

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Klavírní interpretace barokní hudby na základních uměleckých školách

Piano Interpretation of Baroque Music at Music Schools

Miroslava Honzová, DiS.

Vedoucí práce: doc. MgA. Libuše Tichá, Ph.D.
Studijní program: Specializace v pedagogice
Studijní obor: Hudební výchova se zaměřením na vzdělávání – Hra na
nástroj se zaměřením na vzdělávání

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Klavírní interpretace barokní hudby na základních uměleckých školách 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. května 2020

Ráda bych tímto poděkovala vedoucí práce doc. MgA. Libuši Tiché, Ph.D. za její cenné rady, doporučení a ochotu a především bych ráda vyjádřila svůj vděk za inspirativní vedení hodin klavíru, z nichž v práci hojně čerpám.

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zabývá klavírní interpretací barokní hudby na základních uměleckých školách. V první kapitole jsou popsána specifika barokní interpretace. Je uvedeno devět základních oblastí, ke kterým by měl pedagog či interpret směřovat svoji pozornost, a to: výraz, tempo, obvyklé změny v rytmu, ornamentika, generální a číslovaný bas, držení těla a prstoklad, artikulace a frázování, dynamika a poslední podkapitola je věnována otázkám historicky poučené interpretace. V druhé kapitole jsou popsány počátky výuky polyfonie u začátečníků. Dále jsou uvedeny materiály vhodné pro počáteční výuku polyfonie, ze kterých jsou vybrány některé skladby, které lze ve výuce použít. Ve třetí kapitole jsou uvedeny materiály vhodné pro výuku barokní hudby na ZUŠ. A nakonec ve čtvrté kapitole je obsaženo pedagogické a interpretační uchopení konkrétních skladeb z uvedených materiálů, jehož obsahem jsou i některé didaktické zásady, které jsou obecně platné pro proces výuky na základní umělecké škole. Cílem práce je lépe se jako začínající učitel, ale i jako interpret zorientovat v problematice interpretace barokních děl na ZUŠ a vytvořit shrnující text, který by mohli využít například i další studenti a začínající učitelé klavírní hry na základních uměleckých školách, kteří se chtějí v této problematice dál vzdělávat. Tato práce může posloužit jako odrazový můstek pro hlubší studium této problematiky.

KLÍČOVÁ SLOVA

Baroko, interpretace, ZUŠ, polyfonie, klavír, Johann Sebastian Bach

ABSTRACT

This thesis deals with piano interpretation of baroque music at music schools. The first chapter describes the specifics of baroque interpretation. This chapter contains nine subchapters which deal with following topics of baroque interpretation: expression, tempo, usual rhythm changes, ornamentation, basso continuo, posture and fingering, articulation and phrasing, dynamics and the last subchapter is about historically informed interpretation. The second chapter describes the beginnings of teaching polyphony. It mentions materials for the beginnings of teaching polyphony as well as some selected instructive pieces which can be used in teaching. The third chapter contains materials for teaching baroque music at music schools. The fourth chapter deals with pedagogical an interpretative approach to specific baroque instructive pieces from aforementioned materials and there are mentioned some general didactic principles too. The aim of this thesis is to understand the issue of interpretation of baroque pieces at music schools and to create a text that can be used as an inspiration for other students and young teachers of music at music schools.

KEYWORDS

Baroque, interpretation, music schools, polyphony, piano, Johann Sebastian Bach

Obsah

Úvod	8
1 Interpretace barokní hudby	10
1.1 Výraz.....	11
1.2 Tempo	12
1.3 Obvyklé změny v rytmu	17
1.4 Ornamentika.....	17
1.5 Generální a číslovaný bas	23
1.6 Držení těla a prstoklad	24
1.7 Artikulace a frázování.....	26
1.8 Dynamika.....	27
1.9 Otázka historicky poučené interpretace	28
2 Počátky hry polyfonie	30
2.1 Výběr notového materiálu vhodného pro počátky polyfonní hry	31
2.1.1 Zdena Janžurová, Milada Borová – Klavírní školička.....	32
2.1.2 Zdena Janžurová, Milada Borová – Nová klavírní škola 1. díl.....	32
2.1.3 Ludmila Šimková – Klavírní prvouka	32
2.1.4 Fritz Emonts – Evropská klavírní škola 1. díl.....	33
2.1.5 Alexander Nikolajev – Ruská klavírní škola 1. díl	33
3 Výběr základního notového materiálu	34
3.1 Petr Eben – Lidové písně a koledy	34
3.2 Drahomíra Křížková a Věra Vlková – První knížka polyfonní hry.....	35
3.3 Drahomíra Křížková – Druhá knížka polyfonní hry.....	36
3.4 Martin Vojtíšek – Progresivní klavír baroko O, I, II	36
3.5 Fritz Emonts – Leichte Klaviermusik des Barock.....	37

3.6	Johann Sebastian Bach – Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou	38
3.7	Johann Sebastian Bach – Malá preludia a fughetty	39
3.8	Johann Sebastian Bach – Dvouhlasé invence a tříhlasé sinfonie.....	41
3.9	Johann Sebastian Bach – Francouzské suity.....	43
3.10	E. Kleinová, A. Fišerová a E. Müllerová – Album etud I–V	44
4	Pedagogické a interpretační uchopení vybraných skladeb	46
4.1	Petr Eben – Lidové písně a koledy, Aj, padá, padá rosička.....	47
4.2	J. O. Armand – První knížka polyfonní hry, Allegro C dur.....	49
4.3	Georg Friedrich Händel – Progresivní klavír, baroko 0, Allegro	49
4.4	Johann Sebastian Bach – Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou, Polonéza g moll BWV Anh 119	51
4.5	Francois Couperin – Leichte Klaviermusik des Barock, Les coucou bénévoles.....	52
4.6	Johann Sebastian Bach – Malá preludia a fughetty, Preludium č. 10 g moll BWV 929	53
4.7	Arcangelo Corelli – Progresivní klavír, baroko II, Sarabanda e moll	54
4.8	Johann Sebastian Bach – Malá preludia a fughetty, Preludium č. 3 c moll BWV 999	55
4.9	Johann Sebastian Bach – Dvouhlasé invence a tříhlasé sinfonie, Invence č. 4 d moll BWV 775	56
4.10	Johann Sebastian Bach – Malá preludia a fughetty, Malá dvouhlasá fuga c moll BWV 961	58
	Závěr	60
	Seznam použitých informačních zdrojů	61
	Přílohy.....	65

Úvod

Barokní hudbu jsem si oblíbila již v dětství, když jsem sama docházela na základní uměleckou školu. Dodnes si pamatuji, jak moc ráda jsem hrála některé skladbičky z Klavírní knížky pro Annu Magdalenu Bachovou a i po letech si tuto sbírku pro radost u klavíru otevírám. Setkávám se ale s tím, že pro mnohé žáky základních uměleckých škol, včetně těch mých, není barokní hudba tak přístupná a zajímavá, jako byla tehdy pro mne. Přemýšlím, proč tomu tak je, a snažím se svým žákům barokní hudbu představovat takovým způsobem, aby jejich první reakce na zadání nové skladby z tohoto období nebyla například: „To je moc těžké, nudné, nezajímavé, monotónní.“, „Tam bude spousta ozdob, to mi nepůjde.“ Myslím si, že je potřeba si také uvědomit, že ne každé dítě se před vstupem do ZUŠ setkalo s vážnou hudbou. Pokládám si otázku, proč je většině dětí přístupnější hudba pozdějších období. Důvodem může být zpěvnost romantických melodií, které jsou doprovázeny plnou bohatou harmonií, nebo programnost děl, která upoutá žákovu pozornost. Nebo možná některé žáky barokní hudba „nudí“ svým řádem, pravidelností. Důvodem nepřístupnosti ale podle mne vždy není to, že by se žákům daná skladba nelíbila, ale často také to, že barokní hudba na nás klade nároky svou průzračností, je potřeba trpělivosti, když chceme slyšet jednotlivé hlasy v polyfonii, je potřeba přesnosti v rytmu, každý překlep je většinou slyšet více než v hudbě pozdějších období a zejména polyfonii je při cvičení potřeba věnovat dostatek času.

Důležité je dle mého názoru zařazovat polyfonii a barokní hudbu co nejdříve, protože právě odkládáním z ní můžeme v očích žáků stvořit hudbu „nudnou“ a „těžkou“, nebo dokonce takovou, kterou je nutné hrát ke zkoušce na konci roku. Pokud ale budou žáci hrát už od začátku polyfonní skladbičky z klavírních škol a brzy se potkají se skladbičkou barokní, jistě pro ně nebude polyfonní a barokní hudba něčím nepřírodným. Je samozřejmé, že každý učitel má své hudební preference a stejně tak si je postupně se zkušenostmi tvoří i žáci. Právě proto si myslím, že bych měla jako učitelka dětem představovat všechna období se stejným zájmem a nadšením, abych tak žádné z nich neošidila o možnost získat si nového příznivce.

Ze zmíněných důvodů jsem si chtěla uspořádat a rozšířit své znalosti o interpretaci barokní hudby, zmapovat základní literaturu, ze které je možno ve výuce čerpat, a na základě toho se pokusit vybrané skladbičky i pedagogicky a interpretačně uchopit.

Pro začínajícího učitele bývá z počátku náročné vybírat žákům vhodný repertoár, neboť nemá dostatek zkušeností a často zatím ani nezná dostatek materiálů, ze kterých by mohl čerpat. Prof. Alena Vlasáková píše: „*Správná volba repertoáru je uměním, které vyžaduje čas, roste s praxí a zkušeností.*“¹ Proto si myslím, že je velmi důležité se jako začínající pedagog zajímat, shánět nové materiály a v rámci příprav na hodiny si co nejvíce instruktivní literatury přehrát.

Domnívám se, že učitel by se měl ve svých žácích především snažit probouzet lásku k hudbě a klavíru a pokusit se jim představit širokou barevnou paletu toho, co vše je možno v bohaté hudební historii naléznout.

Cílem této práce je tedy pokusit se shrnout základní interpretační principy barokní hudby, uvést některé notové materiály tohoto období a pokusit se pedagogicky a interpretačně uchopit vybrané skladby.

¹ VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika I. elementární stadium výuky*. Praha: H&H, 1992. s. 20.

1 Interpretace barokní hudby

Hudba každého období v naší historii reaguje na realitu každodenního života doby, ve které vznikla. Interpret by se měl zajímat o hodnoty, které v té době lidé vyznávali. Měl by znát zásadní historické souvislosti, měl by se zajímat o možnosti, které tehdejší skladatelé a interpreti měli. Tak interpret lépe pronikne do podstaty díla a bude schopen se hudebnímu jazyku doby přiblížit i přes nové možnosti, které nám dnešní nástroje nabízí, a i přes vliv jiných životních hodnot, které sám ve své době vyznává.

Aby byl pedagog klavírní hry schopen pedagogicky uchopit barokní instruktivní skladbu, je samozřejmé, že by měl být vzdělán v oblasti barokní hudby a její interpretace. Milan Munclinger² v předmluvě ke knize Arnolda Dolmetsche³ *Interpretace hudby 17. a 18. století* píše, že v tomto období se tvůrčí umění s uměním interpretačním prolínalo. Právě proto obecnost i odborníci nejvíce ocenili umělcovo tvůrčí zpracování textu.⁴ V dnešní době se k nám díla z tohoto období dostávají především ve zpracování vydavatele. Musíme mít na paměti, že máme před sebou jen jednu z mnoha možností realizace. Je tedy důležité mít jako učitel dostatečné odborné vědomosti, díky kterým se nedopustíme zásadních chyb při interpretaci barokní hudby s žáky na základní umělecké škole.

Arnold Dolmetsch ve své knize uvádí šest oblastí, které je potřeba při interpretaci barokní hudby sledovat: výraz, tempo, obvyklé změny v rytmu, ornamentika, generální a číslovaný bas, držení těla a prstoklad.⁵ Dalšími oblastmi, které bych připojila, jsou artikulace a frázování, které dělí hudební dílo do jednotlivých myšlenek, a dynamika. Rozdělení do těchto oblastí považuji za přehledné, a proto se pokusím stručně shrnout zásadní interpretační principy každé z nich a nakonec se ještě zmíním o otázkách historicky poučené interpretace.

Současná notace se od té barokní podstatně liší. Pokynů, které by se vztahovaly k rytmu, tempu nebo dynamice, najdeme jen poskrovnu, neboť existovala mnohá nepsaná

² Milan Munclinger (1923–1986) byl český flétnista, dirigent, skladatel a muzikolog.

³ Arnold Dolmetsch (1858–1940) byl švýcarský muzikolog, nástrojář a hudebník žijící v Anglii.

⁴ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 7.

⁵ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 5.

pravidla pro správnou interpretaci. Hráč má při interpretaci barokní skladby dostatek prostoru pro projev vlastní osobnosti. Provedení by ale mělo být podpořeno znalostmi, aby nedošlo k zásadním interpretačním chybám.

1.1 Výraz

Arnold Dolmetsch v kapitole, která pojednává o výrazu, cituje například Thomase Mace⁶, který ve své knize *Hudební monument, aneb památník nejlepší praktické hudby duchovní i světské, jaká kdy na světě byla* píše, že pokud se staneme takovými mistry, že jsme schopni ovládat všechny druhy tempa, můžeme je pro lepší vystižení nálady porušit. Dále přirovnává hudbu k řeči. Stejně jako lze řečí vystihnout náladu, představu, vášeň, tak i hudbou jsme toho schopni. Zmiňuje se také o důležitosti kontrastu v hudbě. Pokud najdeme některé místo, které se opakuje, měli bychom je pokaždé zahrát jiným způsobem. Po udání několika pokynů k vystižení nálady v hudbě uvádí, že uplatňování těchto pokynů může být interpretovi velmi prospěšné, protože zvýší radost z hraní a rozšíří znalosti a úsudek mnohem více než jen tupé omílání skladby proto, aby ji byl schopen zahrát pohotově a rychle.⁷

Johann Joachim Quantz⁸ také přirovnává přednes v hudbě k přednesu řečníka. Klade důraz na originalitu, když upozorňuje na to, že každý hudebník má svůj způsob přednesu, kterým se liší od jiných. Interpret i řečník mají stejný úmysl, mluvit k srdci posluchače. To, jakým dojmem bude skladba působit na posluchače, ovlivní stejně tak skladatel jako interpret. Špatným provedením se může pokazit i ta nejlepší skladba, a naopak dobrým provedením se může zvýšit zajímavost skladby průměrné.⁹

Přednesem skladeb se zabývá i Carl Phillip Emanuel Bach¹⁰ ve své knize *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. V kapitole Přednes se zmiňuje například o tom, že technicky zdatní a rychle hrající interpreti sice dovedou vyvolat údiv v obličeji posluchače, ale nemohou dát nic jeho duši. Dobrý přednes je schopnost, kdy svou hrou způsobím to, že

⁶ Thomas Mace (1613–1706) byl anglický loutnista, violista, skladatel a hudební teoretik.

⁷ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 14.

⁸ Johann Joachim Quantz (1697–1773) byl německý flétnista, hudební skladatel a teoretik.

⁹ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 19.

¹⁰ Carl Phillip Emanuel Bach (1714–1788) byl německý skladatel, cembalista a pedagog, druhý nejstarší syn Johanna Sebastiana Bacha a jeho manželky Marie Barbary Bachové.

posluchač vnímá hudební myšlenky podle jejich skutečného afektu. Už ve své době Bach upozorňuje na to, že pokud chceme získat představu o skutečné náladě skladby, je dobré najít příležitosti slyšet jednotlivé hudebníky nebo celé hudební společnosti provozující hudbu.¹¹ I pro klavíristu dnešní doby je přínosné vyhledávat příležitosti slyšet dobré zpěváky. Když si s žáky v hodině zazpíváme melodii skladby, kterou zrovna interpretují, snáze dojdeme k přirozenému frázování.

Když bychom tuto myšlenku pedagogicky aplikovali, můžeme tvrdit, že je potřeba žákům dávat dobrý příklad předehráním skladeb s přednesem, který sami považujeme za vhodný, nebo zajistit poslech dobré nahrávky, aby žáci získali představu o náladě, afektu skladby. Můžeme se setkat se situací, kdy žák navrhne nějaké nestandardní řešení interpretace. Pedagog musí posoudit, zda takové řešení může být považováno za originální, nebo naopak hraničí se stylovými a uměleckými hodnotami. Takové rozhodnutí vychází z uměleckých a pedagogických zkušeností učitele, na základě kterých musí vyhodnotit danou konkrétní situaci. Neexistuje žádný návod, jak takovou situaci řešit. Proto je samozřejmostí, že pedagog musí mít dílo, které s žákem interpretuje, dobře nastudované po všech stránkách, aby byl schopen takovou situaci, kdy bude zaskočen návrhem svého žáka, vyřešit.

Ze zmíněných příkladů vyplývá, že barokní hudebníci a teoretici se výrazem v hudbě zabývali, a proto se domnívám, že je velmi důležité si jako učitel uvědomit, že vyjádření nálady, vášně či ducha hudby není jen předností hudby pozdějších období. Právě v baroku vykryštovala afektová teorie, která se zabývá vztahem mezi afektem a tím, jak může být vyjádřen v hudbě a působit na posluchače. Ač v baroku skladatelé psali skladby hlavně na objednávku a ne převážně z vlastní vnitřní potřeby, jako tomu bylo později, není žádoucí jejich dílo interpretovat pouze technicky bez vkladu emoce.

1.2 Tempo

Hudba je umění probíhající v čase. Tato fyzikální veličina může mít dvě podoby. Objektivním časem rozumíme ten, který můžeme změřit, a subjektivním ten, který je závislý na vnímání a prožívání daného člověka. Barokní hudba v sobě zahrnuje všechny

¹¹ BACH, Carl Phillippe Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, edice pedagogické literatury, 2002. s. 121.

druhy pohybu, stejně tak jako hudba 19. nebo 20. století. Domnívám se ale, že zřetel bychom měli brát na životní tempo, protože lidé vnímají čas napříč naší historií odlišně, podle toho, jakým způsobem žijí. Pojem rychle, který je pro dnešního člověka symbolizován například autem jedoucím po dálnici, v době baroka symbolizoval například jedoucí kočár. Je tedy zřejmé, že životní tempo a současně i tempo v hudbě je poněkud rozdílné například pro Johana Sebastiana Bacha a Ference Liszta. Metronom, který dovolil skladateli přesně zaznamenat svoji představu o tempu skladby, byl sestrojen až v roce 1816 Johanem Nepomukem Mälzelem¹² na podnět Ludwiga van Beethovena. Proto, když interpretujeme skladbu z období baroka, musíme volit jiné cesty k tomu, jak zvolit správné tempo, neboť není číselně vyjádřeno a předepsáno. Nejdříve se tempo určovalo pomocí časové hodnoty půlové noty, která odpovídala jednomu tepu srdce. Později vznikla mnohá tempová označení, která ale vyjadřovala spíše charakter skladby. A tak hudebníci barokní doby tvořili teorie, ve kterých se snažili o přesnější popis temp.

Co se týče jednotlivých teorií pro určování temp, vyzdvihuje A. Dolmetsch J. J. Quantze, který je podle něj v této oblasti nejjasnější, nejpodrobnější a nejpřesnější. J. J. Quantz hledá správnou rychlost, tempo také pomocí tepu a jako měřítko si bere tep, který bije asi osmdesátkrát za minutu. Je nutno brát v potaz tempové označení na začátku skladby a také nejrychlejší noty tvořící běhy, protože na úder jednoho tepu jde jen stěží vytvořit víc než osm velmi rychlých tónů. Uvádí uplatnění této metody na příkladu čtyř tempových označení, která pojmenovává jako základní a od kterých lze odvodit další tempa. V celém taktu je to v allegro assai vždy polovina taktu na jeden tep. V allegretto čtvrtka na jeden tep. V adagiu cantabile osmina na jeden tep a v adagiu assai osmina na dva tehy. Upozorňuje také na to, že tempo se nikdy nesmí přehnat, aby skladba neztratila všechn svůj půvab.¹³ Tento koncept můžeme chápat jako určitou předzvěst vzniku metronomu.

Volba tempa má v každém z historických období zásadní vliv na ostatní prostředky interpretace a v baroku obzvláště, například vzhledem k bohaté ornamentice. Při volbě tempa nám může pomoci charakter skladby, který nám napoví, jaké tempo si skladba žádá. Charakterem můžeme rozumět afekt skladby, který dominuje. Pokud si ani tak nejsme jisti

¹² Johann Nepomuk Mälzel (1772–1838) byl německý hudebník a vynálezce.

¹³ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 24.

volbou tempa, můžeme se například zaměřit na výskyt nejdrobnějších rytmických hodnot, míst s ozdobami nebo si můžeme zkusit zazpívat hlavní téma. Můžeme se zaměřit také na formu skladby, zejména jedná-li se o taneční věty, které měly svá specifická tempa. K předepsaným tempům v revidovaných vydáních bychom neměli přistupovat dogmaticky, spíše je považovat za jednu z možností tempa, ve kterém lze danou skladbu interpretovat.

Arnold Dolmetsch se k volbě tempa vyjadřuje, když srovnává generace, takto: „*Mladí hráči snad každé generace mají přirozený sklon stavět na odiv svou prstovou techniku i na úkor jasnosti a krásy, kdežto zralí umělci, nebo alespoň někteří z nich, chápou, že je jistá hranice rychlosti, po jejímž překročení ucho ani zrak nemůže hudbu vnímat ani se z ní těšit.*“¹⁴

Tento výrok mne upozorňuje na samozřejmý fakt, že s každou další generací životní tempo stoupá. V dnešní době, kdy nám trvá několik sekund získat informaci, kterou ještě před několika lety lidé hledali dlouze v knihách, je jistě přínosné snažit se inspirovat žáky k získání schopnosti vystoupit na chvíli z uspěchané reality, vnímat svůj tep, objevit klid sám v sobě, což je při interpretaci barokní hudby žádoucí, ač se třeba momentálně zabýváme skladbou v rychlejším tempu. Za své krátké praxe učitelky klavíru jsem si všimla, že žáci mají tendenci například v dílech Johana Sebastiana Bacha často zrychlovat a je pro ně obtížné hrát přesně v rytmu. Všímám si toho i ve své vlastní interpretační praxi. Domnívám se, že je to způsobeno tím, že oproti figurativnímu doprovodu klasicismu nebo harmonicky bohatým akordům romantismu, se kterými už se potkali, nabývají dojmu, že bas, nad kterým se klene melodie, nebo dva hlasy v imitaci jsou natolik průzračné a prosté, že je pro mnohé náročné najít již zmiňovaný klid v sobě samých a udržet tempo a pulsaci dob. Při interpretaci barokních děl bychom se tedy měli vyhnout zrychlování či zpomalování tempa, pokud není ve skladbě přímo vepsána jeho změna. Tempová jednotota a agogická střídmost jsou základními požadavky při interpretaci děl Johanna Sebastiana Bacha a obecně všech barokních skladatelů. Za výjimku můžeme považovat ritardando na koncích skladeb, se kterým bychom také měli nakládat opatrně.

¹⁴ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 21.

Jako samostatnou problematikou je na místě zabývat se tempy tanečních vět, se kterými se v instruktivní klavírní literatuře také hojně setkáváme. Sdružením několika tanců v ucelenou skupinu vznikla suita. Tance se nejdříve sdružovaly do kontrastních dvojic. V 15. století to byla nejčastěji pavana, pomalý tanec v sudém taktu, a galliarde, rychlý tanec ve třídobém taktu s předtaktím, která bývala variační obměnou pavany. V 16. století suity mívaly 4 části, často obsahovaly i vokální složku a sloužily jako doprovod společenských tanců. V 17. století už vznikají suity pro klávesové nástroje, loutnu nebo soubor nástrojů a slouží spíše k poslechu, ale základní rytmy tanců zůstávají zachovány. V tomto století se setkáváme s tempovým rozrůzněním tanců. Pokud chceme správně určit tempo taneční vět, měli bychom uvážit dobu a zemi, ze které tanec pochází. Například galliarde byla v 16. století živá a pohyblivá, ale okolo roku 1650 se stala spíše vážnou. Sarabanda byla okolo roku 1650 v Anglii nejrychlejším z tanců, zatímco ve Francii byla označována jako sarabande grave.

Právě kolem roku 1650 se ustálilo základní jádro suity, které je složeno ze 4 tanců v pořadí allemande, courante, sarabande a gigue. Luděk Zenkl¹⁵ charakterizuje tuto základní čtveřici tanců takto¹⁶:

Allemande

Allemande je původem německý tanec přenesený do Francie, sudého taktu s předtaktím a se závěry na lehkých dobách, poměrně pomalého tempa. V barokní idealizaci v něm převažuje polyfonní zpracování, pohyb v šestnáctinových hodnotách a komplementární rytmus.

Courante

Courante byl původně rychlý tanec obdobný jako galliarde, v idealizaci je většinou poněkud klidnější¹⁷, v 3/4, 3/2 nebo 6/4 taktu s předtaktím, u Bacha někdy i v sudém taktu. Akcenty uvnitř taktu se často přesouvají, takže se v průběhu skladby střídá metrum třídobé a dvoudobé.

¹⁵ Luděk Zenkl (1926–2012) byl český hudební teoretik.

¹⁶ ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1984, s. 162.

¹⁷ Ulrich Michels ve svém Encyklopedickém slovníku na str. 155 uvádí, že po roce 1650 je courante rychlejší a plynulejší. Couranty ze suit a partit Johanna Sebastiana Bacha tomuto odpovídají.

Sarabande

Sarabande je pomalý tanec španělského původu, vážného slavnostního rázu, v třídobém taktu bez předtaktí (3/4, 3/2). V idealizaci se nejčastěji vyznačuje akordickou homofonní sazbou, nad níž se rozvíjí bohatě zdobená melodie. Charakter sarabandy mají některé skladby, které se udržely dodnes, například studentská píseň *Gaudeamus igitur*.

Gigue

Gigue je rychlý svěží třídobý tanec, psaný v taktu 3/8, 6/8 nebo 12/8 s předtaktím. Jako idealizovaný tanec je gigue obvykle fugovaná, hravá, s pohybem spíše osminovým než šestnáctinovým, někdy se píše i v sudém taktu. Její druhá část zpravidla přináší hlavní myšlenku v inverzi.

Vedle těchto čtyř základních částí suity skladatelé zařazovali například tyto další části taneční, ale i netaneční, které uvádím dle Ulricha Michelse¹⁸:

Boureée

Bourrée je rychlý původně francouzský tanec nejčastěji v dvoudobém taktu. Mimo jiné byl tento tanec velmi oblíben v 17. století u dvora Ludvíka XIV., a tak ho jeho dvorní skladatel Jena Baptista Lully velmi často zařazoval do svých baletů.

Chaconne

Chaconne je původně španělský tanec v třídobém taktu.

Gavota

Gavota je původně francouzský tanec ne příliš rychlého tempa v sudém taktu s dvoučtvrt'ovým předtaktím.

Menuet

Menuet je původně francouzský klidný třídobý tanec, který byl taktéž oblíben na dvoře Ludvíka XIV., rozšířen byl ale po celé Evropě.

¹⁸ MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Lidové noviny, 2000, s. 155.

Siciliana

Siciliana je původně italský pomalý tanec houpavého rytmu, nejčastěji v šestidobém taktu.

Polonaise

Polonaise je polský pomalý, často zádumčivý tanec původně v sudém taktu. Od 18. století nejčastěji v taktu třídobém.

Air

Air je netaneční část. Původně píseň v pomalém tempu se zpěvnou melodií.

1.3 Obvyklé změny v rytmu

V moderní notaci se rytmus zapisuje velmi přesně, u staré hudby tomu ale tak nebylo. Pro interpreta bylo nutné znát pravidla a zvyky, protože změny v rytmu byly časté a důležité. V průběhu 17. a 18. století nacházíme vícero výkladů různých autorů o tom, kdy tečky u not a pomlky prodlužovat, a kdy ne. Domnívám se, že touto problematikou se není nutné pro potřeby interpretace na ZUŠ hlouběji zabývat. V případě nejasností můžeme například porovnat vícero revidovaných vydání nebo si o konkrétním problému přečíst více právě v knize A. Dolmestche.¹⁹

1.4 Ornamentika

Ornamentika je nepostradatelnou složkou barokní hudby, svůj původ má v improvizaci. Ozdoby pomáhají dotvářet výraz skladby. Stejně jako rytmus se i ornamentika v moderní hudbě zapisuje velmi přesně. V barokních skladbách se ornamentika v zápisu buď úplně vynechávala, když autor počítal s volnou improvizací interpreta, nebo byla vyznačena ornamentálním symbolem. V obou případech se ale předpokládalo, že interpret zdobit bude. Ornamenty ve skladbách nám mění melodii, rytmus a harmonii, a proto je při jejich tvorbě a hře nutné zohlednit právě melodický, rytmický i harmonický kontext skladby. Stejně jako v oblasti tempa, autoři často užívají různých pojmenování i vysvětlení jednotlivých ozdob, proto je nejlepší se seznámit s výkladem ozdob daného autora, kterého se chystáme interpretovat, nebo alespoň

¹⁹ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 32–45.

s výkladem ornamentiky ze stejného období či stejné země. Každý národ zapisoval ozdoby jiným způsobem. Právě proto, že výklad nebyl jednotný, záleželo na interpretovi, jakým způsobem si s ozdobou poradil. Zapsané ozdoby byly často spíše doporučením, ale jejich výsledná podoba závisela spíše na technické zdatnosti a vkusu interpreta. Mnozí skladatelé 17. a 18. století se snažili vnést do tvorby ozdob řád, a proto například Carl Phillip Emanuel Bach tvořil tabulky, které vysvětlovaly tvorbu jednotlivých ornamentů.

Carl Phillip Emanuel Bach se ve své knize *Úvaha o správném způsobu hry na klavír* zmiňuje o tom, že ozdoby jsou v hudbě nepostradatelné, neboť spojují noty a dávají jim život, dokreslují nálady, a tak přispívají k celkovému účinku skladeb. Mimo jiné také dávají hráči příležitost, aby prokázal svou technickou zručnost a schopnost výrazu. Upozorňuje na to, že pokud použijeme špatné ozdoby nebo nesprávné ozdoby na nesprávném místě, napácháme tím mnoho škod. Také je podle něj důležité ozdobou neporušit afekt skladby, kdy například představa smutku snese méně ozdob než jiný cit. Bach také vyzdvihuje Francouze, kteří zapisovali pečlivě všechny ozdoby, které chtěli provést. V knize uvádí jednotlivé ozdoby také proto, že si dává za cíl odstranit tu a tam falešně zakořeněný předsudek o nutnosti hromadění pestrých not ve hře na klávesové nástroje.²⁰

Domnívám se, že na základní umělecké škole není nutné klást důraz na to, aby byla ozdoba vždy perfektně provedena přesně podle zápisu, když by kvůli tomu ztratila celistvost celá fráze. Ozdoby je vhodné přizpůsobovat věku, schopnostem a technické vyspělosti žáka. Hlavní zásadu při hraní ozdob uvádí ve své knize již zmíněný Carl Phillip Emanuel Bach: „*Všechny ozdoby naznačené malými notami patří k následující notě, takže nelze nikdy cokoli ubrat hodnotě noty předcházející, protože pouze následující nota ztrácí tolik, co platí malá nota. Podle tohoto pravidla se tedy zahrají tyto krátké notičky místo následující hlavní noty současně s basem nebo s jinými hlasy. Pomocí nich přivážeme následující notu. Chybuje se proti tomu dokonce velmi často, vpadne-li se příkře do hlavní noty, potom co byly malými notami zevšeobecněné manýry uvedeny a použity zcela neobratně. Jakkoli by se mohlo zdát zbytečné znovu připomínat, že ostatní hlasy s basem se*

²⁰ BACH, Carl Phillip Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, edice pedagogické literatury, 2002. s. 61.

*mají udeřit současně s první notou ozdoby, stejně často se v tom chybuje.*²¹ Dle mého názoru je třeba brát tuto zásadu v potaz při vysvětlování ozdob žákům, protože ač je pro zkušenějšího interpreta samozřejmostí, mohl by ji stejně jako žák například při interpretaci složitější ozdoby opomenout.

Domnívám se, že pro potřeby barokní interpretace na ZUŠ není třeba podrobného popisu ozdob, ale spíše stručného shrnutí pro získání základního vhledu do problematiky jednotlivých ozdob.

Příraz a opora

Italsky: *appoggiatura, portamento*; německy: *Vorschlag, Accent steigend, Accent fallend*; francouzsky: *appoggiature, port-de-voix*; starofrancouzsky: *cheute, chute, coulé, accent*; anglicky: *appoggiatura*; staroanglicky: *forefall, bachkfall, beat, half fall*.²²

V českém jazyce používáme výrazů příraz a opora, v ostatních zemích rozlišují spíše krátké a dlouhé provedení této ozdoby. Například v anglickém jazyce rozlišují short and long appoggiatura. Různá označení v různých zemích a u různých autorů nás upozorní na to, že značení a mnohdy i chápání ozdob se lišilo. Například křížkem nad notou se značily v průběhu barokní doby mnohé ozdoby.

Příraz i opora jsou melodickými ozdobami, které ovlivňují melodii i harmonii. Příraz byl jedním z oblíbených ornamentů loutníků, kteří ho i vynalezli. Podle J. J. Quantze jsou přírazy a opory při hře nutností, neboť by byla bez nich melodie často chudá a prostoduchá. Přinášejí do hudby disonance, které ji povzbudí. Například opora stojící před tercií může vytvořit kvartovou disonanci, jež se rozvede do konsonance až v dalším tónu.²³

Příraz je tón, který nastupuje před hlavním tónem a o něco jej zkrátí. Zapisuje se malou přeškrtnutou notičkou stojící před notou hlavní. Hraje se na těžkou dobu a zabírá část hodnoty noty hlavní. Funkcí přírazu je pozdržet notu předcházející, může být hrán

²¹ BACH, Carl Phillipe Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, edice pedagogické literatury, 2002. s. 64.

²² DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 48.

²³ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 59.

zdola, nebo shora. Například Thomas Mace uvádí backfall hraný tak, že před hlavní notou musí nejprve zaznít tón ležící o celý tón nebo půltón nad ním. A half-fall tvořící se zdola.²⁴

Při hře na mnohé nástroje bylo možné pomocný tón libovolně prodlužovat, tak mnohdy příraz zabral polovinu nebo dvě třetiny hodnoty noty hlavní, čímž vznikala opora. V notách se vyznačuje malou notičkou poloviční hodnoty noty hlavní a není přeškrtnutá jako značka pro příraz.

Dvojitý příraz

Německy: *Anschlag, Doppelvorschlag*; francouzsky: *port de voix double*.²⁵

Dvojitý příraz je ozdoba, která se skládá ze dvou tónů. První tón je zpravidla spodní sekundou tónu hlavního a druhý tón je vrchní sekundou tónu hlavního. Může se objevit i v jiném intervalovém složení, a dokonce najdeme i dvojitý příraz obrácený, který začíná shora. Tato ozdoba se hraje v době hlavního tónu a je značena malými notičkami.

Trylek

Italsky: *grosso, trillo, tremoletto*; německy: *Triller, Prall- Triller*; francouzsky: *tremblement, cadence, trille, pincé renversé*; anglicky: *shake, trill, half-shake, sudden-shake*.²⁶

Trylek chápeme jako rychlé střídání noty hlavní, která je součástí harmonie, a noty vedlejší, která je vyšší o půltón nebo celý tón. Trylek v barokní hudbě začíná vždy vrchní sekundou. Výjimka platí, pokud nota, která předcházela notě hlavní, byla vrchní sekundou trylky, v takovém případě notu neopakujeme. Trylek se značí zkratkou *tr*, nadepsanou nad notou, delší trylky často vlnovkou. Délka trylky je závislá na délce hlavní noty. Názorů na rychlost trylky máme možnost najít mnoho. Například podle J. J. Quantze by se rychlost trylky měla řídit výškou tónů. Ve vyšších polohách bychom měli trylkovat rychleji, v nižších naopak pomaleji.²⁷ C. P. E. Bach přizpůsobuje rychlost trylky tempu skladby.

²⁴ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 48.

²⁵ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 110.

²⁶ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 71.

²⁷ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 80, 81.

Cítuji definici trylku, kterou uvádí Hotteterre-le-Romain²⁸ ve svých *Základech hry na příčnou flétnu*, protože ho považuji za výstižné a dobře aplikovatelné i na klávesový nástroj: „*Abychom každému ujasnili tento pojem, budeme jej definovat takto: je to rozvíření dvou tónů vzdálených od sebe o celý tón nebo půltón a opakovaných několikrát za sebou. Začne se na vrchním tónu a skončí na spodním, přičemž se nasadí pouze prvý tón. Dále pokračuje už prst sám. Počet tónů, z nichž se trylek skládá, řídí se délkou noty. Hlavně nespěchejte se začátkem trylku, nýbrž naopak se na něm pozdržte asi po polovinu notové hodnoty, zejména v pomalých větách...*“²⁹

K nácvičku trylku se vyjadřuje C. P. E. Bach. Trylky jsou podle něj nejobtížnější ozdobou, každému se hned nedaří, a proto se musí pilně cvičit, aby byly vyrovnané a rychlé. Prsty bychom při nácvičku neměli zvedat příliš vysoko a hrát trylky nejprve pomalu a postupně tempo zrychlovat. Nesmíme začít hrát rychle, dokud není trylkování zcela stejnoměrné. Svaly musí zůstat uvolněné právě proto, abychom se vyhnuli nepravidelnosti trylku.³⁰

Nátryl je v podstatě nejkratší forma trylku. C. P. E. Bach považuje krátký trylek za ozdobu, bez které se nikdo neobejde, protože dodává přednesu živost a brilanci. Nátryl se značí krátkou vlnovkou nad notou.

Mordent

Italsky: *mordente*; německy: *Mordant, Mordent, Beisser, Zusammenschlag*; francouzsky: *martellement, pincement, pincé, battement, mordent*; anglicky: *mordent, beat, open shake, sweetening*.³¹

Podstatou této ozdoby je střídání hlavního tónu s nejbližším spodním půltónem či celým tónem. Tyto dva tóny se mohou vystřídat jednou, pokud se jedná o mordent krátký, a vícekrát v případě dlouhého mordentu. Značí se přeškrtnutou značkou nátrylu. Mordentu se nejčastěji užívalo, aby zaplnil tóny, které se mají dlouho držet, často nad notami s tečkou, s ligaturou nebo nad synkopami. Velmi často se vyskytuje v basu. C. P. E. Bach

²⁸ Vlastním jménem Jacques-Martin Hotteterre (1674–1763) byl francouzský flétnista a skladatel.

²⁹ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 75.

³⁰ BACH, Carl Phillippe Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, edice pedagogické literatury, 2002. s. 78.

³¹ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 92.

uvádí ještě jeden speciální způsob jak hrát mordent, pokud chceme, aby byl velmi krátký. Oba tóny se zahrají najednou a poté se spodní tón ihned pustí a drží se jen vrchní.³²

Obal

Italsky: *circolo mezzo*; německy: *Doppelschlag*; francouzsky: *doublé, cadence, tour de gosier, double-cadence, cadence sans tremblement*; anglicky: *turn, single relish*.³³

Obal je tvořen čtyřmi tóny: tónem vrchním, hlavním, spodním a opět tónem hlavním. Setkat se ale můžeme i s obalem obráceným, který začíná tónem spodním. Často se objevuje jako zakončení trylku. Značí se speciální značkou. Obal byl hojně využíván, C. P. E. Bach dokonce upozorňuje na to, že se hodí téměř všude, a často se proto zneužívá.

Skupinka

Německy: *Schleifer*; francouzsky: *coulé, flatté*; anglicky: *slide, elevation, double backfall, wholefall, slur, bearing*.³⁴

Skupinku doby barokní tvoří dva tóny, které jsou přidané před tón hlavní a následují po sobě. Spodní tón se zahraje s akcentem na těžkou dobu. Skupinka se značí malými notičkami před notou hlavní. C. P. E. Bach se zmiňuje i o skupince třítónové, kterou z dnešního pohledu můžeme označit obalem zdola. Někteří skladatelé zadržovali první tón skupinky.

Odras

Německy: *Nachschlag*; francouzsky: *accent, aspiration, plainte*; anglicky: *springer nebo spinger, accent, acute, sigh*.³⁵

Odras je tvořen tónem, který je připojen k tónu hlavnímu a spojuje ho tak s tónem následujícím. Neměl by brát nic z hodnoty noty, která v textu následuje. Značí se přeškrtnutou notičkou stejně jako příraz. Odras je používán méně než příraz a často plní funkci předjímky nebo závěru k trylkům.

³² BACH, Carl Phillippe Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, edice pedagogické literatury, 2002. s. 100.

³³ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 98.

³⁴ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 102.

³⁵ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 107.

Arpeggio

Italsky: *arpeggio, harpegiato*; německy: *Harpeggio*; francouzsky: *arpégé, harpégement, harpégé*; anglicky: *arpeggio, battery, broken chords*.

Podstata arpeggia spočívá v tom, že tóny akordu jsou hrány postupně za sebou, ne dohromady. Pokud se vyskytne arpeggio v moderní hudbě, hrajeme ho téměř vždy od spodního tónu směrem nahoru. V barokní době bylo mnoho způsobů jak arpeggio hrát a interpret si musel sám najít nejlepší uspořádání tónů hodící se ke stylu skladby. Někdy bylo potřeba skončit na tónu, ze kterého melodie pokračovala, jindy mohl interpret dočasně změnit i základní tón harmonie. Pro arpeggio najdeme v baroku mnoho značek, dnes značíme kolmou vlnovkou.

Acciaccatura

Italsky: *acciaccatura, tatto*; německy: *Zusammenschlag*; francouzsky: *pincé étouffé*.³⁶

Této ozdobě se dá využít jen na klávesových nástrojích. Slouží k obohacení harmonie, k tvorbě disonancí. Acciaccatura se provede tak, že současně s hlavní klávesou se uhodí klávesa o půltón níž a nechá se zaznít jen velmi krátce, zatímco hlavní tón se drží ve své plné rytmické hodnotě. Pomocné noty jsou často vypsány jako noty harmonické. Pokud se setkáme v nějaké skladbě s akordem, který považujeme za poněkud odvážný pro barokní hudbu, je možné, že obsahuje acciaccaturu. V baroku, v době generálbasu, znal harmonii každý na takové úrovni, aby byl schopen tuto ozdobu od noty hlavní rozeznat.

Barokní skladatelé užívali i složené ozdoby. Například oporu s trylkem, oporu s mordentem nebo trylek s obalem.

1.5 Generální a číslovaný bas

Italsky: *basso continuo*; německy: *General-Bass*; francouzsky: *basse chiffrée*; anglicky: *thorough bass*.

Generálbasu se začalo užívat k doprovodu kolem roku 1600. V 16. století hráli hudebníci doprovody z vypsáných partů nebo improvizovali jednoduchý basový part. O technické stránce generálbasu, tedy jak tvořit a spojovat akordy podle číslic zapsaných

³⁶ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 122.

v notách, se můžeme dočíst v mnohých knihách z doby barokní. Méně informací najdeme o umělecké stránce interpretační. Ale například C. P. E. Bach uvádí ve své *Úvaze o správném způsobu hry na klavír* celou kapitolu o přednesu tykající se generálbasu, kde se dozvídáme, že doprovazeč by měl podpořit a zvětšit všechny krásy, které sólista vkládá do svého projevu. Bachovy postřehy a názory v lecčem považuji za nadčasové a domnívám se, že pro mě jako pedagoga, ale i mé žáky mohou být velmi inspirující, cituji: „*Krása dobrého doprovodu nezáleží jen v četných pestrých figurách a silném lomozu, vymyšlených bez předpisu. Ve skutečnosti to může snadno hlavní hlas poškodit tím, že se mu odejme volnost uvést při opakování a také jinde různé variace. Doprovazeč může naopak někdy velmi vyniknout a upoutat na sebe pozornost rozumných posluchačů, jestliže ve svém zcela klidném doprovodu předvede nepřikrášlenou zručnost a ušlechtilou prostotu, která nepřekáží třpytivému přednesu hlavního hlasu. Nemusí se obávat, že na něco posluchači zapomenou, jestliže netropí neustále hluk. Naopak! Inteligentnímu posluchači něco jen tak snadno neujde. Jeho duše vnímá melodii a harmonii neoddělitelně. Naskytne-li se ovšem příležitost a charakter kusu to dovoluje, protože hlavní hlas má pomlky nebo přednáší prosté noty, pak teprve může doprovazeč dát průchod své zadržené ohnivosti. Vyžaduje to ale velkou obratnost a pochopení pravého obsahu skladby.*“³⁷

Vzhledem k tomu, že žák si v mnohých základních uměleckých školách může jako povinně volitelný předmět zvolit Hru doprovodu, myslím si, že může být přínosné a obohacující, pokud se alespoň okrajově seznámí s pojmem generální bas a jeho problematikou. Může si tak upevnit nebo prohloubit znalosti harmonie, což využije i při obyčejném doprovodu lidové či umělé písně. Domnívám se, že pěstovat v žácích tuto dovednost je velmi důležité, neboť i žák, který se hudbě profesně v životě věnovat nebude, ji může i nadále vnímat jako součást svého života například ve formě odpočinku.

1.6 Držení těla a prstoklad

Proto, abychom byli schopni sami, nebo s žákem skladbu jistě a správně technicky i výrazově interpretovat, je důležité zvolit si vhodný prstoklad. Pokud si chceme vytvořit vhodný prstoklad, je především potřeba dvou základních dovedností. Být schopen

³⁷ BACH, Carl Phillipe Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, edice pedagogické literatury, 2002. s. 322.

porozumět struktuře melodické fráze, logicky ji rozčlenit a být schopen analyzovat harmonické souvislosti, na základě kterých spojím v jeden pohybový komplex tóny patřící k jedné harmonii. Tvorbu prstokladu s žáky můžeme tedy spojit s harmonickým rozbohem a navést je tak k dovednosti hledat prstoklad logicky vycházející z harmonie. Často tím zamezíme například zbytečným změnám rozpětí ruky, které by mohly zaměstnávat žákovu pozornost natolik, že by nebyl schopen se plně koncentrovat na interpretaci skladby. Na začátek cituji G. Nejgauze, abych poukázala na to, jak on vnímá prstoklad ve 20. století, dříve, než se budu věnovat prstokladu barokní doby: „*Nejlepší je takový prstoklad, který dovoluje danou skladbu vyjádřit nejvěrněji, který nejpřesněji odpovídá jejímu smyslu.*“³⁸

V období baroka bylo frázování na klávesových nástrojích nerozlučně spjato s prstokladem, správný prstoklad v podstatě znemožňoval špatné frázování. V 17. století vedle sebe existovaly dvě různé školy prstokladu. Obě se shodovaly v tom, že přízvučné tóny by se měly hrát nejsilnějšími prsty. Rozdíl byl v tom, že Angličané považovali za nejlepší první, třetí a pátý prst, zatímco Němci a Italové upřednostňovali prst druhý a čtvrtý. Anglický prstoklad nakonec převládl. Typické bylo překládání prstů v obou rukách ve směru nahoru i dolů. V dnešní době je pro nás takový prstoklad složitě proveditelný. Měli bychom ale stále myslet na to, že hra na tehdejší klávesové nástroje poskytovala interpretovi úplně odlišné zvukové i technické možnosti hry. Ač nám dobový prstoklad může připadat nepohodlný a nebudeme jej chtít používat, není od věci se s ním seznámit, pokud je dostupný. Může nám poradit s frázováním a artikulací.

K držení těla u klavíru se vyjadřuje ve své knize Carl Phillipe Emanuel Bach a uvádí několik podstatných informací, bez kterých by byla jakákoliv pravidla prstokladu bezcenná. Klade důraz na to, aby hráč seděl uprostřed před klaviaturou a snadno tak mohl hrát nejvyšší i nejhlubší tóny. Upozorňuje na volnost svalů, protože strnulost brání v pohybu při podkládání, překládání, ale i výměně dvou prstů na jednom tónu. Vyzdvihuje palec jako prst, který je klíčem k celému prstokladu. Zachovává ostatním prstům jejich pružnost tím, že se k nim přibližuje a je tak vyžadována jejich elasticita. Při skocích by si dětská ruka neměla navyknout na tvoření klubka z prstů, ale měla by se naopak roztáhnout. Pilným cvičením se stane prstoklad mechanickým a hráč může obrátit veškerou svou

³⁸ NEJGAUZ, Genrich: *O umění klavírní hry*. Praha. Státní pedagogické nakladatelství. 1983. s. 100.

pozornost na důležitější věc, kterou je výraz.³⁹ Francois Couperin⁴⁰ ve své knize *Umění hry na cembalo* uvádí také zajímavé pokyny. Dětem se má dát něco vhodného pod nohy, aby se jim neklátily a aby mohly udržovat tělo ve správné rovnováze. Dělá-li někdo grimasy, dají se lehko odstranit tím, že na pult spinetu nebo cembala umístíme zrcadlo.⁴¹ Tyto pokyny jsou po tolika letech platné i dnes. Prstoklad se dále vyvíjel v závislosti na proměnách nástroje, rozvoji kladívkového klavíru a také současně s vývojem klavírní interpretace.

1.7 Artikulace a frázování

Nad pojem artikulace bychom mohli postavit pojem frázování. Frázováním rozumíme smysluplné členění fráze. Tím, že jednotlivé úseky hudby rozdělujeme do jednotlivých frází, nabývá hudba na smyslu a srozumitelnosti. Stejně tak jako je potřeba pro srozumitelnost rozčlenit myšlenku v mluveném, či psaném projevu, tak je potřeba rozčlenit i myšlenku hudební. Dalo by se tedy říci, že frázování nám určuje smysl melodické linie a artikulace nám určuje její výraz.

Základním pravidlem při interpretaci barokní hudby je správný dech. Tak jako svobodně dýcháme při verbálním projevu, měli bychom se to naučit i při projevu hudebním. Délka fráze tedy v podstatě závisí na délce dechu, který ji činí srozumitelnou, přehlednou a přirozenou pro náš projev. Pokud by byla fráze moc dlouhá, skladba by ztratila svou přehlednost. Pokud by byla naopak moc krátká, působila by rozpadlým dojmem.

Artikulaci bychom mohli přirovnat k výslovnosti v mluveném projevu. Když si poslechneme nahrávky světových pianistů, zjistíme, že co se týče frázování, většinou se zásadně neliší. V oblasti artikulace se ale mohou jednotlivé interpretace lišit podstatně. Z klávesových nástrojů hraje artikulace podstatnou roli především u varhan a cembala, nástrojů, které nám nedovolují postupně zeslabovat a zesilovat, délka tónu je v tomto případě hlavním výrazovým prostředkem. Návodem pro tvorbu správné artikulace je pro interpreta především tempo a charakter skladby. Zásadní je odlišit tóny patřící do melodie

³⁹ BACH, Carl Phillippe Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, edice pedagogické literatury, 2002. s. 30, 31.

⁴⁰ Francois Couperin (1668–1733) byl francouzský hudební skladatel.

⁴¹ COUPERIN, François. *L'art de toucher le Clavecin*. Leipzig. Edition Breitkopf. 1933. s. 11.

od tónů ostatních. V rychlejších skladbách bude interpret pravděpodobně častěji využívat staccato, pomalejší skladby budou zřejmě naopak obsahovat více pasáží v legatu. Při tvorbě artikulace ve skladbě hrají důležitou roli také intervaly. Pokud se ve skladbě nachází stupňovitý postup po sekundách, nejčastěji volíme legato. Pokud velký interval, skok, nejčastěji volíme odsazení, staccato. Tuto skutečnost nám potvrzuje například artikulace vypsána Johannem Sebastianem Bachem v Sarabandě z Partity c moll č. 2 (BWV 826). Pro intervaly tercie a kvarty je typický úhoz portamento.

Artikulace závisí v mnohém na originalitě každého interpreta, měla by ale být zachována po celou skladbu jednotná. S artikulací souvisí také použití pedálu, jehož účelem by mělo být v barokních skladbách dosažení barevnějšího zvuku jednotlivých tónů, ale i akordů. Vyvarovat bychom se měli romantické pedalizace, která mnohdy působí rozmazaným dojmem a pro barokní hudbu je nevhodná.

1.8 Dynamika

Dynamika v době barokní vycházela ze zvukových možností jednotlivých klávesových nástrojů, cembala, klavichordu či varhan. Dnešní moderní klavír nám nabízí velké dynamické rozpětí. První kladívkový klavír byl postaven na začátku 18. století, za jeho vynálezce je považován Bartolomeo Cristofori. A protože byl v baroku kladívkový klavír teprve na počátku svého vývoje, tak se samozřejmě dál hojně hrálo i na cembalo a varhany. Pokynů, které by se vztahovaly k dynamice, najdeme jen poskrovnu, neboť existovala mnohá nepsaná pravidla pro správnou interpretaci. Například Johann Sebastian Bach použil označení forte a piano jen v několika dílech pro dvoumanuálové cembalo, čímž ale mínil změnu manuálu, ne změnu dynamickou.⁴² Zapisování dynamických označení nebylo nutné také z toho důvodu, že tehdejší interpreti se řídili především tradicí. Například Thomas Mace byl toho názoru, že je potřeba zkoumat formu skladby, a pokud interpret zjistí, že se například opakuje nějaká fráze vícekrát, jistě mu připadne snadné skladbu oživit tak, že některé myšlenky zahraje silně a jiné slabě nebo láskyplně, mírně, podle toho, jak se jeho fantazii zlíbí.⁴³ Z toho vyplývá, že interpreti se kromě tradice řídili i vlastní fantazií. Počítalo se tedy s tvůrčím přístupem vzdělaného interpreta, který

⁴² KELLER, Herman. *Klavírne diela J. S. Bacha*. Bratislava: Ultraprint. 2015. s. 32.

⁴³ DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 15.

vycházel z tradice a zkušeností. Postupná dynamika, tedy crescendo a decrescendo, je výsadou doby klasicismu a dob pozdějších, v baroku se setkáváme s dynamikou terasovitou, která vychází z možnosti měnit jednotlivé rejstříky.⁴⁴

Při interpretaci barokní hudby na dnešním kladívkovém klavíru se můžeme rejstříkování přiblížit zejména různými druhy úhozu, barevnou hrou a promyšlenou dynamickou stavbou, která vychází z afektu skladby a harmonické struktury. Při hře na klavír máme oproti cembalu a varhanám navíc možnost velmi přehledně realizovat tematickou výstavbu například fugy díky jeho obrovskému dynamickému rozpětí.

1.9 Otázka historicky poučené interpretace

Historicky poučená interpretace je téma, které má své zastánce i odpůrce. Na obou stranách najdeme nespočet zajímavých, přesvědčivých argumentů. Obě strany mají jistě společné to, že chtějí interpretované dílo vnímat a proniknout do jeho podstaty. Jedním z dílčích témat k zamyšlení je to, že ač historicky poučenou interpretací vytvoříme zvukově dost podobný obraz původnímu znění, tak dojem posluchače bude určitě v mnohém odlišný od toho, jakým dílo působilo na posluchače tehdejšího. Změnilo se prostředí, ve kterém se barokní hudba provozuje, byly zdokonaleny hudební nástroje, na které je barokní hudba hrána, a změnil se i posluchač, který proudem dějin nabyt mnoho nových zkušeností, hudebních i společenských. Při snaze o věrnou historicky poučenou interpretaci by měl být interpret také obezřetný v tom, aby nezapomněl na výraz, představy a obrazy, které hudba skrývá. Není v mé kompetenci, abych se snažila hodnotit názory jednotlivých skupin, ale jsem přesvědčena, že klavírní pedagog by měl mít přehled o argumentech obou stran. Jako příklad uvádím názor Hermana Kellera⁴⁵, který píše, že vzhledem k tomu, jak se klavír vyvíjel, stupňovaly se nároky na sílu výrazu pro potřeby romantické hudby, a tak se jeho zvuk postupně zesiloval, ale zároveň otupoval. A proto je dle Kellera předpokladem pro hru barokní hudby na dnešním klavíru nevyužívat veškeré jeho výrazové prostředky a dále cituji: „*Ešte horšie by bolo upadnúť do druhého extrému a uvádzať Bacha z hl'adiska nepochopeného historizmu bezducho a jednotvárne; musíme se radšej usilovať vychádzať při prednese tejto hudby z jej podstaty, to značí, nájsť správnu*

⁴⁴ KELLER, Herman. *Klavírne diela J. S. Bacha*. Bratislava: Ultraprint. 2015. s. 32, 33.

⁴⁵ Herman Keller (1885–1967) patřil k předním německým varhaníkům, pedagogům a muzikologům. Publikoval mnohá díla J. S. Bacha a zasloužil se o renesanci jeho hudby ve 20. století.

mieru dynamiky a tempa, smysluplné frázovanie, živú artikuláciu, ornamentike dodať jej náležitú podobu; keď sú tieto duchovné faktory interpretácie v poriadku, potom už nebude rozhodovať hmotný faktor!“⁴⁶

V súčasnej dobe máme stále viac dostupných informácií o interpretačnej problematike baroknej hudby, stále viac umelcov sa špecializuje na baroknú hudbu, rovnako tak ako treba na hudbu populárnu. Je teda v pedagogovom zájme zaujímať sa o ňu a čerpať z nich obohacujúce podnety pre svoju pedagogickú prax.

Čím konkrétnejšie by sa teda mal zaoberať pedagóg, ktorý chce nejakým spôsobom obsiahnuť tieto tendencie súčasnej doby do procesu výuky? Mal by sa pokúsiť u každého žiaka individuálne stanoviť dobu, kedy je vhodné začať sa venovať špecifikám baroknej interpretácie. Nie je potrebné požadovať po šesťročnom dieťati interpretovať poučené barokné skladby, najmä je dôležité probudovať v dieťati záujem o hudbu všeobecne, rozvíjať tvorivosť a technickú stránku jeho hry. A potom v rámci seznamovania dieťaťa s rôznymi štýlmi a interpretačnými možnosťami je určite na mieste zaoberať sa i hudbou baroknou. Pokiaľ už sa ke skladbe z tohto obdobia dieťa dostane, je žiaduce zaujímať sa o otázky baroknej interpretácie už pri prvom seznamovaní s dielom. Pokiaľ by sme najmä skladbu nastudovali len technicky, bolo by neskôršie pre dieťa, ale i dospelého zbytočne náročne aplikovať i interpretačný obsah.

Dalšou otázkou je, či je vhodné používať pri výučbe na základných umelckých školách urtext. Je potrebné si uvedomiť, že konkrétne v baroku bol notový zápis pre interpretačnú úlohu kostrový a že existovala množstvo pravidiel a zvykov, ako túto kosť obohatiť. Domnievam sa, že by sa dieťa s autentickou grafickou podobou skladby malo seznámiť, ale vzhľadom na svoje skúsenosti a znalosti ešte nie je schopný samostatne s urtextom pracovať. Pre výuku na základných umelckých školách sa javí ako dobrý spôsob pracovať zároveň s urtextom i s kvalitným revidovaným vydáním. Urtext môže byť pre dieťa mnohdy ďaleko prehľadnejší. Revidované vydania, v ktorých sú vypsane ozdoby, môžu na dieťa často pôsobiť nerozrozumiteľne a neprehľadne. Dieťa sa seznámi s pôvodným zápisom autora a vďaka revidovanému vydaniu spolu s pedagógom zisťuje, ako je možné s takýmto textom ďalej zachádzať.

⁴⁶ KELLER, Herman. *Klavírne diela J. S. Bacha*. Bratislava: Ultraprint. 2015. s. 32.

2 Počátky hry polyfonie

Hra polyfonie má význam pro rozvoj schopností klavíristy již od raného stupně. Polyfonní hra rozvíjí smysl pro vícevrstevný hudební projev, rozvíjí schopnost jednotlivé vrstvy rozlišovat zvukově i artikulačně. Polyfonie samozřejmě není záležitostí pouze barokní hudby, ale právě s obdobím baroka se pojí osobnost Johanna Sebastiana Bacha, jehož tvorba je mnohými považována za vrchol polyfonní tvorby. Každý začínající pedagog se jistě zajímá o to, kde hledat potřebné materiály, a především o to, jak vůbec polyfonii začít vyučovat.

Prof. Alena Vlasáková uvádí v přehledu možností, jak rozvíjet hudebnost u dětí, dvouhlasá cvičení – malé imitace. Není nutné, aby již dítě ovládalo hru z not, a touto činností se učí dělit sluchovou pozornost na dva samostatné hlasy a získává tak základy pro polyfonní hru. Dvouhlasé cvičení probíhá tak, že si dítě nejprve vybere takt a tónovou řadu, na které bude společně s učitelem hrát. Učitel zahraje dvoutaktovou melodii, která skončí ve třetím a čtvrtém taktu drženým základním tónem řady. Při hře třetího taktu se dítě připojí imitací učitelova úryvku a stejně tak drží základní tón v následujících dvou taktech. Vznikne tak malá skladbička, kdy učitel hraje první hlas a žák vytváří druhý hlas prostřednictvím přísné imitace. Role mohou být i vyměněny, nebo roli učitele a žáka může přebrat pravá a levá ruka dítěte. Postupně můžeme zvyšovat nároky na rytmickou i melodickou stránku melodie.⁴⁷

Zařazením tohoto cvičení rozvíjíme žákovu hudební paměť a pozornost, schopnost současně udržet v paměti první hlas, který zazněl nejdříve, a zároveň kontrolovat správnost znění hlasu druhého. Děti mají tendenci dobře poslouchat jen jeden hlas a druhý hrát mechanicky, proto je vhodné také jeden hlas zpívat a druhý hrát. Současně také rozvíjíme schopnost improvizace. S počátky hry polyfonie je tedy možno s žákem začít, ještě než si osvojí čtení notového textu. Na dovednosti, které získá tímto způsobem, lze navázat především mnohými polyfonními skladbičkami z klavírních škol, ze sbírky První knížka polyfonní hry D. Křížkové a V. Vlkové nebo polyfonně upravenými lidovými písněmi ze sbírky Lidové písně a koledy od P. Ebena.

⁴⁷ VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika*. Praha: AMU, 2003. s. 107.

Při hře jednoduchých dvouhlasých cvičení, ať už jsou to tyto improvizace, nebo první polyfonní skladbičky, je vhodné vést žáka také k barevnému slyšení, které mu je inspirací při odlišení jednotlivých hlasů. V hodinách mohou žákovi dopřát poslech nahrávek různých hudebních nástrojů, a rozšiřovat tak spektrum barev v jeho hudební představě. Každý učitel někdy radí svým žákům například: „Představ si, jako by první hlas hrála flétna a ten druhý violoncello.“ Také je ale potřeba si ověřit, zda žák někdy slyšel hrát tyto nástroje sólově, protože pokud ne, tak pro něj bude toto přirovnání buď velmi neurčité, či nicneříkající. Díla mnohých skladatelů nás přímo vybízí k tomu, abychom si při jejich interpretaci přiřazovali jednotlivé nástroje orchestru k úsekům, melodiím ve skladbě. Proto tím, že budeme žáka od začátku seznamovat s různými barvami v hudbě, rozvineme jeho hudební představy, které bude moci později vložit do svého hudebního projevu, ať už bude interpretovat hudbu jakéhokoliv období.

Nejen v počátcích výuky polyfonie je dle mého názoru potřeba nechat žákovi dostatek času na to, aby si dokázal vytvořit jasnou představu o každém hlasu samostatně. Teprve až když má žák zažitou artikulaci, frázování, prstoklad, rytmus, výraz či obsažené ozdoby každého hlasu zvlášť, přešla bych ke hře dvou, či více hlasů současně. Věra Jůzlová k tomuto píše: „*Zejména v polyfonní sazbě je nutno nejen cvičit, ale přímo prožívat nejenom part každé ruky zvlášť, nýbrž i každou jednotlivou linii.*“⁴⁸ Zároveň bych se ale snažila o to, aby byl žák často v kontaktu s konečným zněním dané skladby, a proto bych často určité části buď předehrávala, anebo bych žákovi hrála či zpívala druhý hlas při jeho hře hlasu prvního. Když už hraje oba hlasy současně, je nutná stálá sluchová kontrola. I proto je dle mého názoru tak důležité, abychom žáka od počátku vedli k tomu, aby aktivně sluchem vnímal a kontroloval každý tón, který vytvoří, a přibližoval se co nejvíce své hudební představě.

2.1 Výběr notového materiálu vhodného pro počátky polyfonní hry

Jednotlivé sbírky a skladby z nich jsou vybrané dle mého vlastního uvážení. Mým cílem není vytvořit obsáhlý seznam skladbiček vhodných pro počáteční výuku polyfonní hry, ale chci uvést výběr notových materiálů a skladeb z nich, které považuji za vhodné, nebo je sama ve výuce využívám jako příklad.

⁴⁸ JŮZLOVÁ, Věra. *Práce u klavíru*. Praha: Editio Supraphon, 1982. s. 15.

2.1.1 Zdena Janžurová, Milada Borová – Klavírní školička

Klavírní školička je určena dětem ve věku 4–7 let. V metodických pokynech uvádějí autorky jednotlivé nástrojové dovednosti, které jsou postupně rozvíjeny, mezi nimiž je i příprava ke hře vícehlasu. V kapitole *Příprava ke hře dvojhlasu* (str. 190) najdeme skladbičku *Prosil hříbek*. Žák nejdříve cvičí skladbičku rozloženě do obou rukou, poté už hraje oba hlasy pravou rukou společně s učitelem, pro kterého je vypsán doprovod.

2.1.2 Zdena Janžurová, Milada Borová – Nová klavírní škola 1. díl

Nová klavírní škola 1. díl je určena dětem od 7 let, může být využita jako pokračování výše zmiňované Klavírní školičky nebo jako první klavírní škola pro sedmileté děti, které s hrou na klavír teprve začínají. V této klavírní škole najdeme mnoho skladbiček vhodných pro začátky polyfonní hry, například *Litevskou píseň* (str. 67), jejímž autorem je A. Kepitis. Part levé ruky je přísnou imitací partu pravé ruky, pouze v posledních dvou taktech je druhý hlas mírně upraven k závěru. Dále *Moderato* (str. 95) od M. Freye, jež je postaveno na rytmicko-melodickém motivu, který je transponován a imitován levou rukou. Dále například *Píseň* (str. 105) od J. J. Ryby, která už není založena na pouhé imitaci, ale melodie v sopránu má svůj protihlas v partu levé ruky. Žák se zde setká i se sekvencí. Nakonec například *Rozmluva* (str. 123) od B. Bartóka, což je skladbička z Bartókova cyklu *Mikrokosmos*⁴⁹, ze kterého lze taktéž čerpat. Polyfonní či barokní skladby najdeme stejně tak v 2., 3. a 4. dílu *Nové klavírní školy*.

2.1.3 Ludmila Šimková – Klavírní prvouka

Klavírní prvouka začíná hrou bez not a je také určena začátečníkům. Obsahuje české a moravské lidové písně, které upravil Otto Šimek. Její obsah je rozdělen do čtyř hlavních částí. Skladbičky vhodné pro počátky hry polyfonie najdeme ve třetí kapitole *Protipohyb a rovný pohyb v pětiprstové poloze, počátky polyfonie*. V této kapitole najdeme úpravy písní, které jsou dvouhlasé, ale nejde v nich o imitaci nebo hru kánonu jako takovou, ale spíše o částečné melodické osamostatnění doprovodného hlasu od melodie. Je to například píseň *Lítala si laš'ověnka* (str. 64) nebo *Smrtná neděle* (str. 67). Domnívám se, že je přínosné a potřebné seznamovat žáky s lidovou hudbou, neboť pozorují, že mnozí

⁴⁹ Mikrokosmos je cyklus krátkých klavírních skladeb, které jsou rozděleny do 6 sbírek pro klavíristy různých úrovní.

z mých žáků znají lidových písní jen poskrovnu, a myslím si, že je důležité pečovat o naši lidovou hudbu a její tradici. Proto je samozřejmostí, že kromě upravených lidových písní by měl učitel hrát se svými žáky lidové písně podle sluchu s doprovodem, který v počátcích realizuje sám. Pokud realizuje doprovod žák, tak zprvu může píseň doprovázet jedním tónem a přes dudáckou kvintu se dostat až k doprovodu akordickému.

2.1.4 Fritz Emonts – Evropská klavírní škola 1. díl

V této klavírní škole, která taktéž začíná hrou bez not a je určena začátečníkům, je také polyfonní hra zařazena velmi brzy. Sbíрка obsahuje úpravy německých, anglických a francouzských lidových písní, autorské skladbičky Fritze Emontse nebo aranže skladeb jiných autorů. Z lidových písní je polyfonně upravena např. anglická *Little Sally Waters* (str. 44), německá *Hänsel und Gretel* (str. 55) nebo francouzská *Je suis un petit garçon* (str. 72) Dále autor uvádí například dvojí zpracování německého *Tanzkanonu* (str. 53). Z autorských skladbiček je to například *Kleines duett* (str. 33), ve kterém je vždy jeden hlas zadržen na celé notě a druhý je v pohybu, nebo *Kleiner Marsch* (str. 44).

2.1.5 Alexander Nikolajev – Ruská klavírní škola 1. díl

Tato klavírní škola také obsahuje četné skladbičky vhodné pro počátky polyfonní hry. Jsou to například: *Ivuška* (str. 56), *Ruská národní píseň* (str. 62), která je místy i tříhlasá, patří tedy k náročnějším, stejně jako *Ukrajinská národní píseň* (str. 73).

Kromě uvedených klavírních škol považuji za materiály vhodné pro počátky hry polyfonie, jak už bylo řečeno, také Lidové písně a koledy od Petra Ebena a První knížku polyfonní hry od Drahomíry Křížkové a Věry Vlkové, které blíže popisují v následující kapitole.

3 Výběr základního notového materiálu

V této kapitole bych ráda přiblížila mnou vybrané notové materiály obsahující polyfonní skladby a skladby z období baroka vhodné pro žáky základních uměleckých škol. Jak již bylo uvedeno, mnohé polyfonní skladbičky nalezneme taktéž v klavírních školách.

3.1 Petr Eben – Lidové písně a koledy

Materiálem, ze kterého lze čerpat v počátcích hry polyfonie, je sbírka Lidové písně a koledy. Sbíрка obsahuje 100 lidových písní z Čech, Moravy, Slezska a Slovenska a 15 koled zpracovaných Petrem Ebenem. Písně jsou seřazeny od technicky nejjednodušších po nejnáročnější. Autor v předmluvě ke sbírce uvádí, že v mnohých písních využil polyfonního zpracování. Cituji: „*V úpravách se projevuje i další rys, vlastní soudobému slohu: je jím oproti romantickému pojetí častější užití polyfonie. Pokud jsem ji ovšem použil, nečinil jsem tak nikdy pro polyfonii samotnou; byla mi jen prostředkem k bohatšímu výrazu. Hraje-li jedna ruka melodii, pomáhá mi často druhý samostatný hlas nebo samostatný doprovod vykreslit prostředí.*“⁵⁰ Někteří žáci neznají mnoho lidových písní, a proto se domnívám, že přínosem zařazení této sbírky do výuky je nejen získávání schopnosti polyfonně myslet, slyšet, ale i obohacení žákova přehledu o lidové hudbě, lidových tradicích, o kterých text písní velmi často pojednává. Pokud žák píseň zná, nebo se s ní seznámí, naučí se ji zazpívat, je pro něj přirozené vynášet její melodii, i když se zrovna nenachází ve vrchním hlase, a proto se domnívám, že je zařazení skladbiček z této sbírky tou nejpřirozenější cestou jak žáka s polyfonií seznamovat. Navíc jsou Ebenova zpracování často harmonicky velmi zajímavá, nevšední, a tak dětem tříbí jejich harmonické cítění. Žák se setkává i s různými technickými prvky, například s předáváním melodie z jedné ruky do druhé nebo s hrou se zkříženýma rukama.

Některé z úprav se mohou zdát obtížné, technicky náročné, což autor komentuje takto: „*Je samozřejmé, že takto programově odlišené zpracování písní bude klást na žáky vyšší požadavky než stereotypní řada stejných šablonovitých doprovodů. Žák tím však současně získává základ polyfonního cítění i zkušenost, jak programové nebo*

⁵⁰ EBEN, Petr. *Lidové písně a koledy*. Praha: Panton. 1970. s. 3.

*zvukomalebné momenty lze v hudbě vyjádřit. Budou-li se tedy některé z úprav zdát snad na první pohled obtížné, bude tato nesnadnost tkvít často v neobvyklosti stylizace a nikoliv v její technické náročnosti.*⁵¹

3.2 Drahomíra Křížková a Věra Vlková – První knížka polyfonní hry

Tato sbírka obsahuje 28 polyfonních skladeb kratšího rozsahu od různých autorů. Sbírkou může ve výuce posloužit jako mezistupeň mezi polyfonními skladbičkami z klavírních škol a Klavírní knížkou pro Annu Magdalenu Bachovou od Johanna Sebastiana Bacha, která obsahuje skladby, ač také kratšího rozsahu, tak už technicky náročnější.

Prvních šest skladbiček je zpracováním lidových písní ve formě kánonu. Kánon jako skladebná technika, kdy je výchozí hlas po celou skladbu důsledně imitován, v tomto případě jen jedním dalším hlasem, v přísné imitaci, se jeví jako velmi přehledná a snadno pochopitelná polyfonní struktura pro žáka, který se s polyfonií ještě nesetkal. Pátá píseň *Ore šohaj, ore* je obsažena dokonce ve dvou verzích, v první verzi nastupuje jako první vrchní hlas a ve druhé hlas spodní. Jako šestá následuje úprava písně *Vyletěla holubička ze skály* od Petra Ebena ze sbírky *Lidové písně a koledy*. Sedmý je *Kánon* od Oldřicha Palkovského (1907–1983). Ostatní obsažené skladby jsou buď přímo od barokních skladatelů: Jean Baptiste Lully (1632–1687), Georg Friedrich Händel (1685–1759), Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), Georg Philipp Telemann (1681–1767), Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), nebo jsou to polyfonní skladby autorů mladších: Robert Schwalme (1845–1912), Štefan Németh-Šamorinsky (1896–1975), Iwan Otto Armand Knorr (1853–1916), Michail Ivanovič Glinka (1804–1857), Johann Georg Witthauer (1750–1802), Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), M. Baš (?), Johann Wilhelm Hässler (1747–1822), Jiří Benda (1722–1795), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Milan Křížek (1926–2018), J. Šišakov (?). Skladbu číslo 27, *Čtyřhlasé cvičení ze sbírky Obras de música*, napsal renesanční skladatel Antonio de Cabezón (1510–1566).

⁵¹ EBEN, Petr. *Lidové písně a koledy*. Praha: Panton. 1970. s. 3.

3.3 Drahomíra Křížková – Druhá knížka polyfonní hry

Tato sbírka navazuje na sbírku předešlou, je určena žákům 5.–7. ročníku ZUŠ. Opět obsahuje jak polyfonní skladby barokních autorů: Georg Friedrich Händel (1685–1759), Johann Pachelbel (1653–1706), Domenico Zipoli (1675–1716), Johann Kuhnau (1660–1722), Henry Purcell (1658–1695), Georg Philipp Telemann (1681–1767), Johann Kaspar Ferdinand Fischer (1650–1746), Wilhelm Friedmann Bach (1710–1784), autorů renesančních: William Byrd (1538–1623), Giovanni Maria Trabacci (1580–1647), tak i díla mladších autorů: Samuil Majkapar (1867–1938), Pavel Čotek (1922–2005), August Eberhard Müller (1767–1817), Jan Hanuš (1915–2004), Petr Eben (1929–2007), Jiří Pauer (1919–2007). Ve sbírce najdeme různé barokní tance, invence, ale i fughetty a fugy.

3.4 Martin Vojtíšek⁵² – Progresivní klavír baroko O, I, II

Progresivní klavír je edicí nakladatelství Kvinta, která se snaží o ucelenou koncepci instruktivní literatury. Sbírkou zabývající se hudbou baroka byly v této edici vydány tři. Stupně 0, I a II, kterými jsou označeny jednotlivé sbírky, značí stupeň obtížnosti obsažených skladeb. Autor ve sbírce uvádí, že skladby jsou vybrány tak, aby se co nejvíce rozvíjela přirozená hudebnost žáků a aby se seznámili s co nejširším okruhem skladatelů. Dále také uvádí, že stupeň 0 označuje skladby určené začátečníkům, kteří už přešli libovolnou elementární klavírní školu, každý další stupeň pak odpovídá 1–2 roků klavírní výuky. Domnívám se, že pro začínajícího pedagoga mohou být tyto sbírky přínosné, protože ač by samozřejmě mohl obsažené skladby najít i přímo ve sbírkách od daných autorů, tak díky tomuto vydání získá základní vhled do instruktivní barokní literatury, který si může postupně rozšiřovat. Napříč třemi díly se dostáváme od nejjednodušších skladbiček až například k *Preludiu C dur* z prvního dílu Temperovaného klavíru Johanna Sebastiana Bacha nebo k rondu *La Joyeuse* od Jeana Philippe Rameaua.

Progresivní klavír baroko 0

Tato sbírka obsahuje skladby Georga Friedricha Händela (1685–1759), Antonia Vivaldiho (1678–1741), Domenica Zipoliho (1688–1726), Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750), Georga Philippe Telemanna (1681–1767), Henryho Purcella (1659–1695)

⁵² Martin Vojtíšek (1950) je český pianista, skladatel, pedagog a spisovatel.

a Arcangela Corelliho (1653–1713). Jak už jsem zmiňovala výše, autor uvádí, že skladby obsažené v této sbírce jsou vhodné pro začátečníka, který už přešel libovolnou klavírní školu, domnívám se ale, že některé obsažené skladby odpovídají náročností i vyšším ročníkům.

Progresivní klavír baroko I

Tato sbírka obsahuje skladby Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750), Henryho Purcella (1659–1695), Georga Friedricha Händela (1685–1759), Charlese Dieuparta (1667–1740), Georga Philippa Telemana (1681–1767) a Leopolda Mozarta (1719–1787). Na poslední straně sbírky autor vysvětluje, jakým způsobem se mají hrát ozdoby obsažené ve skladbách, a stručně charakterizuje tance, které se ve sbírce objevují.

Progresivní klavír baroko II

Tato sbírka obsahuje skladby Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750), Jeana Philippa Rameaua (1683–1764), Georga Friedricha Händela (1685–1759), Henryho Purcella (1659–1695), Arcangela Corelliho (1653–1713), Gottfrieda Heinricha Stölzela (1690–1749). Ve sbírce najdeme např. klavírní úpravu Preludia F dur z Bachových 8 malých preludií a fug pro varhany nebo Menuet Heinricha Stölzela, ke kterému napsal Johann Sebastian Bach Trio, jež se později stalo jedním z preludií v Bachově Malých preludiích a fughettách.

3.5 Fritz Emonts⁵³ – Leichte Klaviermusik des Barock

Obsahem této sbírky jsou autorem vybrané instruktivní barokní skladby řazené podle obtížnosti. Sbíрка obsahuje skladby těchto autorů: Johann Sebastian Bach (1685–1750), Georg Böhn (1661–1733), Arcangelo Corelli (1653–1713), Francois Couperin (1668–1733), Jean Francois Dandrieu (1682–1738), Johann Kaspar Ferdinand Fischer (1656–1746), Chrisoph Graupner (1683–1760), Georg Friedrich Händel (1685–1759), Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), Johann Kuhnau (1660–1722), Johann Pachelbel (1635–1706), Henry Purcell (1659–1695), Valentin Rathgeber (1682–1750), Domenico Scarlatti (1685–1757), Georg Philipp Telemann (1681–1767), Leopold Mozart (1719–1787) a tři díla, jejichž autor je neznámý. Dle mého názoru můžeme skladby z této sbírky

⁵³ Fritz Emonts (1920–2003) byl německý klavírista a pedagog.

zařazovat přibližně od 3. ročníku výše. Sbíрка obsahuje, na základních uměleckých školách často hrané, skladby z Bachovy Klavírní knížky pro Annu Magdalenu Bachovou, ale i méně známé a také velmi zajímavé skladby dalších barokních autorů.

3.6 Johann Sebastian Bach – Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou

Johann Sebastian Bach věnoval svojí druhé manželce Magdaleně hned dvě notové knihy z let 1722 a 1725. Sbířky měly posloužit domácímu muzicírování, zařadit je můžeme do Köethenského období života J. S. Bacha, kdy tvořil mimo jiné i díla pedagogicky zaměřená. Kromě svých synů měl ještě několik dalších žáků. Jak Bach vyučoval, se můžeme dozvědět v díle J. N. Forkela⁵⁴ *O životě, umění a díle J. S. Bacha*, které vytvořil na podkladě informací od Bachových synů. Jedním z pedagogických principů, o kterých se v knize hovoří, je například to, že technický problém má být zdoláván s minimálním vypětím sil. Je potřeba ho nejdříve promyslet, zdat duševně a až poté technicky. Také skladby předehrával, aby svým žákům ukázal svou ideální interpretační představu o díle.⁵⁵

První kniha, která pochází z roku 1722, obsahuje několik Bachových autorských skladeb: prvních pět Francouzských suit, Air c moll, chorál Jesus meiner Zuversicht, Menuet G dur a neúplnou Fantazii pro varhany. Velká část tohoto díla se ale nedochovala.

Druhá kniha z roku 1725 obsahuje několik písní, árií a chorál, které Bach napsal pro svou ženu, jež byla zpěvačkou. Sbířka obsahuje celou řadu méně náročných skladbiček pro klavír: menuety, pochody, polonézy. Najdeme v ní ale i partity pro cembalo nebo dvě Francouzské suity, které jsou technicky už mnohem náročnější. Je možné, že některé skladby připsal i v té době patnáctiletý Johann Friedmann Bach. Ne u všech obsažených děl je známo autorství. V dnešních vydáních je často těžké se zorientovat, protože nám mnohdy poskytují skladby z obou dvou sbírek najednou.⁵⁶

⁵⁴ Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) byl německý varhaník a hudební badatel. Byl velkým obdivovatelem Johanna Sebastiana Bacha a v roce 1802 sepsal jeho první biografii *Ueber Johann Sebastian Bach Leben, Kunst und Kuntswerke*.

⁵⁵ KELLER, Herman. *Klavírní díla J. S. Bacha*. Bratislava: Ultraprint. 2015. s. 102.

⁵⁶ KELLER, Herman. *Klavírní díla J. S. Bacha*. Bratislava: Ultraprint. 2015. s. 106.

Tyto okolnosti však nemají žádný vliv na to, že zejména obsažené menuety a polonézy jsou velmi vhodnou barokní literaturou pro žáky nižších ročníků na základních uměleckých školách.

Například vydání *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach s podtitulem A collection of the easiest pieces selected and edited by Franz Ludwig*, které vydalo nakladatelství *B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig* v roce 1939, obsahuje právě jen již zmíněné méně náročné skladbičky, které jsou obsahem druhé knihy z roku 1725. Domnívám se, že vzhledem k tomu, že většina pedagogů z této sbírky volí nejčastěji hlavně tyto menuety a polonézy v rámci seznámení žáka s hudbou J. S. Bacha i hudbou barokní obecně, může být například toto vydání z hlediska obsahu dostačující. Vydání obsahuje 9 menuetů, 5 polonais, 3 marche, 1 mussette, 1 árii a 1 chorál.

3.7 Johann Sebastian Bach – Malá preludia a fughetty

Malá preludia a fughetty je sbírka skladeb, která obsahuje 12 malých preludií (C dur, C dur, c moll, D dur, d moll, d moll, e moll, F dur, F dur, g moll, g moll, a moll), 6 malých preludií (C dur, c moll, d moll, D dur, E dur, e moll), Malou dvouhlasou fugu c moll, Tříhlasou fugu C dur, Tříhlasou fugu C dur, Tříhlasou fugu d moll, Preludium a fughettu d moll, Preludium a fughettu e moll a Preludium a fugu a moll.

12 malých preludií

Některá z těchto dvanácti malých preludií jsou mezi žáky základních uměleckých škol asi nejhranějšími díly od J. S. Bacha. Spojení těchto skladeb v jeden celek nebylo záměrem samotného J. S. Bacha, ale vzniklo pro potřeby prvního vydání v edici vydavatelství Peters z roku 1843. Šest preludií, konkrétně č. 1, 4, 5, 8, 9 a 11, je původně z Knížky skladeb pro Wilhelma Friedemanna Bacha. Pět z nich, konkrétně č. 2, 3, 6, 7 a 12, se zachovalo díky Johannu Petru Kellnerovi (1705–1772). Kellner zřejmě nebyl přímým žákem J. S. Bacha, ale stýkal se s ním a velmi dobře znal jeho tvorbu, která se zachovala i díky jeho opisům.⁵⁷ O preludium č. 10 doplnil tuto sbírku Friedrich Konrad

⁵⁷ ZAVARSKÝ. Ernest. *Johann Sebastian Bach. Praha: Supraphon. 1986. s. 81.*

Griepenkerl⁵⁸. Toto preludium bylo původně Bachovým triem k menuetu Heinricha Stölzela⁵⁹. Preludia jsou tvořena motivem, základní myšlenkou, která je dále rozvíjena.

Preludium č. 1 C dur obsahuje mordenty v levé ruce. Domnívám se, že je vhodné zvolit toto preludium, pokud chceme žáka blíže seznámit s ozdobou tohoto typu, neboť je obsažena v levé ruce současně s pomlkou v partu pravé ruky, a proto se hraje pohodlně. **Preludium č. 2 C dur** je založeno na harmonických rozkladech v obou rukách a opět obsahuje mordenty v levé ruce. **Preludium č. 3 c moll** je označováno jako loutnové vzhledem k popisku „pour le luth“. Toto označení může vyjadřovat, že Bach preludium původně komponoval pro loutnu, ale také například to, že měl hráč zvolit na cembale loutnový registr. Celé preludium je opět založeno na harmonických rozkladech, a proto, že mají všechny takty kromě dvou posledních stejnou rytmickou strukturu, můžeme se s žáky zaměřit hlavně na harmonickou strukturu, na jejímž základě preludium dynamicky vystavíme. **Preludium č. 4 D dur** je čtyřhlasé, tudíž je vhodné spíše pro žáka, který už má větší zkušenosti s polyfonní hrou. V **preludiu č. 5 d moll** se žák setká s mnoha sekvencemi, a tak má pedagog příležitost ukázat, jak se sekvencemi výrazově pracovat, aby hudba nepůsobila jednotvárně. **Preludium č. 6 d moll** je čtyřhlasé stejně jako preludium č. 4, to je oproti němu ale mnohem kratší, a jeví se tedy jako vhodné pro seznámení žáka s čtyřhlasou polyfonní sazbou. V **preludiu č. 7 e moll** se žák může naučit nezávislosti ve frázování obou rukou. V **preludiu č. 8 F dur** je důležitá souhra obou rukou a žák si v něm může osvojit a procvičit vynášení tónů melodie z rozloženého akordu. **Preludium č. 9 F dur** je svou sazbou jedno ze složitějších. **Preludium č. 10 g moll**, které bylo původně triem k menuetu Heinricha Stölzela, je krátké, a protože je většinou aspoň jeden hlas ze tří zadržén, domnívám se, že je pro žáky přehledné. Jako zajímavost o **preludiu č. 11 g moll** uvádí ve své publikaci⁶⁰ Hermann Keller, že v něm J. S. Bach označil každou notu prstokladem a je překvapen tím, že v mnohých vydáních není tento i dnes použitelný prstoklad uveden. **Preludium č. 12 a moll** obsahuje místa s tečkovaným rytmem, která jsou dobrým cvičením pro přesnou souhru obou rukou, a je i po technické stránce jedno z náročnějších.

⁵⁸ Friedrich Konrad Griepenkerl (1782–1849) byl německý varhaník a učitel filozofie a matematiky. Pro vydavatelství Peters publikoval mnoho z Bachovo děl pro klávesové nástroje.

⁵⁹ Heinrich Stölzel (1777–1844) byl německý barokní skladatel.

⁶⁰ KELLER, Herman. *Klavírní díla J. S. Bacha*. Bratislava: Ultraprint. 2015. s. 110.

6 malých preludií

Těchto šest malých preludií je hráno méně než předešlých dvanáct. Preludia jsou zachována díky opisu J. N. Forkela. Všech šest preludií je zkomponováno v malé dvoudílné formě, mimo jiné jsou tedy zajímavá svou souměrností.

V **preludiu č. 1 C dur** se žák může setkat například s mordenty u středních tónů v tříhlasé úpravě akordů v pravé ruce. **Preludium č. 2 c moll** se vyznačuje přehlednou sazbou, téměř celé je postavené na base v levé ruce a klenoucí se vážné melodii v ruce pravé, a proto je možné se s žákem v první řadě zaměřit hlavně na výraz. **Preludium č. 3 d moll** je ze své podstaty živější než předešlé, ale sazbou podobně přehledné. **Preludium č. 4 D dur** je ve většině taktů tříhlasé, tedy jedno z náročnějších. Ale pokaždé, když se vyskytnou všechny tři hlasy, tak je jeden z nich ve formě zadržovaných not delších hodnot, proto bych preludium volila, pokud chci žáka seznámit s tříhlasou polyfonní skladbou, dříve než bude hrát například jednu z fug z této sbírky. **Preludium č. 5 E dur** je svým charakterem blízké Allemande z Bachovy Francouzské suity č. 6 E dur a **preludium č. 6 e moll** by díky svému tanečnímu charakteru mohlo být courantem některé suity.

Čtyři následující fugy (c moll, C dur, C dur a d moll) mohou být svou obtížností přirovnány k dvouhlasým invencím a tříhlasým sinfoniím. Například fuga C dur, která je původně součástí Knížky pro W. F. Bacha, si v prvé řadě za cíl klade posílit pátý prst pravé ruky. Právě proto, že ji Bach psal hlavně pro didaktické účely.⁶¹ A tak se domnívám, že pokud se s žákem druhého stupně rozhodneme hrát fugu, můžeme se přiklonit k Preludiu a fughettě d moll, e moll nebo k Preludiu a fuze a moll z této sbírky, aby se rovnou seznámil s touto cyklickou formou. Mimo jiné mají některé Bachovy invence formu fughetty, a proto se domnívám, že pokud již některé z nich žák hrál, můžeme mu dle jeho schopností zadat některé z preludií a fug z Dobře temperovaného klavíru.

3.8 Johann Sebastian Bach – Dvouhlasé invence a tříhlasé sinfonie

Tuto sbírku bych zařadila do repertoáru žáka druhého stupně základní umělecké školy. Pokud chce žák pokračovat ve hře na klavír dál a hlásí se například na konzervatoř, využije dvouhlasé invence či tříhlasé sinfonie od J. S. Bacha u přijímací zkoušky.

⁶¹ KELLER, Herman. *Klavírne diela J. S. Bacha*. Bratislava: Ultraprint. 2015. s. 113.

Sbírka obsahuje 15 dvouhlasých a 15 tříhlasých skladeb. První verze těchto skladeb se nachází v Klavírní knížce pro Wilhelma Friedmanna Bacha. Některé se zachovaly ve formě autografu, jiné jako opis neznámého kopisty. K invencím sám autor přidal ještě úvodní text, ve kterém zdůrazňuje, že tato sbírka by měla být studentům návodem nejen pro to naučit se hrát čistě dva nebo tři hlasy. Především by se jejím prostřednictvím měli naučit hrát kantabilním způsobem, zpěvně a vázaně a probudit v sobě chuť komponovat.⁶² V této době se ještě hudebníci nedělili na skladatele a interprety. Žáci J. S. Bacha měli jistě ve svém učiteli velký skladatelský vzor, který mohli následovat. Ač psal J. S. Bach tyto skladby pro didaktické účely, jsou dle mého názoru interpretačně velmi zajímavé.

Invence jsou skladby vytvořené jen z jednoho tématu vycházející z jediného hudebního nápadu, myšlenky, a proto jsou formově sevřené, neobsahují volné mezivěty jako například Bachovy fugy. Ludwig Landshoff⁶³ komentuje význam tohoto díla takto: „*Bach vytvára Invenciami nový typ rovnako umeleckého ako aj historického významu. Najosobitejším Bachovským objavom a výkonom je spôsob, akým tu zo zárodkovej bunky jedného malého motívu s niekoľkými málo tónmi vyrastá téma, jako sa s ňou narába, delením a pretváraním, s použitím všetkých umení kontrapunktu, až pokým sa jej obsah všestranne nevyčerpá, až pokým sa celok nezaokrúhli do hudobného útvaru v dokonalej vyrovnanosti všetkých úsekov. Tomuto umeniu prirodzeného motivického vývoja ostala inštrumentálna hudba verná dodnes.*“⁶⁴ V dnešní době jsou často tříhlasé symfonie označovány tříhlasými invencemi.

15 dvouhlasých invencí

Dvouhlasé invence jsou tóninově seřazeny takto: C dur, c moll, D dur, d moll, Es dur, E dur, e moll, F dur, f moll, G dur, g moll, A dur, a moll, B dur, h moll.

Invence č. 1 je zajímavá tím, že je opravdu jen zpracováním hlavního motivu a protivěty bez použití dalšího hudebního materiálu. **Invence č. 2** je kompozičně řešena jako kánon. **Invence č. 3 a č. 4** jsou si formou i přehlednou sazbou velmi podobné. **Invence č. 5, 9 a 11** jsou napsány ve formě dvojité fugy. **V invenci č. 6** najdeme velmi

⁶² KELLER, Herman. *Klavírne diela J. S. Bacha*. Bratislava: Ultraprint. 2015. s. 124.

⁶³ Ludwig Landshoff (1874–1941) revidoval některá díla Johanna Sebastiana Bacha, například právě Dvouhlasé invence a tříhlasé symfonie.

⁶⁴ KELLER, Herman. *Klavírne diela J. S. Bacha*. Bratislava: Ultraprint. 2015. s. 125.

přehledně členěnou třídílnou formou. **Invence č. 7** je formou podobná invenci č. 1, ale vzhledem k tomu, že je v mollové tónině, vyžaduje od interpreta výrazný přednes stejně jako invence č. 9, jejíž téma je melodicky velmi široké. **Invence č. 8** je jednou z nejhranějších, zřejmě díky radostnému afektu, který nese, stejně jako **invence č. 10**. **Invence č. 12** je technicky asi nejnáročnější a náladou podobná invenci č. 9. **Invence č. 13** je vystavěna na rozkladech trojzvuků a je spíše melancholická, zatímco **invenci č. 14** můžeme chápat jako zhmotnění vnitřní síly a rovnováhy, obě vyžadují Bachem vyzdvihovaný kantabilní způsob hry. Téma **invence č. 15** je typické obsaženými nátryly, které dodávají žertovnou náladu.

15 tříhlasých sinfonií

Tříhlasé sinfonie jsou tóninově seřazeny stejně jako dvouhlasé invence takto: C dur, c moll, D dur, d moll, Es dur, E dur, e moll, F dur, f moll, G dur, g moll, A dur, a moll, B dur a h moll.

Sinfonie č. 1, 3, 4, 6–10, 13 a 14 mají charakter přísné fugy. **Sinfonia č. 9** má dokonce charakter trojitě fugy. Obsahuje jen velmi krátké mezivěty, a tak je práce s tématem velmi zahuštěná. V **sinfonii č. 1** mezivěty chybí úplně. **Sinfonie č. 5** obsahuje ostinátní bas a z velké části je napsána homofonně. **Sinfonie č. 2 a 15** se od charakteru fugy vzdalují a **sinfonie č. 11 a 12** mají spíše taneční charakter.

3.9 Johann Sebastian Bach – Francouzské suity

Francouzských suit je celkem šest: **č. 1 d moll** (Allemande – Courante – Sarabande – Menuett I. – Menuet II. – Gigue), **č. 2 c moll** (Allemande – Courante – Sarabande – Air – Menuet – Gigue), **č. 3 h moll** (Allemande – Courante – Sarabande – Anglaise – Menuet – Gigue), **č. 4 Es dur** (Allemande – Courante – Sarabande – Gavotte – Menuet – Air – Gigue), **č. 5 G dur** (Allemande – Courante – Sarabande – Gavotta – Bourrée – Loure – Gigue), **č. 6 E dur** (Allemande – Courante – Sarabande – Gavotta – Polonaise – Menuet-Bourrée – Gigue).

Části těchto suit byly obsaženy již v první Klavírní knížce pro Annu Magdalenu Bachovou z roku 1722. Sám Johann Sebastian Bach je nazval pouze *Suites pour le Clavecin*, jako Francouzské ale byly označovány už za jeho života, zřejmě proto, aby byly

odlišeny od suit Anglických.⁶⁵ Tyto suity bych zařadila mezi náročnější repertoár, vhodný pro žáky druhého stupně ZUŠ, ale jsou také mnohdy součástí repertoáru studentů konzervatoří. Nemyslím si ale, že je nutné hrát s žákem v ZUŠ suitu kompletní, ač je to cyklická forma, domnívám se, že pro studijní účely je přijatelné, vybereme-li jen určité části. Samozřejmě by ale mělo být, že i když bude žák hrát jen určité části ze suity, tak posluchačsky bude seznámen se suitou celou. K interpretačně i technicky ještě náročnějšímu repertoáru patří Bachův **Dobře temperovaný klavír 1. a 2. díl** nebo **Anglické suity**, k interpretaci těchto děl na ZUŠ se ale dle mého názoru dostanou jen velmi talentovaní žáci, zařadila bych je tedy spíše do repertoáru studentů konzervatoří.

3.10 E. Kleinová, A. Fišerová a E. Müllerová – Album etud I–V

Tyto sbírky, které jsou dle mého názoru na ZUŠ hojně používané, můžeme také využít jako přípravu žáka na hru barokních a polyfonních skladeb.

V albu etud č. 1 můžeme najít mnoho etud, ve kterých se vystřídá stejná melodie v pravé i levé ruce, díky kterým se žák učí zaměřovat pozornost na hlas, který v daném okamžiku obsahuje melodii, a přizpůsobit tomu part ruky, která hraje doprovod. Tuto dovednost můžeme vnímat jako přípravu k vynášení jednotlivých hlasů ve skladbách s náročnější polyfonní sazbou.

V albu etud č. 2 najdeme hned 4 etudy, ve kterých žák procvičuje melodické ozdoby. V etudě č. 23 je to příraz, etuda č. 32 procvičuje hru obalu, etuda č. 33 obsahuje skupinky a v etudě č. 36 je opět procvičován obal.

V albu etud č. 3 najdeme několik etud k procvičení melodických ozdob. V etudách č. 15 a 16 je procvičován nátryl, v etudě č. 17 mordent. Všechny tři etudy jsou úpravami skladeb D. Türka. Album obsahuje také dvě etudy od C. Czernyho, č. 25 a 26, které slouží k procvičení obalu. Poslední etuda č. 33 obsahuje přírazy, jejími autory jsou S. Lebert a L. Stark.

Album etud č. 4 obsahuje samostatný oddíl IV s názvem *Etudy k procvičení melodických ozdob*. Konkrétně č. 26 Moderato od Johanna W. Hässlera k procvičení nátrylu v pravé i levé ruce. Č. 27 Sarabandu od Johanna Pachelbela, ve které žák procvičí

⁶⁵ KELLER, Herman. *Klavírne diela J. S. Bacha*. Bratislava: Ultraprint. 2015. s. 192.

mordent a nátryl v pravé ruce. Dále č. 28a Allegretto pro nácvik skupinky v pravé i levé ruce, č. 28b Allegro pro nácvik trylku oběma rukama, obojí napsal Alexander Gedike. Poslední č. 29 Adagio obsahuje skupinku, obal i příraz, autorem je Gustav Lazarus. U všech zmíněných skladeb je uvedeno, že byly pro potřeby této sbírky upraveny.

V albu etud č. 5 je opět obsažen samostatný oddíl s názvem *Vybrané skladby starých mistrů*. Cituji z předmluvy k albu: „*Vybrané skladby starých mistrů zařazené mezi prvním a druhým oddílem mají sloužit k důslednějšímu průcviku polyfonní hry.*“⁶⁶ Jako první je uvedena upravená verze Alegretta od Johanna Philippa Kirnbergera. Dále zde najdeme Andante od Carla Philippa Emanuela Bacha, které je obsaženo i v První knížce polyfonní hry D. Křížkové a V. Vlkové, kde je ale označeno jako Allegretto. Jako třetí Risoluto od Theodora Kirchnera a jako poslední Fugato od Domenica Zipoliho, které je obsaženo i v Druhé knížce polyfonní hry Drahomíry Křížkové pod názvem Fughetta.

⁶⁶ KLEINOVÁ, E., FIŠEROVÁ, A., MÜLLEROVÁ, E. *Album etud V*. Praha: Supraphon, 1968. s. 3.

4 Pedagogické a interpretační uchopení vybraných skladeb

V této kapitole bych ráda uvedla několik příkladů, jak je možno pedagogicky a interpretačně uchopit konkrétní vybrané skladby napříč celým studiem základní umělecké školy. Je samozřejmé, že volba skladeb pro jednotlivé žáky se liší v závislosti na individuálních schopnostech dítěte, jeho technické vyspělosti a nadání. Tento výběr bych označila jako optimální pro průměrně nadaného žáka, který ve svém studiu postupuje dle požadavků rámcového vzdělávacího programu. Přiřazení skladeb k jednotlivým ročníkům je tedy spíše orientační. Zaměřuji se především na skladby vhodné pro první stupeň ZUŠ, protože se domnívám, že všechny poznatky a zkušenosti, které žák v té době prostřednictvím rad svého učitele získá, využívá později při interpretaci děl náročnějších. A také si myslím, že pro začínajícího učitele je paradoxně podstatně náročnější pedagogicky uchopit instruktivní skladbičku, neboť již delší dobu nebyla součástí jeho repertoáru.

Nejdříve bych se obecně zamyslela nad tím, co je důležité při procesu zadávání nové skladby. Úloha učitele je zásadní, stává se žákovi jakýmsi průvodcem po cestě od notového zápisu k interpretaci, realizaci skladby. Je přirozené, že žák není v počátcích studia schopen tuto cestu zvládnout bez pomoci učitele, neboť nemá dostatek zkušeností, znalostí. Učitel poskytuje rady, díky kterým je žák schopen interpretovat konkrétní skladbu, a zároveň je tím, kdo se snaží přenést zodpovědnost za řešení jednotlivých interpretačních otázek postupně na žáka, aby se mohl stát interpretem, který bude schopen řešit tyto otázky sám. Interpretace barokní hudby je, jak už bylo řečeno, specifická tím, že interpret má mnoho prostoru uplatnit své pojetí v oblasti artikulace, ornamentiky, dynamiky, ale i tempa, samozřejmě s ohlednutím na stylovost, neboť autoři mnohé detaily nezapisovali.

Prvním krokem při zadávání nové skladby je její představení žákovi. Domnívám se, že je ideální, zejména v nižších ročnících, dítěti skladbu zahrát. I když se jedná o jednoduchou skladbičku na dva řádky, je podstatné, aby učitelova interpretace byla zainteresovaná a přesvědčivá. Žák si díky takové interpretaci vytvoří zvukovou představu o skladbě jako celku a může se stát, že právě díky tomu si skladbu oblíbí, bude se snažit přiblížit učitelově interpretaci. Nápodoba hry učitele je nejpřirozenější cestou zejména

v počátcích klavírního vyučování. Starším žákům může učitel kromě toho poskytnout tipy na kvalitní nahrávky, také se ale mohou nejdříve pokusit vytvořit si představu o skladbě vlastním přehráním, čímž se mimo jiné rozvíjí i jejich schopnost hry z listu. V případě barokní hudby je doporučení konkrétních nahrávek obzvláště důležité, protože vzhledem k přehlcenosti internetu se žák může snadno setkat s nahrávkami nestylovými.

Po přehrání a případném poslechu skladby bych přistoupila k seznámení se s tóninovým rozvržením skladby a její formou. Žák tak získá vhléd do struktury skladby. Důležité je také nalézt a pojmenovat celkový charakter skladby. Dále už učitel s žákem pokračuje individuálně dle jeho schopností a také dle technických a výrazových specifik dané skladby.

Domnívám se, že je velmi důležité pracovat s žákem na výrazu a obsahu skladby již od samého počátku. Už při prvním seznámením žáka se skladbou by měl učitel dbát na to, aby žák nehrál jen mechanicky. Myslím si, že pokud žák nejdříve pouze čte noty a hraje jen mechanicky, tak je sice rozvíjena například jeho schopnost orientovat se v textu, hrát v rytmu, což je jistě přínosné, ale pokud učitel svého žáka vede rovnou ke hře s výrazem, obsahem, rozvíjí tak současně jeho tvořivost, hudebnost, zvukovou představivost, fantazii, tedy vše současně. Dítě navštěvuje základní uměleckou školu, kde je žákem hudebního oboru a umění a hudba jsou něčím, co má na člověka především nějak esteticky působit, něco vyjadřovat. To je další důvod, proč se domnívám, že není žádoucí práci na výrazu odkládat a od samého počátku rozvíjet především žákovu hudebnost. Naše hudební představy realizujeme prostřednictvím klavírní techniky, která z hudební představy vychází.

4.1 Petr Eben – Lidové písně a koledy, Aj, padá, padá rosička⁶⁷

Tato skladbička je vhodná přibližně pro žáka 2., 3. ročníku. Jedná se o polyfonně zpracovanou píseň ze Slovácka. Nápěv písně hraje po celých devět taktů pravá ruka a v partu levé ruky se objevuje velmi zajímavý protihlas. Vzhledem k obsažené polyfonii bych nejdříve hrála s žákem skladbičku delší dobu každou rukou zvlášť, aby byl schopen slyšet a zajímavě zahrát i protihlas v levé ruce, ne jen melodii v ruce pravé. Při nácviku

⁶⁷ viz Příloha č. 1, str. 65

partu každé ruky zvlášť bych kladla důraz na správné a smysluplné frázování, tak jak ho Petr Eben zapsal, tedy po logických dvoutaktích. Každý hlas bych si s žákem zazpívala a poté bych se individuálně podle jeho schopností pokusila i jeden hlas zpívat a druhý hrát. Part levé ruky samozřejmě žák zpívá ve své hlasové poloze. Zpěv pomůže žákovi navodit přirozené vyznění fráze, je mu důležitou oporou sluchové představivosti a paměti. Už Carl Phillipe Emanuel Bach píše ve své *Úvaze o správném způsobu hry na klavír*: „Uděláme dobře, zazpíváme-li si občas nějakou melodii, abychom vystihli její správný přednes.“⁶⁸ Ještě než bych s žákem přistoupila ke hře oběma rukama, mohli bychom si zahrát společně, každý by hrál part jedné ruky. Žák tak slyší finální znění, polyfonii, ale zároveň má zatím prostor věnovat skoro veškerou svou pozornost jen jednomu z hlasů. Až poté bych přešla ke hře dohromady.

Levá ruka se svým protihlasem nastupuje v každé frázi až na druhou dobu v taktu. Protože ve třetím, pátém i posledním taktu končí protihlas sice na první době, ale ligaturou, žák přirozeně frázi zakončí. V sedmém taktu končí protihlas notou čtvrt'ovou, a tak se můžeme setkat s tím, že žák notu vyrazí, protože se bude snažit zahrát zněle první dobu v melodii pravé ruky. Domníván se, že právě důkladným zvládnutím partu každé ruky zvlášť předejdeme těmto případným překážkám ve vedení frázi, což samozřejmě neznamená, že i přesto nemohou nastat. A protože si myslím, že i ve hře na klavír platí, že klíčem k řešení každého problému je vždy postupovat od nejjednoduššího ke složitějšímu, tak pokud nastane nějaký problém, vrátila bych se o krok zpět a zahrála bych si s žákem dané místo opět každou rukou zvlášť. S tím souvisí i to, že je potřeba vždy poskytnout žákovi dostatek času k osvojení nového učiva a začlenění nových poznatků k ostatním. Pokud tedy vidím, že si žák ještě není v něčem jistý, měla bych mu nechat dostatek času na vstřebání nové látky a nespěchat jenom proto, že už mám pocit, že nastal čas postoupit o krok vpřed. Samozřejmě teď nemám na mysli žáka, který chodí do hodin nepřipravený. Nezapomeneme pozornost věnovat také dynamické stavbě, která je vypsána autorem.

⁶⁸ BACH, Carl Phillipe Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, edice pedagogické literatury, 2002. s. 121.

4.2 J. O. Armand – První knížka polyfonní hry, Allegro⁶⁹

Tato skladba je vhodná přibližně pro žáka 2., 3. ročníku. Skladbička je jakýmsi rozhovorem dvou hlasů. Na prvním řádku začne promlouvat první hlas v partu pravé ruky a v partu levé ruky zaznívá protihlas, který ale není kontinuální melodií. Začíná v druhém taktu na lehkou dobu, jako by chtěl kánonicky pokračovat, ale zopakuje jen malou část melodie hlasu prvního. Na druhém řádku si ruce role vymění.

Vzhledem k tomu, že s dětmi, zejména v nižších ročnících, je vhodné komunikovat formou metafor, přirovnání, příběhů, abychom se co nejvíce přiblížili jejich světu a způsobu myšlení, může učitel v tomto případě pro snazší pochopení polyfonní struktury zvolit například takovýto krátký příběh: *Pravá ruka na prvním řádku je maminka, která se snaží něco sdělit tatínkovi. Jejich neposedné dítě (levá ruka) mamince skáče do řeči, protože ještě neví, že když spolu mluví rodiče, je slušné počkat, až domluví. Na druhém řádku tatínek (levá ruka) odpovídá mamince a dítě (pravá ruka) opět skáče do řeči, nakonec tatínek domluví a až v posledních třech taktech se dítě (pravá ruka) dostává ke slovu.* Domnívám se, že příběh pomůže žákovi snadněji pochopit, že důležité jsou v tomto případě oba hlasy, ale přece jenom je pokaždé vždy jeden z nich o něco důležitější, významnější.

Po důkladné hře každou rukou zvlášť s výrazem bych si s žákem zahrála part jedné ruky, zatímco on hraje ten druhý. Dynamiku bych volila tu, která je zapsána, a dbala bych na to, aby žák nevyrážel začátky frází, které začínají na lehkou dobu, tedy aby je cítil a slyšel jako zdvih k první době následujícího taktu.

4.3 Georg Friedrich Händel – Progressivní klavír, baroko 0, Allegro⁷⁰

Tato skladba je vhodná přibližně pro žáka 2., 3. ročníku. Dle mého názoru je tato skladba posluchačsky i interpretačně přístupná právě žákovi, který se s barokní hudbou teprve seznamuje. Allegro je náladou optimistické, využity jsou jen hlavní harmonické funkce. Forma je malá třídílná s reprízou, přičemž díly *a* se liší pouze posledním taktem závětí a v dílu *b* je předvětí i závětí identické. V dílu *b* se navíc žák setká s terasovitou

⁶⁹ viz Příloha č. 2, str. 65

⁷⁰ viz Příloha č. 3, str. 66

dynamikou, neboť je možno hrát takt č. 5 více (mf, p) a takt následující jako ozvěnu (p, pp), která je navíc podpořena ještě změnou úhozu z legata na portamento.

Začátek skladbičky má slavnostní charakter, hrála bych s žákem ve forte, tak jak je uvedeno v této revizi. Vzhledem k tomu, že pravá ruka hraje v portamentu oktávy a levá akordy, dbala bych na to, aby žák ve forte netuhl v zápěstí a ramenou. Akordy by měly být hrány volným ponořením do klaviatury, abychom docílili plnosti ve zvuku, zároveň by ale prsty měly být aktivní, abychom docílili konkrétního zvuku.

To, co žáka může v této skladbičce překvapit, je například změna klíčů. V dílu *b* je zapsána i levá ruka v houslovém klíči, což znamená, že ruce nehrají v oktávách, ale v terciích. I když pro mne jako učitele je tato instruktivní skladbička velmi snadná a může mne překvapit, že si žák nevšimne změny klíče v tak přehledné sazbě, měla bych se vždy pokusit podívat na skladbičku jeho očima. Ač je to samozřejmé, myslím si, že zejména začínající učitel by si měl tuto skutečnost neustále připomínat, neboť byl do doby, než začal vyučovat, v kontaktu především se skladbami své úrovně a učil jen sám sebe, člověka s množstvím zkušeností.

Setkala jsem se s tím, že jedna z mých žákyň, která je sice velmi pilná, ale trochu roztěkaná, celý týden doma poctivě cvičila skladbičku bohužel bez změny klíče, ač jsme ji společně na předešlé hodině našly a tužkou zakroužkovaly. Myslím si, že je velmi důležité i v takových zdánlivých maličkostech jednat individuálně podle charakteru a schopností žáka, někomu postačí pouhé upozornění, jiný potřebuje a ocení barevné zvýraznění v notách. S tím souvisí to, že je potřeba od prvního kontaktu s žákem usilovat o přátelský přístup, který by se měl opírat o důvěru a blízký citový vztah, protože jedině tak budu jako učitelka schopna lépe odhadnout, jaké postupy při řešení problému či výkladu látky u konkrétního žáka zvolit. Prof. Alena Vlasáková píše: „*U dětí by nikdy neměla být autorita učitele postavena jen na přísnosti a na citovém odstupu. Mnohem více dokážeme laskavostí, důsledností a zájmem o žáka i v mimohudebních oblastech jeho života. Hluboký, neokázalý vztah učitele vyvolává u žáků přirozené chování, jednání a promítá se do jejich přístupu k nástroji i k interpretaci.*“⁷¹

⁷¹ VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika I. elementární stadium výuky*. Praha: H&H, 1992. s. 18.

4.4 Johann Sebastian Bach – Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou, Polonéza g moll BWV Anh 119⁷²

Tato skladba je vhodná přibližně pro žáka 3., 4. ročníku. Polonéza je pomalý tanec a konkrétně v této se žák nesetkává s technicky výrazně náročnými místy, ale především má prostor společně se svým pedagogem kultivovat svůj klavírní tón. Domnívám se, že jako učitel bych se měla v tomto ohledu pokusit dosáhnout především toho, aby žák řídil svoji ruku, svoje pohyby a svoje představy hlavně sluchem. Směr, intenzita, vzdálenost pohybu by měla být odhadována a vedena především sluchem, hudební představou. Nejdříve by měl mít žák jasnou představu o finálním znění, až pak se může pokoušet tvořit takový tón, který odpovídá jeho představě. Učitel se představu snaží žákovi navodit opět pomocí metafor, přirovnání. Například: „Zahraj ten tón, jako bys hladil kočičku po kožíšku., Ať ti tón krásně zasvítí., Zahraj tón měkčeji.“ A protože je nápodoba při výuce hry na klavír tou nejpřirozenější cestou, je samozřejmé, že učitel při popisu tónu žákovi vše prakticky ukazuje a při žákových pokusech i zprvu vede jeho ruku. Učitel by měl často sám usedat za klavír a poskytnout tak žákům prostřednictvím své hry širokou paletu tónů různých barev a zprostředkovávat jim své hudební představy. Prof. Alena Vlasáková upozorňuje na to, že už v počátečním stádiu vyučování je důležité zvolit takový způsob práce, při kterém dítě nemůže navyknout vnímat lhostejně zvukovou stránku klavírní hry, cituji: *„Učitel by měl co nejčastěji ukazovat příklady na klavíru, aby se u žáka vytvářela dostatečná zásoba představ o zvukové podobě toho, co má hrát.“*⁷³

Již několikrát jsem se ve své krátké praxi setkala s tím, že moji žáci měli problém udržet tempo či hrát barokní skladby v rytmu, o čemž se zmiňuji už v kapitole Tempo. Konkrétně v této polonéze by mohla žáka přemoci netrpělivost zejména v taktech č. 11 a 13. Oba takty obsahují pouze tři čtvrt'ové noty, které se žákovi mohou jevit po taktech, ve kterých byly vždy aspoň v partu jedné z rukou osminové či šestnáctinové noty, jako nekonečné, zejména pokud jsou hrány portamento. Upozornila bych žáka na to, že levá ruka se už se třemi čtvrt'ovými notami v předešlých taktech setkala. Vedla bych ho k tomu, aby si uvědomil jejich poměr k ostatním hodnotám a cítil přirozenou pulzaci.

⁷² viz Příloha č. 4, str. 67

⁷³ VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika I. elementární stadium výuky*. Praha: H&H, 1992. s. 47.

Domnívám se, že jednou z možností, jak lépe navodit žákovi náladu a tempo této polonézy, je zhlédnout v hodině například na YouTube tanečnický v dobových kostýmech. Žák uvidí ladnost a noblesu v pohybech tanečnicků, krásné nařasené sukně, kterým jsou pohyby i rychlost přizpůsobeny, a velmi přirozeně tak získá jasnější představu. Když už s žákem zhlédnu video s tancem, mohu ho také upozornit na to, že v pohybech tanečnicků je krásně vidět, kde jsou těžké a lehké doby, které jsou dány krokem daného tance, a že z těchto jednotlivých kroků vznikne nakonec celá choreografie. Stejně tak, jako když žák bude při interpretaci vnímat důležitost těžkých dob v polonéze, uvědomí si je, bude mnohem přirozeněji tvořit smysluplné hudební fráze. Domnívám se, že je mnohdy velmi užitečné propojit hudbu ve výuce s poznatky, příklady z jiných uměleckých oborů, historie nebo i běžného života.

Co se týče dynamického rozvržení, můžeme v taktu č. 7–9 uplatnit terasovitou dynamiku (č. 7 = p, č. 8 = mf, č. 9 = f). Stejně tak v taktech č. 11–14, kde tak docílíme efektu ozvěny (č. 11, 12 = f, č. 13, 14 = p).

4.5 Francois Couperin – Leichte Klaviermusik des Barock, Les coucous bénévoles⁷⁴

Tato skladba je vhodná přibližně pro žáka 3.–5. ročníku. Pro žáka 5. ročníku už může být moc snadná, krátká, myslím si ale, že se při její interpretaci může zdokonalit v preciznosti v úhozu non legato a také v rytmické přesnosti. Mimo to je vhodné občas zařadit do žákova repertoáru skladbu, s jejímž nastudováním nemá příliš práce, aby se necítil přehlcen. Může to být i skladba mimo klasickou hudbu, například žákova oblíbená populární píseň v úpravě pro klavír. Většina probírané látky by měla být žákem dostupná bez nadsazených hudebních, technických i intelektuálních nároků a jen menší část na jejich horní hranici, či pod jeho možnostmi.

Tato skladba je jednou z částí z variačního cyklu *Les Folies Francoises, ou Les Dominos*, který je součástí Couperinovy třetí knihy *Kusů pro cembalo*. Je to jedna z mnoha skladeb pro cembalo tohoto autora s programním názvem. Právě tím, že přirovnáme stylizaci harmonie v partu pravé ruky ke zpěvu kukaček (*Les coucous*), můžeme žákovi

⁷⁴ viz Příloha č. 5, str. 68

přirozeně hudební představou navodit úhoz non legato. Protože se zde žák nesetkává s žádnou nosnou melodickou linií a skladba je stylizací harmonie, myslím si, že je velmi důležité si s žákem nejprve skladbu harmonicky rozebrat. Poté si zahrát akordy v jejich plném znění, aby si žák uvědomil a proposlouchal harmonické vztahy mezi nimi, aby vedl frázi a byl tak tvořivý již od počátku práce se skladbou. Následně při hře oběma rukama je důležité vycházet z prvních dob, tedy nevyrážet začátek partu pravé ruky, který začíná kromě dvou taktů vždy na lehké době. Myslím si, že není potřeba přehnaně ostré rytmižace, která by ve výsledku připomínala spíše slabikování. Domnívám se, že právě tím, že žáka od počátku povedu k tomu, aby proposlouchal harmonické vztahy, tak bude jeho interpretace plastičtější.

Z hlediska dynamického bych se snažila skladbu příliš nepřekombinovat, neboť je velmi krátká. Je složena ze dvou osmitaktových frází, které se přirozeně harmonicky vyvíjí, a tím, že bude žák poslouchat jednotlivé vztahy mezi akordy, v podstatě dynamiku tvoří, aniž by si to uvědomoval. Případně můžeme ale využít například efektu ozvěny a hrát v taktech č. 9–12 v pianu, ale to už záleží na pojetí každého interpreta.

4.6 Johann Sebastian Bach – Malá preludia a fughetty, Preludium č. 10 g moll BWV 929⁷⁵

Toto preludium je vhodné přibližně pro žáka 4., 5. ročníku. Považuji jej za jednu z vhodných skladeb, pokud chci žáka seznámit s tříhlasou polyfonií, neboť je většinou vždy jeden z hlasů zadržen ligaturou, což je dle mého názoru pro začátek ideální. První a druhý hlas, o které se dělí pravá ruka, bych si s žákem určitě zahrála každý zvlášť, aby si dobře uvědomil a proposlouchal melodické linie obou hlasů, a prstoklad bych rovnou dodržovala takový, kterým bude hrán part pravé ruky ve finálním znění. Polyfonii žákům můžeme zpřehlednit například tak, že buď barevně vyznačíme jen střední hlas, nebo dokonce každý hlas jinou barvou. Některým žákům může být ale množství barev v notách nepříjemné, a tak bych opět vycházela z individuálních potřeb každého žáka. Myslím si, že každý učitel by se měl umět přizpůsobovat individuálním potřebám svých žáků, protože to, co je vnímáno učitelem jako pomoc, může být někdy pro žáka nepřehledné či složité. Jistě

⁷⁵ viz Příloha č. 6, str. 69

vždy existuje vícero způsobů, jak námi dobře míněnou radu předat tak, aby ji žák pochopil a přijal.

V tomto preludiu bych dbala zejména na to, aby žák slyšel vztahy mezi jednotlivými tóny, obzvláště pokud se jedná o obsažené ligatury. To znamená, že především všechny dlouhé tóny by měl aktivně slyšet po celou jejich délku a navázat na ně následující tón v takové intenzitě, jež bude odpovídat tónu, který ze své intenzity postupně ztrácel, tedy nevyrazit tón následující. Dlouhé tóny bych hrála s pocitem ponoření se do kláves.

Co se týče dynamického rozvržení skladby, začala bych v pianu a od čtvrtého taktu bych tak, jak melodie kráčí vzhůru, i zvyšovala dynamiku, až bych se takt po taktu dostala až do forte v taktu sedmém a frázi bych přirozeným zeslabením ukončila jak v prima, tak i v secunda voltě. Protože v druhé části preludia v taktu č. 10 začínáme místo v g moll v paralelní tónině B dur, hrála bych zněleji, tedy mezzoforte a postupovala bych stejně jako prve až do forte v šestnáctém taktu. Prima voltu bych chápala jako zdvih zpět k otevřené B dur a v secunda voltě bych přirozeně frázi ukončila.

4.7 Arcangelo Corelli – Progresivní klavír, baroko II, Sarabanda e moll⁷⁶

Tato Sarabanda je vhodná přibližně pro žáka 5., 6. ročníku. Sarabanda je transkripcí z Corelliho houslové sonaty op. 5, č. 8. Krátcejší bas v partu levé ruky bych hrála celý v legatu, kromě taktů č. 12, 15, 16 a 23, kde se nacházejí oktávové či septimové skoky. Nad doprovodem levé ruky se klene půvabná melodie, kterou doplňuje ještě druhý hlas. Vzhledem k tomu, že je Sarabanda původně napsána pro housle, může být pro žáka velmi inspirativní si poslechnout nahrávku, případně zhlédnout video, kde uslyší a uvidí, jak houslista smyky dosahuje krásného a zpěvného legata melodie na houslích. Díky poslechu může žák získat ještě kvalitnější zvukovou představu.

Pro hru na klavír je specifické to, že tón od momentu úhozu slábne, a proto je velmi důležité vést žáky k tomu, aby tón poslouchali vždy v celé jeho délce. Prof. Alena Vlasáková píše: „*Čím delší tón, tím větší nebezpečí příliš silně zahraného tónu následujícího. Na neustálé sluchové účasti žáka ve smyslu vzájemných vztahů mezi tóny*

⁷⁶ viz Příloha č. 7, str. 70

závisí kvalita jeho hry.“⁷⁷ Žák se v této Sarabandě může velmi snadno zaposlouchat do krácejícího basu, zatímco v pravé ruce drží například půlovou notu, pak už ale nebude mít možnost navázat další tón melodie, neboť ve své představě ztratil ten předešlý.

Dalším způsobem, jak dle mého názoru přivést žáka ke kvalitní hře v legatu je zazpívat si celou frázi na jeden nádech na jedné samohlásce a měnit jen výšku tónu. Myslím si, že je to přínosný způsob hlavně proto, že žák svou představu vázané hry zhmotní sám svým zpěvem, tedy se tvoření celistvé linie aktivně účastní.

V této Sarabandě je také příležitost uplatnění terasovité dynamiky po dvoutaktích, neboť se od devátého taktu až do konce žák setkává se sekvencemi. Hrála bych tak, jak je zapsáno v této revizi, takty č. 10 a 11 v pianu, takty č. 12 a 13 v mezzopianu a přes takty č. 14 a 15, které bych začala hrát v mezzoforte, bych se dostala až do forte v taktu č. 16.

4.8 Johann Sebastian Bach – Malá preludia a fughetty, Preludium č. 3 c moll BWV 999⁷⁸

Toto preludium je vhodné přibližně pro žáka 5., 6. ročníku. Je označováno jako „pour le luth“, což může znamenat, že ho Bach původně komponoval pro loutnu, stejně tak ale to, že měl být použit cembalový loutnový rejstřík.⁷⁹

Celé preludium je založeno na jedné neměnné rytmické figuře, vyjma posledních dvou taktů. Dle mého názoru je důležité zaměřit pozornost v tomto preludiu především na výrazovou stránku interpretace a zajímavou dynamickou stavbu, neboť i přesto, že je preludium harmonicky bohaté, tak může díky ostinátnímu rytmu působit monotónně. Při tvorbě dynamického plánu tohoto preludia bych vycházela především z harmonické struktury.

Při interpretaci tohoto preludia bych dbala na to, aby se žák vždy ponořil do každé první doby v taktu, zahrál ji zněle zavěšením paže do kláves, aby získal hmatovou i sluchovou oporu. Dále aby citlivě zvukově navázal rozložený akord pravou rukou, která akord hraje úhozem non legato. Zejména na třetí době každého taktu bych dbala na rytmickou přesnost a sluchovou angažovanost žáka, doposlouchávání až do poslední noty

⁷⁷ VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika I. elementární stadium výuky*. Praha: H&H, 1992. s. 48.

⁷⁸ viz Příloha č. 8, str. 71, 72

⁷⁹ KELLER, Herman. *Klavírne diela J. S. Bacha*. Bratislava: Ultraprint. 2015. s. 108.

v taktu, aby se nestalo, že bude zrychlovat, a artikulace tak nebude přesvědčivá. Protože part pravé ruky je tvořen jen stylizací akordu, věnovala bych pozornost basu a zajímavě zvukově bych hrála levou rukou osminy směřující k první době dalšího taktu, protože nás vedou k nové harmonii.

Domnívám se, že otázkou vhodnou k diskusi je také pedalizace v tomto preludiu. Já osobně bych hrála bez pedálu, protože toto preludium vnímám jako vzdušné, hravé, a proto bych úhoz non legato nechala vyniknout a nesnažila se zabarvit harmonii použitím pedálu. Pokud bych s pedálem hrála, brala bych ho pouze na první dobu. Ale například ve vydání, které revidoval Vilém Kurz, je pedál navržen dokonce na dvě doby.⁸⁰

4.9 Johann Sebastian Bach – Dvouhlasé invence a tříhlasé sinfonie, Invence č. 4 d moll BWV 775⁸¹

Tato skladba je vhodná přibližně pro žáka sedmého ročníku prvního stupně nebo žáka druhého stupně ZUŠ. Invence obsahuje dva základní motivy, dvoutaktový motiv *a*, který je tvořen prvními dvěma takty, a dvoutaktový motiv *b* v následujících dvou taktech, z nichž vyrůstá celá skladba. Z hlediska harmonické stavby invence se dostaneme jen do tóniny paralelní a dominantní. A právě proto, že je tato invence přehledná svou sazbou i harmonickým průběhem, domnívám se, že je vhodnou volbou právě při seznamování se žáka s formou Bachovy invence jako takové.

Žák, kterému zadám tuto Invenci, už má za sebou několik zkušeností s barokní hudbou, a proto si myslím, že při tvorbě a realizaci ozdob, prstokladu a zejména artikulace už může společně se svým učitelem o této problematice diskutovat. Dle mého názoru je důležité vždy nejdříve nechat prostor žákovi, aby si sám mohl právě formou diskuse s učitelem utřídit myšlenky a znalosti, které už o dané problematice má, a na základě toho postupovat dále, tedy dále rozšiřovat znalosti, které si už osvojil. Leckterý žák si jistě vzpomene na některá pravidla artikulace týkající se jednotlivých intervalů nebo například na to, že trylek hrajeme v barokní hudbě na dobu.

⁸⁰ BACH, Johann Sebastian. *Malá preludia a fughetty*. Praha: SNKLHU, 1957.

⁸¹ viz Příloha č. 9, str. 73, 74

Z toho vyplývá také to, že by učitel měl od samého počátku výuky klavíru přirozeně v hodinách používat teoretická označení jednotlivých jevů, se kterými se žák setkává, samozřejmě přiměřeně jeho věku a schopnostem. Pokud jsou pojmy jako například trylek nebo tónika a dominanta běžně využívány při výuce, tak se pro dítě stávají samozřejmostí. Zřejmě proto, že nejsou vykládány pouze teoreticky, ale jsou rovnou aplikovány v praxi, si je žák rychleji a přirozeně osvojí.

Než žák začne hrát tuto invenci nebo jinou skladbu, měl by s ním tedy učitel nejdříve probrat prstoklad a artikulaci. Domnívám se, že není efektivní nechat žáka týden cvičit skladbu s náhodným prstokladem a artikulací, když může od začátku získávat jistotu v prstokladu, který je vhodný. Samozřejmě si uvědomuji, že přijatelných možností prstokladu pro dané místo může být více. Jiný případ je, když učitel usoudí, že žákovy schopnosti a znalosti jsou už na takové úrovni, že ho nechá cíleně samotného zvolit a zapsat prstoklad a artikulaci a v další hodině žákův návrh společně prodiskutují a případně upraví. Je také potřeba brát zřetel například na velikost a rozpětí ruky u každého žáka individuálně, takže není žádoucí nutit hrát žáka určitým prstokladem jen proto, že ho já jako učitel považuji za ideální, když žák kvůli němu například ztrácí volnost paže nebo má problém s vedením fráze. Hudební představa by neměla být narušena přílišným lpěním na určitém prstokladu.

Při nácviu této invence bych opět volila nejprve hru každou rukou zvlášť, aby žák dobře proposlouchal oba hlasy. Úskalím při interpretaci této invence může být například trylek v partu pravé ruky v taktu č. 19, který trvá tři takty, a trylek v partu levé ruky, který začíná v taktu č. 29 a trvá 5 taktů. Zatímco například ve skladbách z období romantismu je trylek často podpořen pedálem a je obsažen hlavně pro dosažení jisté barevnosti, v baroku by měl být hlavně průzračný. Může se stát, že trylek bude podléhat rytmu druhé ruky, a tak bych se snažila dosáhnout nezávislosti obou rukou a zejména toho, aby byl trylek hrán v podstatě automaticky.

4.10 Johann Sebastian Bach – Malá preludia a fughetty, Malá dvouhlasá fuga c moll BWV 961⁸²

Tato skladba je vhodná přibližně pro žáka sedmého ročníku prvního stupně nebo žáka druhého stupně ZUŠ. Tuto malou dvouhlasou fugu neboli fughettu bych obtížností přirovnala přibližně k dvouhlasým invencím, z nichž jsou některé také napsány ve formě fughetty. Proto si myslím, že zařazení této fughetty do žákova repertoáru může posloužit, stejně tak jako zařazení dvouhlasých invencí, jako příprava na interpretaci některé z preludií a fug z Bachova Dobře temperovaného klavíru.

Při zadávání této fughetty žákovi bych se hned na první hodině po jejím přehrání či poslechu zabývala rozborem formy, aby byl žák schopen se dobře zorientovat. V notách bychom společně s žákem rozdělili fugu na expozici, provedení a závěr, našli bychom nástupy témat v obou hlasech a vyznačili základní tonální plán.

Téma této fughetty je třítaktové, dux nastupuje v hlavní tónině c moll a comes v g moll, tónině dominantní. V takttech č. 8–11 najdeme mezivětu, ve které je zpracovávána hlava tématu. Vzhledem k tomu, že se v taktu č. 12 dostáváme do Es dur, což je tónina paralelní k tónině hlavní, můžeme tento nástup chápat jako začátek provedení, ač téma nezaznívá kompletní. Celé téma v jiné tónině (f moll) se objevuje až v taktu č. 18, následuje krátká mezivěta a od druhé poloviny taktu č. 22 nastupuje téma v hlavní tónině ve spodním hlase, takže se dostáváme do závěru fugy. To, že se žák tímto rozborem vzdělává v oblasti hudebních forem a harmonie, což přispívá k jeho interpretačnímu zrání, není jediným přínosem. Tím, že rozčleníme skladbu na několik smysluplných celků, zároveň vytváříme spolu s žákem návod, jakým způsobem si může rozdělit skladbu při domácím cvičení, aby bylo systematické a cílevědomé.

Vzhledem k tomu, že se jedná o polyfonní skladbu, opět bych volila dostatečné cvičení každou rukou zvlášť podle individuálních schopností žáka. Žák se ve fughettě setká s nátryly, mordenty, oporami i trylkem. U všech ozdob bych dbala zejména na to, aby si žák dobře uvědomil, kde je první doba, aby například nevyrážel poslední notu ozdoby.

⁸² viz Příloha č. 10, str. 75, 76

Co se týče dynamiky, všechny nástupy tématu bych hrála zněle v legatu a dbala bych na volnost paží žáka. Naopak mezivěty bych odlehčila a šestnáctinové noty bych hrála non legato, čímž se přiblížíme rejstříkování.

Závěr

Cílem této práce bylo vytvořit ucelený přehled informací o interpretaci barokní hudby na ZUŠ, zorientovat se v materiálech, ze kterých je možno ve výuce čerpat, a uvést, jakým způsobem je možno pedagogicky a interpretačně uchopit vybrané skladby.

Ač o interpretaci barokní hudby existuje mnoho publikací, domnívám se, že jako začínající učitel bych přehled toho zásadního jistě ocenila jako odrazový můstek k dalšímu studiu. Při zpracování tématu jsem do této problematiky zase hlouběji pronikla a už nyní využívám nově získané vědomosti v praxi. Jako začínající pedagog, za kterého se po krátké pětileté praxi považuji, bych při pročtení této práce ocenila především přehled základní literatury a ukázky možného pedagogického a interpretačního uchopení konkrétních skladeb, neboť bych se mohla inspirovat, nebo naopak vymezit vůči názorům a nápadům svého kolegy a pracovat tak na sobě. Všechna nabízená řešení pedagogického a interpretačního uchopení skladeb tedy nemají být závazným návodem.

Jako učitelé cítíme zodpovědnost za hudební rozvoj žáků a právě to nás vede a inspiruje k neustálému sebevzdělávání. Doufám, že se tato práce stane čtenářům inspirací k hledání neustále nových možností, jak žákům přiblížit barokní hudbu.

Seznam použitých informačních zdrojů

Bibliografie

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Z německého originálu Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, vyd. VEB Breitkopf & Härtel Leipzig, Musikverlag, 1957, přeložil Vratislav Bělský, Brno: Paido, 2002. 390 s. ISBN 80-7315-025-5.

COUPERIN, François. *L'art de toucher le Clavecin*. Leipzig. Edition Breitkopf. 1933.

DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. Století*. Praha: SNKLHU, 1958. 210 s.

JŮZLOVÁ, Věra. *Práce u klavíru*. Praha: Editio Supraphon, 1982. 204 s

KELLER, Herman. *Klavierna diela J. S. Bacha*. Bratislava: Ultraprint, 2015. 298 s. ISBN 978-80-89439-78-2.

MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Lidové noviny, 2000.

NEJGAUZ, Genrich: *O umění klavírní hry*. Praha. Státní pedagogické nakladatelství. 1983.

SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění*. Praha: Panton, 1973. 331 s.

TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru*. Praha: AMU, 2009. 174 s. ISBN 978-80-7331-151-3.

VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika I. elementární stadium výuky*. Praha: H&H, 1992. 90 s.

VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika*. Praha: AMU, 2003. 172 s. ISBN 80-7331-005-8.

ZAVARSKÝ, Ernest. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Supraphon, 1986. 628 s.

ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1984. 256 s.

Notové materiály

- BACH, Johann Sebastian. *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Mainz: Schott, 1939.
- BACH, Johann Sebastian. *Knižka skladeb pro Annu Magdalenu Bachovou*. Praha: Bärenreiter, 2017. ISMN 979-0-2601-0699-4.
- BACH, Johann Sebastian. *Francouzské suity*. Praha: Orbis, 1950.
- BACH, Johann Sebastian. *Malá preludia a fughetty*. Praha: SNKLHU, 1957.
- BACH, Johann Sebastian. *Dvouhlasé invence a tříhlasé sinfonie*. Praha: Supraphon, 1994. ISBN 80-7058-316-9.
- BACH, Johann Sebastian. *Inventionen und Sinfonien*. Wien: Wiener urtext edition, 1973.
- BOHÁČOVÁ, Hana; VOJTÍŠEK, Martin. *Progresivní klavír baroko I*. Praha: Kvinta, 1991.
- EBEN, Petr. *Lidové písně a koledy*. Praha: Panton, 1970.
- EMONTS, Fritz. *Europäische Klavierschule Band I*. Mainz: Schott, 1992.
- EMONTS, Fritz. *Leichte Klaviermusik des Barock*. Mainz: Schott, 1998.
- JANŽUROVÁ Zdena; BOROVÁ, Milada. *Klavírní školička pro děti čtyř – až sedmileté*. Praha: Schott Music, 1981.
- JANŽUROVÁ, Zdena; BOROVÁ, Milada. *Nová klavírní škola I. díl*. Praha: Panton, 1993.
- KLEINOVÁ, E., FIŠEROVÁ, A., MÜLLEROVÁ, E. *Album etud I*. Praha: Supraphon, 1975.
- KLEINOVÁ, E., FIŠEROVÁ, A., MÜLLEROVÁ, E. *Album etud II*. Praha: Praga, 1999. ISMN M-2600-0197-8.
- KLEINOVÁ, E., FIŠEROVÁ, A., MÜLLEROVÁ, E. *Album etud III*. Praha: Supraphon, 1970.
- KLEINOVÁ, E., FIŠEROVÁ, A., MÜLLEROVÁ, E. *Album etud IV*. Praha: Supraphon, 1979.

KLEINOVÁ, E., FIŠEROVÁ, A., MÜLLEROVÁ, E. *Album etud V*. Praha: Supraphon, 1968.

KŘÍŽKOVÁ, Drahomíra; VLKOVÁ, Věra. *1. knížka polyfonní hry*. Praha: Supraphon, 1984.

KŘÍŽKOVÁ, Drahomíra. *2. knížka polyfonní hry*. Praha: Supraphon, 1982.

NIKOLAJEV, Alexander. *Ruská klavírní škola*. Moskva: Muzika, 1966.

ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Klavírní prvouka*. Praha: Supraphon, 1986.

VOJTÍŠEK, Martin. *Progressive piano baroque 0*. Praha: Kvinta, 1991.

VOJTÍŠEK, Martin. *Progresivní klavír baroko II*. Praha: Kvinta, 1993.

Internetové notové materiály

BACH, Johann Sebastian. *Polonéza g minor*. [cit. 2020-04-20] Dostupné z: http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/5/58/MSLP582238-PMLP06107-AMBach_21_Extraits.pdf

BACH, Johann Sebastian. *Fughetta c minor*. [cit. 2020-04-20] Dostupné z: <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/ee/MSLP380936-PMLP180828-bwv961.pdf>

BACH, Johann Sebastian. *Preludium c minor*. [cit. 2020-04-20] Dostupné z: <http://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/d/de/MSLP492402-PMLP797208-bachwolfsechskleinepraludienscore.pdf>

BACH, Johann Sebastian. *Preludium g minor*. [cit. 2020-04-20] Dostupné z: <http://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/d/de/MSLP492402-PMLP797208-bachwolfsechskleinepraludienscore.pdf>

Notové Přílohy

- Příloha č. 1 Eben: *Lidové písně a koledy*, č. 16 Aj, padá, padá rosička
- Příloha č. 2 Armand: *První knížka polyfonní hry*, č. 10 Allegro
- Příloha č. 3 Händel: *Progressive piano baroque O*, č. 6 Allegro
- Příloha č. 4 Bach: *Klavírní knížka pro A. M. Bachovou*, Polonéza g moll, BWV Anh119
- Příloha č. 5 Couperin: *Leichte Klaviermusik des barock*, Les coucous bénévoles
- Příloha č. 6 Bach: *Malá preludia a fughetty*, č. 10 Preludium g moll, BWV 929
- Příloha č. 7 Corelli: *Progresivní klavír baroko II*, č. 5 Sarabanda e moll
- Příloha č. 8 Bach: *Malá preludia a fughetty*, č. 3 Preludium c moll, BWV 999
- Příloha č. 9 Bach: *Dvouhlasé invence a tříhlasé sinfonie*, č. 4 Invence d moll, BWV 775
- Příloha č. 10 Bach: *Malá preludiua a fughetty*, Fughetta c moll, BWV 961

Přílohy

Příloha č. 1

16 AJ, PADÁ, PADÁ ROSIČKA

Slovácká

Andante

Aj, pa-dá, pa - dá ro - sič - ka, spa - ly by mo - je o - čič - ka,

p dolce legato *mp*

spa - ly by mo - je, spa - ly by i tvo - je, spa - ly by o - ny o - bo - je.

mf *mp* *p*

Příloha č. 2

10

10 Allegro

J. O. Armand

Allegro

f

p *più f*

Allegro

Georg Friedrich Händel (1685 - 1759)

6

f

p dolce

pp

p

pp

f

Noten-Büchlein vor Anna Magdalena Bach (1725)
(S. Anh. 119)

9

Polonaise

The musical score for 'Polonaise' is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system starts with a treble clef and a bass clef. The third system starts with a treble clef and a bass clef. The fourth system starts with a treble clef and a bass clef. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Les coucous bénévoles

François Couperin
(1668–1733)

The image displays a musical score for the piece "Les coucous bénévoles" by François Couperin. The score is presented in three systems, each consisting of a treble and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below notes. There are also some dynamic markings like accents and slurs. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

SARABANDA

Lento ma non troppo

Arcangelo Corelli (1653 - 1713)

5

*p espressivo
sempre legato*

cresc.

p

poco a poco cresc.

f

p

cresc.

f

3. *A)*

a)

A) Allegretto

Der Spieler veranschauliche sich den Zusammenhang des Stückes durch Reduzierung jedes Taktes auf einen Akkord:

A) Allegretto

On se rendra facilement compte de la structure de cette pièce en réduisant chaque mesure à un accord:

A) Allegretto

The player should envisage this piece as a series of chords, one for each bar. one chord:

etc.

a)

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The score includes performance markings 'a)' and 'b)'.

a) *pp*, *sensibile*
 b) *pp poco ritardando*, *ben legato*

27063

Inventio 4

BWV 775

The image displays a musical score for 'Inventio 4' (BWV 775) in 3/8 time. It is divided into four systems of staves. The first system (measures 1-5) shows the beginning of the piece with various fingering numbers (1-5) and accents. The second system (measures 6-11) continues the melodic line with more complex rhythmic figures. The third system (measures 12-17) includes trills and slurs, with specific markings like '(tr)' and '(w)'. The fourth system (measures 18-23) features a long melodic line with a slur and a fermata-like marking (*). The bass line provides a steady accompaniment throughout.

^{*)} *tr* bis Ende der Ligatur; desgleichen ab Takt 29, linke Hand
tr to the end of ligature; the same beginning bar 29, left hand

23

Musical notation for measures 23-28. The system consists of a treble and bass clef. Measure 23 has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measures 24-28 contain complex rhythmic patterns with various fingerings (1-4) and accents.

29

Musical notation for measures 29-33. The system consists of a treble and bass clef. Measure 29 has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measures 30-33 contain complex rhythmic patterns with various fingerings (1-4) and accents.

34

Musical notation for measures 34-39. The system consists of a treble and bass clef. Measure 34 has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measures 35-39 contain complex rhythmic patterns with various fingerings (1-5) and accents.

40

Musical notation for measures 40-45. The system consists of a treble and bass clef. Measure 40 has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measures 41-45 contain complex rhythmic patterns with various fingerings (1-4) and accents.

46

Musical notation for measures 46-51. The system consists of a treble and bass clef. Measure 46 has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measures 47-51 contain complex rhythmic patterns with various fingerings (1-5) and accents.

UT 50042

Fughetta

C-Moll

Johann Sebastian BACH
BWV 961

5 1 2 1 3 3 4 5 1

4 1 1 3 5 3 5 2 5 1 2 5 1 1

7 2 4 2 1 3 1 4 2 1 1 2 1 4 4 2 1 1 5

10 3 4 1 3 1 3 2 1 2 1 4 2

13 5 1 4 1 2 1 3 4 3 2 3 1 3 1 2 1 2

16

18

21

23

25

27