léta bez klavíru dohnala pilnou prací, pokrok podpořila i její vysoká inteligence. Už jako malá milovala Bachovu hudbu a ve své učitelce klavíru měla plnou podporu tíhnoucí k tomuto autorovi. Umění a hudba tohoto barokního velikána pro ni byly lékem na mnohé životní těžkosti. “Tvorba Johanna Sebastiana Bacha pro mě byla, je a stále bude hudbou, která přináší rad. Za války jsem byla v koncentračních táborech, a když jsem přijela, na tohoto skladatele jsem se upnula. Moc mi to pomohlo,” řekla Zuzana Růžičková v posledních letech svého života. (Kuchyňová)

Zuzana Růžičková je rekordmankou, která jako první na světě natočila celé Bachovo dílo určené klávesovým nástrojům (s výjimkou děl pro varhany). Tento soubor dvaceti CD, jenž vznikl průběžně mezi lety 1965 a 1975, byl a je i dnes oslavován nejen pro svůj objem, ale především pro interpretační kvalitu a mimořádnou originalitu. (Kuchyňová)

Její vysoce umělecká prezentace Bachových děl dokáže zaujmout i diváka, u něž je hluboce zakořeněná náklonnost k modernímu nástroji a jenž bývá k dobovým nástrojům skeptický. Kromě využití nástrojových vlastností se Růžičková svou interpretací blíží tehdejšímu vnímání času a tempa, kdy bylo i životní tempo o mnoho pomalejší oproti uspěchanosti dnešního dne. Virtuózní tempa je tedy třeba chápat z hlediska času v širším kontextu, z dnešního pohledu je můžeme vnímat jako pomalé

ve srovnání s předchozími mistry klavíru. Růžičková však dobře ví, že v této hudbě není třeba spěchat, a čas, který si dopřává, je jen k dobru.



Titulní strana papírového obalu, ve kterém je nakumulovaný obrovský objem hudby. Jedná se o soubor dvaceti kompaktních disků, které Růžičková nahrála mezi lety 1965 – 1975 prostřednictvím nahrávacího studia Erato. (Růžičková)

Velkolepý úvod celé Partity zahajuje interpretka ve velmi pomalém tempu s moudrou rozvážností. Nechává tak naplno proznít arpeggiovým akordům, které při vysokém počtu tónů rozezní nástroj v téměř orchestrálním měřítku. Pro ještě větší zatížení interpretka namísto rovných šestnáctin, jež tečkovanému rytmu v zápisu předchází, používá předraženou dvaatřicetinu:



Zápis urtextu



Interpretace Růžičkové

Kombinuje tím tedy pravidelný tečkovaný rytmus ze závěru *grave* a dodává táhlému tempu na jisté eleganci. Vypsané šestnáctiny by v pomalém tempu mohly působit příliš staticky. Protože na cembalu nelze tón dynamicky odstínit, cembalistka pracuje velmi výrazně s agogikou, jenž může posluchači mnohdy usnadnit zachycení hudební logiky jednotlivých frází, zároveň však může ztížit porozumění rytmickému chodu skladby. Následné *andante* Růžičková cítí jako rozjímání, jehož podkladem je zajímavý příběh a interpretka si tedy jako správný vypravěč někde přidá, někde ubere. Rytmicovou složku cítí cembalistka velmi flexibilně, míra agogiky je místy až přehnaná a když se ve

vleklém tempu ještě více zpomaluje, posluchač může mít dojem, že se tok hudby každou chvílí rozpadne. Růžičková se však za cenu rytmické preciznosti poctivě „probírá“ každým jednotlivým tónem a dopřeje mu právě tolik času, kolik uzná za vhodné. Dostatek času věnuje také dvěma kadencovým taktům, jenž tvoří přechod mezi touto částí a fugou. Metrům se zde na okamžik úplně zastaví a melodie tón po tónu s klidem sestoupá k finálnímu trylku, který plynule vejde do motorické fugy.

Interpretace fugy na cembalo nemusí příliš zaujmout svou virtuositou, o to více je na ní však cenný dostatek času k porozumění propletené faktuře tří hlasů. Výrazně jsou zde zapojeny basové rejstříky, které dodávají provedení určité připodobnění orchestrálnímu zvuku, jenž působí velmi kompaktně a plně. Tento efekt je zřejmý poprvé mezi takty č. 46 a č. 49, poté znovu mezi takty č. 51 a č. 53, a je unikátní devízou cembala. Na moderní klavír zvukovou diferenciací tohoto typu není možné provést.

V podání Růžičkové fuga působí téměř legatově, což je zajímavý efekt ve srovnání s klavírními non legatovými interpretacemi. Je obdivuhodné, že lze vytvořit tuto iluzi vázaných tónů na nástroj, na kterém se z čistě technického hlediska vázat téměř vůbec nedá. Konkrétněji řečeno, interpretka váže noty v osminových hodnotách, šestnáctiny jsou precizně odsazeny a kombinace těchto úhozů vytváří nevšední dojem. Z mého pohledu motorickým částem cembalový zvuk svědčí a interpretčino provedení fugy je všehovsudy technicky dokonalé. Také tempo, které si Růžičková zvolila, se ze studovaných interpretací blíží historickému pojetí nejvíce.

Allemanda, jejíž dva hlasy se linou v po sobě jdoucím kánonu bohužel v cembalové verzi nevyniknou tak jako v té klavírní. Zde vrchní hlas zvukově převažuje a zakrývá spodní linku. Cembalistka provádí obě repetice, v opakování volí tišší rejstřík vrchního hlasu, jenž tentokrát umožňuje lépe vyniknout i hlasu v levé ruce. Setkáváme se tu v praxi s pojmem „terasovitá dynamika“, jež označuje možnost dynamického kontrastu skokem, nikoliv postupným zesilováním či zeslabováním. Kontrast vzniká buď změnou manuálu či rejstříku a tuto terasovitost Růžičková využívá nejen v repeticích, ale i „za chodu“. K obrovské devíze kvalitního cembalisty patří samozřejmě i tento typ pohotovosti, jímž právě Růžičková vyniká.

V této části Partity je také prostor pro zdobení, které Růžičková přidává zejména v repeticích a rozsah zdobení působí velmi kreativně. Melodické ozdoby interpretky se neomezují na běžné nátryly, mordenty a obaly, hráčka často používá také zdobení pomocí průchodných tónů. V případě, že se v zápisu objevují terciové skoky, přidává

mezi ně sekundové průchodné tóny, k čemuž dochází například v taktu č. 25. Zde je konkrétní ilustrace případu:



Zápis



Zdobení

Tempo se od klavírních interpretací výrazně neliší, v proporcích se víceméně shoduje s kontrasty mezi ostatními částmi. Závěrečné dva takty zatěžkává a arpeggio v posledním taktu hraje v rytmu pravidelných dvaatřicetin.



*„Královna
cembala“
Zuzana
Růžičková
(Vodňanský)*

V cembalovém provedení se mi *Couranta* v této konkrétní verzi líbí především. Její hustá sazba a tónové rozpětí rozeznává korpus nástroje do plného zvuku. Interpretka zde potvrzuje svoji profesionální a vysoce uměleckou práci se zvukem, jenž ovládá četnými změnami rejstříků a manuálů. Zde si hráčka vystačí s vypsáním dvaatřicetinovým zdobením, nic navíc již překvapivě nepřidává. Repetice rovněž provádí v kompletním zápisu a v opakování opět vytváří náznak echa. Oproti *Allemandě*, ve které mi některé hlasy připadaly jaksi „utopené“, sledávám cembalovou interpretaci *Couranty* z nástrojového hlediska za vhodnější před interpretací klavírní.

Provedení *Sarabandy* jde v ruku v ruce s teorií poučené interpretace, která hlásá, že pomalá i rychlá tempa se kdysi více blížila středu. Dnes obecně tíhneme k extrémům a výraznějším kontrastům. To koneckonců odpovídá i vývoji nástroje, na němž si dnes můžeme dovolit širší paletu zvuků a dynamiky. Tempo tance je tedy o něco rychlejší než u předchozích interpretací, proporcčně tedy nekoresponduje s tempovým plánem klavíristek. V této části nedochází v repetících ke změně dynamiky, pro kontrast Růžičková používá pouze decentní zdobení složené z několika nátrylů a občasných průchodných tónů. V druhé půli jde interpretka s tempem mírně dopředu, tanec tím získává na jisté lehkovážnosti a již nepůsobí tak klidným dojmem jako v provedení obou klavíristek.

V části *Rondeaux* zvolila Růžičková tempo, které je opět klidnějšího charakteru, a příliš se neliší od rozváznějšího tempa Tatiany Nikolajevy. Stojí zde za zmínku především časté změny mezi legatem a non legatem, které jsou zdánlivé již v prvním provedení tématu. Růžičková hraje v prvních šesti taktech striktní *non legato* a v taktech č. 7 a 8, kdy se do tématu zapojují nově i šestnáctinové hodnoty, přejde do *legata* (obrázek). Tato změna úhozu se rovněž projeví na pocitu změny tempa, při které osminové hodnoty působí spíše pomalu a zatěžkaně, jelikož metronomicky přesné tempo v sekvenčním opakování působí na posluchače jako zpomalené. Rytmická diminuce v šestnáctinových bězích naopak dává dojem, že se tempo naopak jaksi „rozjelo“.

The image shows a musical score for a piece in 3/8 time, B-flat major. It consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 and 8. The tempo marking changes from *non legato* in measures 1-6 to *legato* in measures 7-8. The melody in measure 7 features sixteenth notes, which are noted as being perceived as slower due to the sequential repetition.

Téma, ve kterém interpretka provádí takty 1-6 v non legatu, takty 7-8 naopak váže

K mému překvapení hráčka v opakování tématu zvolila totožný rejstřík, tedy nedochází k dynamické změně a obě témata působí totožně. V tomto případě osobně upřednostňuji klavírní verzi, ve které lze opakování jednoduše dynamicky odstínit, a mé hudební cítění tuto touhu po kontrastu v tomto případě vyžaduje.

Na druhou stranu však shledávám, že tématu cembalový zvuk velmi sluší, septimové skoky mají šanci vyniknout ve své těžkopádnosti, jenž jim charakterově odpovídá. Mezivěty jsou často prováděny vázaně. Konkrétně závěrečná tříhlasá mezivěta, která se svým charakterem vymyká celé části, je stejně jako v případě klavíristek provedena ve vzdušném legatu. Růžičková zde pro vyniknutí charakteru mění rejstřík a dostává se tak do nižší dynamiky. Závěrečná témata ve variovaných šestnáctinách již tuto lehkost ztrácí a motorický zvuk v nízké poloze nástroje nechává vyznít tóny ve své plnosti. V úplném závěru však na rozdíl od svých kolegyně cítí jisté zklidnění a končí se zvolněním jak tempovým, tak zdánlivě i dynamickým.

Hustá akordová sazba *Capriccia* je pro cembalovou interpretaci opět ideální, ale v komplikovaném chodu jednotlivých hlasů jsou mnohdy linie ve vyšší poloze zřetelnější než ty ve spodní vrstvě textury. Z tohoto důvodu může být komplikované se ve struktuře *Capriccia* vyznat a rozluštit především nástupy tématu, které v některých případech, skryté pod vrchní vrstvou, zaniknou. Zvolené tempo odpovídá majestátnímu charakteru finální části. Šestnáctinové běhy bývají často uspěchané, což může být interpretčíným záměrem pro určitou organičnost. V charakteristickém rytmu mezivět (obrázek) cítí Růžičková rovněž legatovou provázanost, jež klavírní interpretaci v tomto případě naopak vlastní nebývá.



Ilustrace figury, která se objevuje v mezivětách, Růžičková na rozdíl od klavíristek váže šestnáctinové hodnoty

Růžičková však v provedení naplno prokazuje naprosté ovládnutí nástroje a přirozený muzikální projev, jenž vyniká jejím mistrným frázováním a perfektním pochopením Mistrovy hudby. Provedení závěrečné části shledávám v tomto provedení jako dokonalé nejen z technického hlediska, ale především z pohledu určité lidskosti a autenticity projevu, která bývá pro posluchače často tím nejcennějším aspektem.

Komparace použitých interpretací

Srovnávání jednotlivých interpretací mne přivedlo na myšlenku, jak může být různorodost interpretačního pojetí v hudbě kouzelná a jak bezbřehý je prostor pro kreativitu jedince. Snoubí se zde autorova představa s individuální osobitostí a společnou symbiózou mezi těmito dvěma složkami se lze dobrat nepřeborného množství „správných“ pojetí dané hudby. Jak je vidno, každá z interpretek cítí totožné dílo v rozdílných tempech, s rozdílným frázováním, s různou mírou agogiky, atd. Všechny tři se ale vyznačují tím, že je jejich hra velmi charakterní, rozhodně se vyhýbá unylosti či nijakosti a neuzavírá se do sebe, nýbrž autenticky promlouvá k posluchači.

Co se týče konkrétního pojetí částí, markantní rozdíly byly často zřejmé například v tempech, Argerichová se mnohdy řítí do zběsilého extrému, Nikolajeva stojí většinou někde na pomezí a Růžičková se s výjimkou *Sarabandy* přehnaným tempům jednoznačně vyhýbá. V případě *Allemandy* se například všechny tři interpretky nastavením tempa výjimečně setkávají, u rychlejších a motorických částí jsou naopak rozdíly velmi markantní (fuga v *Sinfonii*, *Rondeaux*). Proporčně ale celý průběh *Partity* u všech tří hráček celkem odpovídá, a to přihlédneme-li k časovým údajům z nahrávek. Neméně zajímavý byl také rozdíl v interpretacích Argerichové, mezi kterými byl markantní časový posun. V nich se naplno odhaluje kouzlo interpretační zralosti a potažmo také rozdíl mezi živou a studiovou nahrávkou.

Obě klavíristky se často uchylují k precizně artikulovanému *non legato*, které může mít za cíl napodobit zvuk dobového cembala. Paradoxem však je, že na takových místech Růžičková pro kontrast volí naopak legatové spojování tónů. Bohužel nejsem cembalista, abych byla schopná ocenit všechny schopnosti hráče na takový nástroj, se kterými se hráč ve své praxi setkává. Proto celý můj komentář k interpretaci Růžičkové může být považován za velmi laický. Z této pozice shledávám v této verzi pouze omezený počet aspektů k pozorování, úhoz je až na výjimky poměrně neměnný, zvukové odstínění a průběžná dynamika ve srovnání s klavírem poměrně plochá. Mohla jsem se tady zaměřit alespoň na otázku tempa a agogiky, jež mi byly z dané nahrávky nejlépe srozumitelné.

Závěrem

Seznámit se do větší hloubi se životem a dílem Johanna Sebastiana Bacha je rozhodně velmi obohacující, avšak cestu k tomuto seznámení shledávám jako poměrně trnitou. V publikaci Otty Bettmanna, která je ke čtenáři naopak velmi vstřícná a v moderní době by byla hodnocená jako *user-friendly*, autor trefně komentuje nedostatek materiálů o Bachovi, jež by byly určené laické společnosti. Většina věrohodných publikací svým objemem může zájemce spíše odradit a typem mluvy se podobá více textu „od vědce pro vědce“. Osobně s tímto Bettmannovým názorem souzním a musím uznat, že není jednoduché se kvantem materiálů a informací, ze kterých už si čtenář musí jakýsi souhrn vytvořit sám, prokousat.

Téměř úsměvné jsou po vytvoření této práce myšlenky typu, že „Bacha dokáže zahrát každý,“ že je to „strojová hra, která kompletně pozbývá emocí,“ atd. Naopak, ne nadarmo je Bachovo dílo věčným učitelem všech generací, jež na něj navazují odedávna až po naší současnost. I mne Bach mnoho naučil a obecně si myslím, že mi tato práce přinesla do života mnohem více, než jsem očekávala. Díky zahloubání se do různých interpretací jsem také začala hlouběji chápat svobodu interpretace, což je téma, které je velice blízké i mému pedagogickému působení, a dá se aplikovat nejen na zmíněné profesionální interpretace, ale i na ty úplně začátečnické. Také jsem se díky vzniklé práci seznámila s další bachovskou literaturou a rozhodla jsem se studovat Bachovu hudbu do větší hloubi. Do budoucna bych ráda začala studovat hru na varhany a cembalo a dozvědět se více o specifikách těchto dobových nástrojů.

Na závěr přidávám již jen krátkou citaci slov Alfreda Brendela, jenž byl také velkým autorovým obdivovatelem a rovněž se vyznamenal hrou Bachových děl: „Když Beethoven prohlásil, že k tomu, aby mistr baroka skutečně dostal svého jména, neměl se jmenovat Bach (potok), nýbrž Meer (moře), nemluvil jen o mimořádné hojnosti a pestrosti jeho díla čítajícího více než tisíce skladeb, ale také o tvůrčí síle ztělesněné v tomto představiteli té nejrozrostlejší rodiny profesionálních hudebníků.“ (Brendel)

Seznam použité literatury:

- America, Naxos of. *Naxos of America*. 20.. Listopad 2019.
<<https://naxosdirect.com/items/tatiana-nikolayeva-vol.-2-bach-concertos-live-468634>>.
- Argerich, Martha. „Partita BWV 826.“ Autor: Johann Sebastian Bach. Berlín, 1979.
- Argerich, Martha. „Verbier Festival.“ *Verbier festival*. Autor: Johann Sebastian Bach. Verbier, 2008.
- Bach, Johann Sebastian. *Six Partitas*. Kassel: Bärenreiter, 1976.
- Bettmann, Otto L. *Johann Sebastian Bach jak jej znal jeho svět*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1997.
- Brendel, Alfred. *Abeceda klavíristy*. Praha: Volvox Globator, 2018.
- Duffie, Bruce. *bruceduffie.com*. 14.. listopad 2019.
<<http://www.bruceduffie.com/nikolayeva2.html>>.
- Kuchyňová, Zdeňka. *Český rozhlas*. 20. Listopad 2019.
<<https://www.radio.cz/cz/rubrika/zpravy/zemrela-cembalistka-zuzana-ruzickova>>.
- Naxos. *Naxos of America*. 20. Listopad 2019. <<https://naxosdirect.com/items/tatiana-nikolayeva-vol.-2-bach-concertos-live-468634>>.
- Nikolajeva, Tatiana. „Piano concertos.“ Autor: Johann Sebastian Bach. Tokyo, 2018.
- Quantz, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Editio Supraphon, 1990.
- Růžičková, Zuzana. „The Complete Keyboard Works.“ Autor: Johann Sebastian Bach. Erato, 1975.
- Schweitzer, Albert. *Johan Sebastian Bach*. Praha: Editio Karez, 2017.
- Vodňanský, Tomáš. *Český rozhlas*. 20. Listopad 2019. <<https://plus.rozhlas.cz/po-navratu-z-lagru-ucitelka-klaviru-zaplakala-mela-jsem-uplne-znicene-ruce-7171243>>.
- Wang, Xiaoyan. *An Analysis of Bach's Partita No. 2*. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama, 2015.
- Wolff, Christoph. *Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- Zavarský, Ernest. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Editio Supraphon, 1985.