

H. Podněty k výuce hry na cembalo

MgA. Petra Žďárská, Ph.D. – vedoucí autorského týmu

MgA. Olga Dlabačová, Mgr. Ilijana Christova Nikolova,

MgA. Marie Waldaufová

OBSAH

Úvodní slovo	4
1. Rozhovor – prof. Giedrė Lukšaitė – Mrázková	5
2. Sumář materiálů – MgA. Petra Žďárská, Ph.D.	10
2.1 Cembalové školy a sbírky repertoáru 16. až 18. století	
2.2 Technická cvičení a etudy	
2.3 Historické prstoklady, zajímavé urtextové edice a faksimile	
2.4 Školy bassa continua a improvizace	
2.5 Osnovy a metodické příručky	
2.6 Internetové odkazy v textu sumáře	
3. Výukové jednotky – MgA. Olga Dlabáčová	37
• Elementární začátky – První hodina cembala (malé děti)	
• Cesta k artikulaci I – Práce s lidovou písní a říkadly (úhoz portamento a legato)	
• Cesta k artikulaci II – Kombinace základních druhů úhozu	
• První hodina cembala pro jedenáctileté začátečníky	
• Starší začátečníci – Klavíristé, varhaníci	
• Technika hry – Stupnice, akordy, kadence	
• Etudy – C. Czerny – využití klavírních etud v cembalové výuce	
• Sonáty Domenica Scarlattiho	
• Polyfonie – Práce s vícehlasou skladbou	
• Klavírní knížka pro A. M. Bachovou – Propojení tance s hudbou	
• Ornamentika I – Značení ozdob	
• Ornamentika II – Nácvik ozdob	
• Prélude non mesuré	
• Instruktivní skladby 20. a 21. století pro cembalo nebo převzaté z klavírní literatury	

4. Výukové jednotky – Mgr. Ilijana Christova Nikolova 83

- Toccata
- Rondeau
- Variace
- Základy generálbasu I – Základní harmonické funkce
- Základy generálbasu II – Číslovaný bas
- Základy generálbasu III – Výuka dle historických materiálů
- Základy generálbasu IV – Složitější generálbasová cvičení a party
- Úvod do výuky komorní hry
- Komorní hra – Triová sonáta
- Doprovod na cembalo a jeho specifické vlastnosti
- Základy improvizace
- Ansámblová improvizace
- Dějiny cembala I
- Dějiny cembala II
- Dějiny cembala III
- Mechanika, ladění a údržba cembala

5. Bibliografie 148

6. Příloha

Tanec jako hudební forma ve Francouzských suitách J. S. Bacha 153

Výukové jednotky – MgA. Marie Waldaufová 155

- Bourrée – základní taneční kroková jednotka Pas de Bourrée
- Menuet – historie tance, hudební forma a vnitřní členění
- Couranta (žákovo první seznámení s courantou)
- Couranta (vliv tanečních kroků na rytmickou složku hudby)
- Artikulace v courante

Diplomová práce MgA. Marie Waldaufové 168

Úvodní slovo

V předložených podnětech k didaktice je uveden sumář materiálů a textů, které pomohou učitelům výuky hry na cembalo na základních uměleckých školách. Další části textu obsahují výukové jednotky, tedy popisy výuky zaměřené na různá témata. Celkem se jedná o 35 textů, které se zaměřují na široké spektrum problémů, se kterými se učitelé cembalové hry mohou setkat. Celý didaktický text uvádí rozhovor, který jsem vedl s cembalistkou a dlouholetou pedagožkou HAMU v Praze prof. Giedrė Lukšaitė-Mrázkovou.

Robert Mimra

1. Rozhovor

Prof. Giedrė LUKŠAITĖ-MRÁZKOVÁ absolvovala hru na klavír a varhany na *Litevské hudební akademii* ve Vilniusu. V roce 1968 se stala laureátkou *Mezinárodní varhanní soutěže M. K. Čiurlionise*. Získala aspiranturu v oborech hra na varhany (Konzervatoř P. I. Čajkovského v Moskvě) a hra na cembalo (HAMU Praha, prof. Z. Růžičková).

Její mnohostrannou činnost v oblasti sólové (varhany, cembalo, kladívkový klavír) a komorní dosvědčuje přes 1000 koncertů v Evropě a Japonsku, dále nahrávky pro *Českou televizi*, *Český rozhlas* či pro česká, litevská a dánská nahrávací studia (přes 20 CD sólových i komorních skladeb). V roce 2018 vydala na CD druhý díl *Dobře temperovaného klavíru* J. S. Bacha. Důležité postavení v jejím repertoáru má česká hudba 18. století. Iniciovala řadu soudobých kompozic pro cembalo. Prezентuje je nejen na koncertech a nahrávkách, ale i pořádáním mistrovských kurzů (Paříž, Lyon, Výmar, Vilnius).

Pedagogickou činnost zahájila na *Litevské hudební akademii*. Od roku 1981 působí na HAMU jako vysokoškolský profesor a vede cembalové oddělení. Za 35 let jeho samostatné existence připravila více než 35 absolventů (doktorandů, magistrů a bakalářů), kteří se úspěšně uplatňují nejen v různých mezinárodních soutěžích, ale i v domácím i zahraničním koncertním životě.

Za přínos Litevské republiky ve sféře kultury byla oceněna litevským prezidentem V. Adamkusem *Řádem knížete Litvy Gediminase*.

Ke hře na cembalo jste se dostala přes hru na klavír a varhany. Považujete to za přednost, nebo vidíte jako výhodnější začít s cembalem v ranějším věku?

Obojí má své výhody a nevýhody. Čím více oborů člověk studuje, tím má širší rozhled a větší znalost repertoáru. S cembalem jsem začala dost pozdě, bylo mi třicet let. Učila jsem v té době hru na klavír a varhany. Měla jsem již nastudovaný velký barokní repertoár, proto „nastartování“ u dalšího nástroje bylo mnohem lehčí. Svůj pozdější začátek vnímám spíš jako výhodu.

Ovšem pro děti, které mají v dnešní době možnost začít hrát už od malička (v mé době cembalo vůbec nebylo), je to podle mě výborná příležitost, jak se seznámit s barokním myšlením. I kdyby nakonec zůstaly jen u klavíru, tyto informace jim nikdy nezmizí.

Asi bychom měli upřesnit, že dříve byla používaná moderní cembala, zatímco dnes se přešlo na kopie historických nástrojů. Ta situace je tedy jiná.

Ano, je zcela odlišná. Moderní nástroj má úplně jinou mechaniku a zvuk, se kterým se v podstatě nedá pracovat. Barokní cembalo je oproti tomu živý nástroj. Toto je důležité si uvědomit. I já jsem musela úplně změnit přístup k nástroji, když jsem po deseti letech hry na moderní cembalo přešla ke kopii historického nástroje.

Dnes mají žáci lepší podmínky, potkávají se s barokními nástroji mnohem dříve, a mají tak od začátku úplně jinou zvukovou představu.

Jaká byla vaše motivace ke hře na cembalo coby hře na třetí nástroj?

Motivace byla velice realistická. Tím, že jsem hrála na varhany, pomalu jsem pronikala do barokního myšlení. Zároveň jsem učila na vysoké i střední škole klavíristy hrát skladby J. S. Bacha a netrefovala jsem se do všeobecného vkusu, čímž občas vznikaly konflikty. Takže jsem potřebovala získat víc informací, jak se hrálo na cembalo a co se z toho dá přenést na klavír. Pak jsem mohla argumentovat a bojovat se svými kolegy, abych změnila jejich zažitý názor. Nebylo to tak, že bych chtěla být cembalistkou.

To je velice zajímavé. Jak tedy za těchto okolností vzpomínáte na svá studia?

Měla jsem výhodu, že jsem studovala u paní profesorky Zuzany Růžičkové, což byla velká osobnost. Už jen se s ní sejít a bavit se o hudbě byl pro mě obrovský přínos. Jediná věc – ten moderní nástroj – mě zcela neuspokojoval. Paní profesorka šla trochu jinou cestou. Já jsem si řadu věcí týkajících se barokního myšlení přinesla ze svého předchozího studia varhan.

Vzpomenete si na své první setkání s historickou kopií cembala?

To bylo v Čechách. První kopii cembala, se kterou jsem se setkala, postavil František Vyhnálek. Po revoluci se změnila podmínky a já jsem se dostala do pozice vedoucí a náhle jsem mohla prolomit určitý konzervativní postoj. Na HAMU jsme okamžitě objednali kopii cembala z Německa a já jsem pak odjela na stáž do Holandska, kde je historicky velká tradice hry na cembalo. Tam jsem se učila sít se s novým nástrojem.

Přesunuli jsme se tedy do 90. let. To už hra na cembalo pronikala i do nižších typů škol?

Ještě ne. Velká změna se tehdy odehrála na JAMU v Brně, kde se objevila nadšená mladá cembalistka Barbara Maria Willi (dnes již profesorka), která tam založila cembalovou třídu. My jsme cembalovou třídu v Praze měli už od roku 1984, ale teprve postupně jsme přecházeli na kopie historických cembal. V 90. letech se mi sice podařilo prosadit, že nebudeme hrát na HAMU na moderní nástroje, ale ty první kopie byly velice nekvalitní. To byly náročné začátky. Na konzervatořích ani v hudebních školách nebylo vůbec nic. Až v roce 1993 jsme na žižkovském Gymnáziu a Hudební škole hl. m. Prahy otevřeli cembalový obor. Podle mého názoru to byla první ZUŠ. *(Pozn. red.: Na ZUŠ Šimáčkova, Praha 7 zahájila Ilijana Christovova Nikolova výuku hry na cembalo již v roce 1991.)* Trvalo velmi dlouho, než se hra na cembalo rozšířila po celé republice. Je „obdivuhodné“, jak tady jde vše pomalu.

Ale po roce 2000 se kopie barokních cembal objevují hojně, těchto nástrojů je na ZUŠ poměrně dost.

Ano, dnes už jsou podmínky docela dobré, protože hru na cembalo studuje čím dál víc zapálených lidí, kteří šíří své nadšení dál.

Co se týká současnosti, zajímal by mě váš názor na začínajícího cembalistu. Věk dětí v ZUŠ je samozřejmě různý, ale objevují se žáci hry na cembalo zhruba od věku deseti let. Doporučila byste souběžně hru na cembalo i klavír, pokud je to žákův první nástroj?

Ideální by bylo hrát pouze na cembalo, ale uvažujme prakticky. Každé dítě je individualita – některé tíhne k baroku a chce se věnovat barokní hudbě, ovšem barokní nástroj doma většinou nemá. To znamená, že pravidelně může cvičit pouze v základní umělecké škole. Doma tedy cvičí

místo na cembalo na klavír, což je pro pedagoga velký oříšek, protože klavír má mnohem těžší mechaniku, a proto je třeba úplně jiný úhoz. Takže hned na začátku máme docela zásadní problém...

Možné řešení by mohlo být pojmut to jako u varhaníků, kteří mají v ZUŠ zvláštní cvičebnu, což by u cembala šlo také. Nemluvě o tom, že cembalo je levnější než varhany.

Ano, záleží na věku dětí. Pokud je jim 10–12 let, tak to jde, ale na úplném začátku to bude asi těžko realizovatelné.

Jak si stojí české děti v zahraničním srovnání?

Například ve Francii je cembalo na uměleckých školách jako hlavní obor obvyklé. Ale když uvážíme jejich podmínky studia, naše děti jsou napřed, neboť výuka hry na nástroj francouzských dětí trvá třeba jen čtvrt nebo půl hodiny týdně, po dvou letech maximálně 45 minut. Pokud děti v České republice chodí do výuky každý týden na 45 minut, dále navštěvují hodiny klavíru, mají výhodu v nástrojové technice, ve vnímání hudby a čtení not.

V naší republice tedy děti nastupují nejdřív na klavír, třeba již v pěti letech, a až kolem 10. roku začínají s cembalem. Nevidíte v tom problém?

Měla jsem jednoho vysokoškolského studenta, který od začátku chodil pouze na cembalo. Je to obrovská výhoda. Na druhou stranu, když chtěl hrát moderní skladby či některé Scarlattioho sonáty, musel si doplnit elementární prvky klavírní techniky (arpeggia, terciové běhy apod.). Byl to velmi nadaný žák, ale nastudovat cembalový koncert B. Martinů na soutěž Pražského jara nebylo pro něj bez předchozí klavírní praxe jednoduché. Myslím, že v dnešní době je navíc kvůli obživě praktičtější ovládat víc nástrojů. Ideální je kombinace cembala s klavírem nebo varhanami.

Když se na to podíváme z pohledu, že 97 % žáků ZUŠ se hudbě nevěnuje profesionálně, není u těchto žáků problém to, že se cembalem neužijí.

Ano. Samozřejmě tyto děti bych nechala hrát jenom na cembalo, protože většinou to jsou muzikanti, kteří potřebují barokní hudbu, jež nesmírně harmonizuje. Je v ní velký řád, jasně postavená myšlenka, není destruktivní, je to svým způsobem terapie. Mám zkušenost, že cembalo chodí studovat spíše lidé, kteří citlivě reagují na okolní svět a pro něž je hudba prostředkem seberealizace a třeba i „úkryt“. Každý je individuální. Někoho baví hrát komorní hudbu, tam bych preferovala generálbas, protože ho bude potřebovat. Někdo tíhne k tomu raději hrát sám pro sebe a pohybovat se ve svém světě. Nelze tedy paušalizovat...

Pokud se v této souvislosti zamyslíme nad podobou školních vzdělávacích programů ZUŠ, měla by být povinná výuka generálbasu?

Určitě ano, vždyť základem barokní hudby je harmonie (ted' mluvím o hudební harmonii). Celá myšlenka je stavěná na generálbasu, což říkal už J. S. Bach. Studium skladby začínáme harmonickou analýzou, sledujeme, kam jde myšlenka. Žáci by se proto měli s generálbasovou praxí potkat dříve než na vysoké škole, protože jim usnadní i práci na sólovém repertoáru. Já sama jsem tímto neprošla, ale ted' vidím, jak je to důležité.

Máte nějaký návod pro začínajícího učitele, který musí přesvědčit ředitele své školy o svém oboru? Jaké použít argumenty, že cembalo je to pravé?

Záleží na osobnosti ředitele. Někoho lze přesvědčit snadno, a někdo žádné argumenty přijmout nechce. Můj tip je zapojit „komořinu“. Komorní hra v ZUŠ je mnohem rozšířenější než dřív. A tam se vždy objeví nějaká barokní skladba, kde je vhodný doprovod na cembalo. Také lze poukazovat na to, že ZUŠ, která má cembalo a pedagoga, který na něj umí hrát i učit, má body navíc.

V září jsem se zúčastnil koncertu v Senátu, kde byly dva soubory ze základní umělecké školy – jeden mladších žáků, druhý náctiletých – které hrály na profesionální úrovni, a to včetně cembalisty.

Když budu mluvit sama za sebe, já osobně jsem vychovala asi čtyřicet cembalistů, z nichž je, řekněme, alespoň 20–25 aktivních. Většinou to jsou lidé, kteří dokáží argumentovat a strhnout. Protože hrají barokní hudbu, mají dostatek energie. Tak myslím, že už by to mělo mít nějaké výsledky...

Přemýšlím, zda jsou vzdělávací programy pro učitele ZUŠ nebo soutěže na cembalo pro žáky ZUŠ?

Zatím nejsou...

Nabízí se otázka, co poradit absolventům oboru hry na cembalo, kteří nastupují ihned po ukončení konzervatoře na ZUŠ?

Měla by být vypracovaná metodická příručka, jak hru na cembalo na ZUŠ učit. Didaktika cembala by měla být i na konzervatoři samostatným předmětem stejně tak, jak je tomu na HAMU. Studenti by se měli seznámit s dostupnými materiály a ideálně již během studia si výuku vyzkoušet pod vedením svých pedagogů také prakticky.

Jakým způsobem vyučují pedagogové na ZUŠ, je individuální podle typu učitele. Já mám dobrou zkušenost s holandskou školou – *Amsterdam harpsichord tutor*. Je postavená tak, že informace poskytuje zkušeným hráčům i začátečníkům.

Začínající učitel, absolvent hry na cembalo, nejspíš v ZUŠ cembalo neučí. Jako první povinnost po nástupu dostane za úkol napsat školní vzdělávací program k novému oboru, což je velká výzva obzvláště pro začínajícího učitele. Nepochybně by uvítal metodickou podporu.

Souhlasím s vámi a myslím si, že projekt, který právě děláte, je velmi přínosný i potřebný. Vhodné by bylo uspořádat pravidelné workshopy, vytvořit vzdělávací programy. Dnes to vypadá tak, že ZUŠ pozve jednorázově lektora, který tam uspořádá přednášku nebo kurz. Záleží na tom, zda je na škole osvědčený pedagog, jenž to zorganizuje pro ostatní. Těší mne, že takových škol postupně přibývá. Zároveň by bylo dobré, kdyby se učitelé vyučující cembalo měli šanci potkávat i mezi sebou a své dobré zkušenosti mohli sdílet. Takto funguje pro klavíristy Metodické centrum na JAMU. Ideální by bylo vytvořit do budoucna takovou možnost v rámci HAMU.

Záleží na ochotě vedení škol i na penězích.

Ano. Na HAMU se zatím díky grantu podařilo zrealizovat dva roky za sebou na konci letních prázdnin třídní workshop pro cembalisty, klavíristy a varhaníky. Učila jsem tam já (cembalo

a hammerklavier), odb. as. Petra Žďárská (cembalo), doktorandka Kristýna Kosíková (clavisymbalum) a cembalář Filip Dvořák (student magisterského programu obor cembalo), který mluvil o stavbě i údržbě nástroje. Dále všechny naše kurzy a přednášky zahraničních lektorů v průběhu akademického roku jsou volně přístupné pro širší cembalovou obec. Všechny tyto činnosti by se daly dále rozvíjet a přidat metodické přednášky pro učitele ZUŠ. Bylo by ale zapotřebí finančních prostředků na dlouhodobější projekt, ne pouze na nárazové akce.

Já bych se ještě vrátil k žákovi, který projde ZUŠ, konzervatoří a přihlásí se na HAMU. Myslíte, že se jeho profil nějak zásadně změnil v průběhu posledních 15–20 let? Dolehly už změny na vysoké školy?

Ještě nedolehly, je to moc čerstvé. Žáků, již začali hrát na cembalo v ZUŠ, prošli konzervatoří a přihlásí se na HAMU, je minimum. Více se k nám hlásí klavíristé a varhaníci, kteří už mají v mnoha případech vystudovanou vysokou školu a potřebují doplnit informace o historicky poučené interpretaci. Pomalu se ale objevují lidé, kteří studovali na konzervatoři cembalo jako druhý hlavní obor, což nebylo ještě před pár lety obvyklé.

A souhrnně, je ten stav stejný jako v 90. letech?

Podle mého názoru je lepší, protože v ČR se pořádá řada koncertů staré hudby, existuje mnoho ansámbľů, orchestrů. Začínáme být světoví – dřív to bylo trochu amatérské, nyní už je tak vysoká úroveň, že přitahuje další zkušené hudebníky. Nebude jich moc, protože barokní hudba je jen pro určitý typ muzikantů, kteří se pohybují v jiném „ovzduší“.

Rozhovor jsme začali cestou od moderního cembala ke kopii a nyní přejdeme k soudobé hudbě. Skladatelé mohou psát pro kopie cembal. Ale co moderní cembalo, které je vlastně už historické, ale pořád zůstává v soudobé hudbě obsažené. Jaký máte názor na zapojení tohoto nástroje do soudobého uměleckého vzdělávání?

Záleží na schopnostech a osobnosti skladatele, jaký nástroj si vybere. Moje zkušenost je taková, že pokud jsem ukázala barokní nástroj, další skladbu už většina z nich komponovala přímo pro něj. Bylo by možné také vytvořit vzdělávací program pro budoucí skladatele, kde by se s cembalem mohli potkat.

Ale, jak jsme již říkali, na dnešních ZUŠ už jsou poměrně běžné kopie barokních cembal. Myslíte si, že by v soutěžích pro ZUŠ vyhlášených MŠMT v oboru komorní hra měla mít stará hudba více prostoru?

Ano, hodně ZUŠ má kopie nástrojů a děti se na ně učí hrát. Stává se, že na soutěži pak potkají moderní cembalo a neví, jak s tím nástrojem zacházet. Bylo by ideální vytvořit zvláštní kategorii pro soubory staré hudby. Nevím, kolik by se jich zúčastnilo... Ale rozhodně platí, že historická kopie cembala se s ostatními nástroji zvukově pojí lépe než moderní cembalo, které není často vůbec slyšet.

Na závěr mě napadá otázka, zda máte nějaký zázračný tip, jak podpořit cembalo ve výuce na ZUŠ, kterých je v České republice 496.

Vybírat charismatické, nezdolné, tvrdohlavé a agresivně-diplomatické učitele.

Děkuji Vám za rozhovor.

2. Sumář

Tento sumář představuje zahraniční metodicko-interpretativní materiály věnované hře na cembalo, které vznikly od druhé poloviny 20. století do současnosti. Výběr materiálů je ovlivněn autorčinou osobní zkušeností. Všechny splňují kritérium kvality i dostupnosti (lze je zakoupit on-line a ve většině případů i vypůjčit v knihovně). Pokud je jejich součástí obsáhlý doprovodný text, či se jedná o vícesvazkové školy, je to reflektováno v délce anotace, která se snaží postihnout nejzajímavější podněty dané publikace (např. F. Mento, E. Baiano, M. Kroll, L. Mosca).

Text je rozdělen do několika podkapitol, jejichž obsah je řazen dle data vydání. První nejrozsáhlejší se zabývá současnými zahraničními školami hry na cembalo. Druhá představuje materiály zaměřené na techniku hry. Třetí upozorňuje na sbírky obsahující historické prstoklady, zajímavé urtextové edice a faksimile vydání pro začátečníky. Ve čtvrté části jsou zmíněny metody *basso continuo* a improvizace. Poslední podkapitola se věnuje osnovám a metodickým příručkám.

2.1 Cembalové školy a sbírky repertoáru 16. až 18. století

Maria Boxall¹ – Harpsichord method based on 16th- to 18th- century sources (1977)

Škola je založená na pramenech ze 16. až 18. století: T. de Santa Maria – *Libro Llamado Arte de Tañer Fantasia* (1565), M. de Saint Lambert – *Les Principes du Clavecin* (1702), F. Couperin – *L'Art de toucher le Clavecin* (1717). Existuje ve dvou jazykových verzích (německy a anglicky). V doprovodném textu se píše o **historii a mechanice cembala, rejstřících i typech nástrojů**.

Škola obsahuje doporučení k **sezení, pozici paží a zápěstí** (nákres šlach, vysvětlení dobrých a špatných prstů, upozorňuje na kontrolování stisku a pouštění kláves, zmiňuje individualitu žáků a rozvoj schopností podmíněný vrozenými dispozicemi). M. Boxall se věnuje také artikulaci. Artikulační znaménka přirovnává k interpunkci. U prvních cvičení dává vizuální návod pro tři stejně dlouhé notové hodnoty, např.: - - - (tj. delší, kratší, kratší).

K jednotlivým skladbám uvádí metodické pokyny, upozorňuje na nejtěžší místa a nové prvky. Žák se postupně seznamuje s **ozdobami** dle historických tabulek. Škola postupuje od jednoduchých dvouhlasých skladeb, přes dvojhmaty v levé ruce k akordické hře a čtyřhlasé polyfonii. Autorka radí hrát všechna cvičení na jednomanuálovém nástroji (ideálně kopii), číst je od basy a cvičit nejprve levou rukou. Stále se vrací k elementárním návykům a vybízí k opětovnému čtení úvodních poznámek. Sbíрка obsahuje velké množství skladeb. Vyváženě mapuje různé národní školy a období (mnoho příkladů z Knížky skladeb pro A. M. Bachovou, virginalistů, clavecinistů, ale i hudby A. Cabezona a jeho současníků, v úvodu několik elementárních cvičení M. Boxall).

Materiál lze zakoupit on-line, dále je k zapůjčení v knihovně HAMU pod signaturou: H_1C 17896 (anglicky), H_1C 17897 (německy); v Městské knihovně v Praze pod signaturou: VK 88653 (německy); v Národní knihovně v Praze (německy, pouze prezenčně); v Jihočeské vědecké knihovně pod signaturou: HB 13.519.

¹ M. Boxall studovala hru na klavír a k cembalu se dostala náhodou v rámci projektu *Orfea C. Monteverdiho*, kde bylo třeba cembalistu. Poté pokračovala ve studiu cembala a zobcové flétny na *Trinity College of Music*. Kromě jednoho roku ve třídě Ch. Wooda, byla ve hře na cembalo samoukem.

Kees Rosenhart² – The Amsterdam Harpsichord Tutor (1987, 1989)

Dvoudílná cembalová škola *The Amsterdam Harpsichord Tutor* vychází stejně jako řada jiných z historických materiálů. Doprovodný text je v angličtině. V předmluvě Rosenhart srovnává současnou situaci s dobou, kdy vznikla slavná Couperinova škola *L'Art de toucher le Clavecin*: „Každý student cembala by zajisté ochotně vyměnil přítomnost za minulost. Couperin dával svým začínajícím žákům jednu pětáctyřicetiminutovou lekci cembala denně. Nyní máme jednu takovou lekci týdně a chtěli bychom zvládnout totéž, co F. Couperin se svými žáky.“ (Rosenhart, 1987, bez čísla strany)

Škola nabízí pestrou paletu repertoáru 17. a 18. století, nevyhýbá se žádnému stylovému období ani národní škole. Obsahuje metodické poznámky týkající se hry na nástroj (sezení, úhoz apod.). Nezapomíná také na jednoduchá technická cvičení, často převzatá z jiných historických škol pro jednohlasé nástroje (J. M. Hotteterre, D. Ortiz). Autor klade velký důraz na cvičení samostatnosti levé ruky a **vedení basové linie**, což pomáhá posléze nejen při hře *bassa continua*. U každé skladby je uvedena datace, jméno autora a název sbírky, odkud pochází. Ve stručném doprovodném textu se dočteme, na co je třeba dát pozor. Poznámky se týkají afektu a jeho vztahu k tempu, dále rytmických zvláštností, ozdob, artikulace a prstokladu. K. Rosenhart nepoužívá na rozdíl od F. Menta příliš mnoho prstokladů a říká, že učitel i student mají dostatek inteligence na to, aby si poradili s prstokladem sami. Uvádí většinou pouze dochované originální prstoklady s komentáři. Vše je uspořádáno logicky a důležité informace se opakují. Pokud žák pečlivě čte doprovodný text a vrací se k jednotlivým bodům, měl by po prostudování dvou dílů této školy získat základní povědomí o historicky poučené interpretaci. Další zajímavé texty k interpretaci (v AJ) lze najít na Rosenhartově blogu: <https://www.keesrosenhart.com/en/>.

V předmluvě charakterizuje tento materiál výstižně Rosenhartův učitel G. Leonhardt: „Autor této sbírky pracoval jako restaurátor, nikoliv stavitel, snažil se ukázat, jak se dá pracovat s dochovanými skladbami. V našem století je novinkou, že se žák dostává k cembalu už jako malé dítě. Smyslem této sbírky je vést k mistrovství krůček po krůčku ať už malé muzikanty, kteří s cembalem teprve začínají, nebo již zběhlé studenty přicházející od jiného nástroje.“ (Rosenhart, 1987, bez čísla strany)

Materiál je možné objednat on-line, k zapůjčení také v knihovně HAMU pod signaturami: H_1C 14361/I a H_1C 14361/II

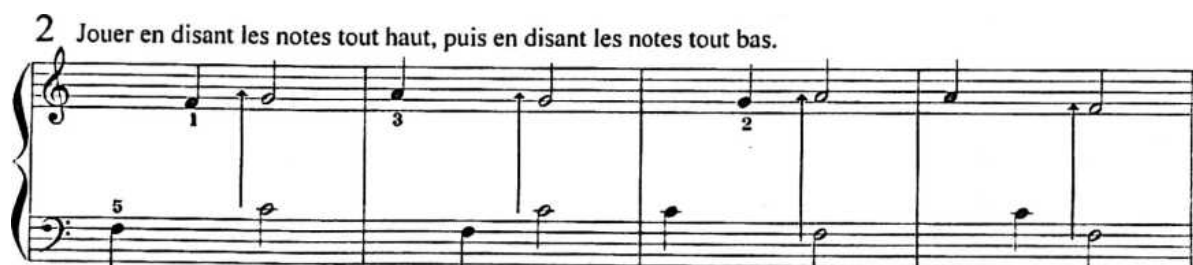
² K. Rosenhart studoval cembalo u G. Leonhardta, varhany u A. de Klerka a také muzikologii. Působil jako profesor cembala na *Sweelinckově konzervatoři v Amsterdamu* a *Konzervatoři v Arnhemu*. Spoluzaložil holandskou klavichordovou společnost a inicioval vznik cembalových dní v Haarlemu.

Anne Dubar³ – Méthode de Clavecin (1998)

Dvoudílná škola je vhodná pro práci se začátečníky (5 až 7 let). Vzhledem k volbě repertoáru (francouzské písně) se těžko adaptuje pro naše prostředí, ale může být inspirací, jak pracovat s českými „lidovkami“. Autorka tvrdí, že **znalost nápěvů** včetně textů dětem **pomáhá pochopit frázování, dýchání u nástroje i rytmickou strukturu skladeb**.

U neznámých písní A. Dubar doporučuje nejprve zazpívat melodii. Texty je možné nahradit názvy tónů, čímž se žáci učí zpívat přirozeně správnou výšku a zlepšují si tím sluch (pozn. ve Francii se běžně používá solmizační metoda). Autorka navrhuje rytmicky složitější místa cvičit nejprve dle textu písní, ale zároveň vždy vysvětlit teoreticky. Před samotným hraním radí vytleskat rytmus skladby. Později, když začne žák hrát zároveň oběma rukama, ťukat rytmus obouručně, a tím posilovat smysl pro diferenciaci rukou. Další užitečnou radou je **čtení notového zápisu od basu nahoru**, k tomu jsou ze začátku pro názornost používány šipky – viz následující obrázek.

obr. č. [1] Ukázka zápisu doplněného o šipky



Pokud si žáci osvojí takový způsob práce s textem hned od počátku, získají výborný základ pro harmonické čtení, které je zásadní pro rychlou orientaci ve skladbách i hru z listu. A. Dubar také upozorňuje na **vedení basové linie**. Ve sbírce uvádí několik cvičení, kde pravá ruka doprovází levou. Kromě lidových písní škola obsahuje několik drobných barokních skladeb: J. P. Rameau – *Menuet*; T. Susato – *Madrigal, Danse*; J. Dandrieu – *1re Fanfare, 2me Fanfare*.

Materiál je možné objednat přes internet, oba díly jsou k dispozici v knihovně HAMU pod signaturami: H_1C 18521/I, H_1C 18521/II.

³ Cembalistka a varhanice A. Chapelin-Dubar je profesorkou cembala, bassa continua a komorní hry na *École national de musique ve Villeurbanne*. Několik let zde také učila základy barokního tance. Nahrála kompletní cembalové dílo J. P. Rameaua a také varhanní a cembalové skladby L. Marchanda. V roce 2009 vydala novou edici non mesuré preludí L. Couperina, která vychází z předchozích vydání i obou dochovaných manuscriptů.

Catherine Zimmer⁴ – Des Lys Naissants: Initiation au clavier et à la basse continue (2002)

Francouzská cembalová škola v sympatickém podélném formátu s větším fontem písma je vhodná pro začátečníky (5 až 7 let). Materiál je rozdělený do třech částí. Úvodní díl pracuje s **elementárními prvky** (čtení not na základě písní, pětiprstová poloha). Škola od počátku klade důraz na komorní hru: materiály pro čtyřruční hru, cembalo a zobcovou flétnu (spoluautorem těchto skladeb je flétnista Y. Grollemund). Na s. 30 autorka uvádí symboly, s nimiž dále pracuje pro usnadnění čtení notového textu: **lyžař na vleku** a **parašutista** – viz následující obrázek.

obrázek č. [2]. Lyžař na vleku a parašutista



Lyžař se objevuje v místech, kde je v textu skok směrem vzhůru, a parašutista značí směr dolů (šikovní metodická pomůcka pro práci s **pozičními prstoklady**).

Druhý díl se zaměřuje na **styl** a **specifickou cembalovou techniku**. Obsahuje cvičení na **ozdoby** (trylek, mordent, obal) a **historické prstoklady** (viz F. Couperin – *L'Art de toucher le Clavecin*). Nejcennějším materiálem pro výuku jsou typově velmi dobře zvolené **tance** a další drobné kusy. Na rozdíl od podobných skladeb v klavírních školách jsou vybaveny funkční artikulací a s ní souvisejícími prstoklady. Najdeme zde autorčiny kompozice na půdorysu barokních forem (*pavanne, passacaille, tambourin, invention, gavotte, ground, toccata*) i původní *Menuet* M. Corretta. Druhý díl je zakončen francouzskou taneční suitou C. Zimmer (*preludium non mesuré, allemande, sarabande, gigue*) a faksimilí *Menuetu* a *Musette* A. Dornela s historickými klíči.

Závěrečný díl je malým úvodem pro studium **bassa continua** (názvy intervalů, složení akordů a jejich obrátů, kadence, drobné skladby k doprovodu pro flétnu nebo dvě cembala).

Materiál lze objednat přes internet, k zapůjčení také v knihovně HAMU pod signaturou H_1B 10769.

⁴ C. Zimmer studovala v Marseille, Aix-en-Provence a Ženevě nejprve klavír a poté cembalo a starou hudbu. Zaměřuje se na objevování zapomenutého francouzského repertoáru z 18. století (např. P. C. Fouquet, J. Ch. Moyreau a J. F. Tapray). Vyučuje hru na cembalo na konzervatoři v Marseille a na katedře staré hudby v Béziers. Založila cembalovou třídu na *Conservatoire de Corse Henri Tomassi* a asociaci *Clavecin en Corse* na Korsice.

Richard Siegel⁵ – Apprendre à toucher le clavecin un choix d'exercices et de pièces pour débutants en deux volumes (2007)

Dvoudílná škola *Apprendre à toucher le clavecin* vychází z historických pramenů, zejména: F. Couperin – *L'Art de toucher le Clavecin* (1717), J. P. Rameau – *De la Mechanique des doigts sur le clavessin* (1724), M. Corrette – *Les Amusemens du Parnasse* (1749) a F. W. Marpurg – *Anleitung zum Klavierspielen* (1756). Doprovodný text ve čtyřech světových jazycích (francouzsky, anglicky, německy a španělsky) obsahuje:

1. **Elementární základy hry na cembalo** (sezení, úhoz, postavení rukou, metodické poznámky ke hře trylků, prstokladů u stupnic i ve skladbách, označení prstů apod.). Pod každým doporučením je citován pramen, odkud informace pochází.
2. Kapitoly věnující se **historii nástroje a jeho stavbě** s přehlednými obrazovými přílohami.
3. **Krátké medailony skladatelů včetně podobizen** v souvislosti s probíranou látkou (G. F. Händel, H. Purcell, J. Ch. de Chambonnières, J. P. Rameau, G. P. Telemann, J. S. Bach, C. P. E. Bach, D. Scarlatti, F. Couperin).
4. Vysvětlení hudebních **symbolů a pojmů**: rytmických hodnot, posuvek, ozdob, italského názvosloví. Na probíraných skladbách R. Siegel ukazuje také základní **hudební formy**.

Podrobněji se věnuje následujícím tématům:

Sezení u nástroje – „*Správná výška sezení je tehdy, pokud jsou lokty a zápěstí stejně vysoko s klaviaturou. Sedět by se mělo na pohodlné židli uprostřed klaviatury (M. Corrette) tak, aby vzdálenost od kláves nebyla ani velká, ani malá a neseděli jsme vysoko, ani nízko*“ (F. W. Marpurg). Dále upozorňuje na používání dobré židle, která správné sezení neznemožňuje (F. Couperin). (Siegel, 2007, s. 5-6, 15)

Postavení rukou – R. Siegel navrhuje položit palec a malík na klávesy a ostatní prsty ohnout bez napětí tak, jako bychom měli v dlani tenisový míček. Jak radí J. P. Rameau, vycházet z přirozené pozice ruky, palec a malík umístit na konci kláves bez tenze. R. Siegel přirovnává cvičení na cembalo k tréninku chůze a běhu. Je to také používání přirozeného přesného pohybu.

Úhoz – Prsty bychom neměli zvedat vysoko a zároveň nesmíme tlačit do kláves. (M. de Saint Lambert). „*Lehkost úhozu závisí také na postavení prstů, proto je důležité mít je co nejbliž ke klaviatuře. Z logiky věci vychází, že úhozem z výšky bude tón sušší než z blízka...*“ (F. Couperin). (Siegel, 2007, s. 40)

Co se týče repertoáru, v úvodu prvního dílu najdeme velké množství ne příliš hudebně zajímavých cvičení **D. G. Türka**. Velmi brzy autor zařazuje **taneční kusy** (bourrée, menuet, gavotte, gigue, rigaudon, sarabande). K prvnímu dílu školy je přiložené **CD**⁶ s číslovanými skladbami (cvičení natočena nejsou). Čtyřruční skladby si můžeme poslechnout v jejich celkovém znění, poté následuje track s partem učitele. Žák tak může hrát doma s doprovodem (nástup je odpočítán). Nahrávka poslouží pro kontrolu naučeného textu, ale hudebně není příliš inspirativní.

⁵ R. Siegel studoval v USA a po návratu do Francie vyhrál 1. cenu v cembalové soutěži na *Conservatoire National Supérieur de Musique v Paříži*. V roce 1977 získal tamtéž první cenu za realizaci generálbasu. Nahrál více než 30 CD (mimo jiné: Bachovy sonáty pro flétnu a cembalo, Braniborské koncerty, Blavetovy flétnové sonáty, op. 2). Pedagogicky působí na *Conservatoire National de Région de Saint-Maur-des-Fosses* a *Conservatoire de Choisy-le-Roi*. V roce 2002 dostal Cenu Charlese Oulmonta za celoživotní dílo.

⁶ Natočil Guillaume Cubéro, u čtyřručních skladeb spolupracoval Olivier Bensa (tracky 7, 20, 29 a 40).

Ve druhém dílu R. Siegel doplňuje **charakteristické kusy** zejména **francouzské provenience**, ale také hudbu **virginalistů** (M. Locke, H. Purcell) a **sonatiny** (C. Seixas, G. F. Händel).

Materiál je možné objednat přes internet, k dispozici také v knihovně HAMU pod signaturami: H_1C 18520/I a H_1C 18520/II.

Richard Siegel – Répertoire pour le clavecin: en deux volumes (2011)

Doplněním Siegelovy cembalové školy jsou dva svazky repertoáru 16. – 18. století. Výběr skladeb je velmi pestrý. Vedle známých autorů různých národností (G. Frescobaldi, W. Byrd, J. Bull, G. Farnaby, H. Purcell, G. F. Händel, J. S. Bach a jeho synové, J. J. Froberger, G. P. Telemann, J. H. d'Anglebert, F. Couperin, D. Scarlatti) se objevují i jejich téměř zapomenutí současníci (Ch. Petzold, J. P. Kirnberger, J. F. Dandrieu, L. A. Dornel, G. Leroux, L. C. Daquin, L. Leo, G. B. Pescetti). Součástí je seznam skladatelů, včetně dat a míst narození i úmrtí. Skladby jsou řazeny dle vzrůstající obtížnosti (tance, sonáty, toccaty, charakteristické kusy atd.).

Obě knihy jsou stejně jako Siegelova škola opatřeny textem ve čtyřech světových jazycích (anglicky, francouzsky, německy a španělsky). R. Siegel uvádí v úvodu tabulku nejpoužívanějších ozdob spolu s návodem, jak je cvičit. Doprovodný text prvního dílu se dále zabývá tématem **efektivního cvičení a přípravy programu pro veřejné vystoupení – koncert, zkouška**. Upozorňuje na specifikum prvního čtení skladby. Vedle běžných doporučení (pomalu, pečlivě, každou rukou zvlášť, bez chyb) navrhuje zajímat se o kontext (předznamenání, takt, tempo ve vztahu k charakteru, jestli je skladba na půdorysu tance a co nám říká název o obsahu skladby). Druhá část se zabývá samotnou prací na skladbě. R. Siegel doporučuje cvičit vždy s maximální koncentrací a uvádí citát R. Schumanna: „*Nezáleží na tom, kdo nás poslouchá, když cvičíme. Hrajme tak, jako bychom hráli pro mistra.*“ (Siegel, 2011, vloženo mezi s. 27–28) Autor dále hovoří o **trémě a jejím kladném vlivu** na vystoupení. Říká, že malá nervozita přináší lepší koncentraci.

Doprovodný text druhého dílu je věnován **interpretaci skladeb pro cembalo**. R. Siegel přináší žákům návod, na co si dát pozor. Radí jim:

1. Podrobně prozkoumej partituru, než začneš hrát.
2. Název skladby ti může leccos napovědět o jejím stylu, výrazu, charakteru a tempu.
3. Jestliže je to tanec, najdi jeho charakter, tempo, uvědom si jeho řazení ve suitě, pulzaci.
4. Podívej se na strukturu skladby. Je dvoudílná s repeticí? Pokud ano, kde se repetice nachází? Jedná se o rondo? Pokud ano, kde se téma opakuje?
5. Používej stále stejné prstoklady, jestliže se nějaké místo nedaří, ujisti se, že jsou dobré.
6. Najdi fráze, začátky a konce motivů, dýchej podle toho. **DÝCHÁNÍ JE KLÍČ K DOBRÉMU FRÁZOVÁNÍ.**
7. Buď pozorný k dlouhým notám a dodrž je. Je to jediná cesta, jak mít plný zvuk a naučit se hrát legato.
8. Zodpověz si následující otázky:
 - Má být úhoz víc legato, či détaché, nebo by byla lepší kombinace obojího? Napiš si poznámku do not, nespolehej pouze na svou paměť.

- Vyskytují se ve skladbě imitace nebo kontrapunkt? Pokud ano, je důležité, aby stejná témata vycházela ze stejného artikulačního základu.
- Kde jsou kadence? Jak jsou připravené? Kde jsou modulace? Dej si pozor na basovou linii, je nezbytná pro porozumění harmonii.
- Hudba je o kontrastu – tj. střídání napětí a uvolnění. Jak to můžeš udělat?
- Mají být všechny akordy hrány arpeggio? Jaké víc? Které méně?
- U francouzské hudby – kde má být inegal?
- U tečkovaného rytmu – má být přetečkovaný, či víc do triol?
- Jakou registraci zvolíš? Jestliže hraješ na dvoumanuálové cembalo, mají se v této skladbě střídát manuály (princip echa)? Budeš měnit manuály na repetici? Nezapomeň na historický aspekt, virginalisté používali obvykle jeden manuál, zatímco většina velkých osobností nejspíš dva (např. J. S. Bach, F. Couperin, J. P. Rameau).
- NEZAPOMEŇ, ŽE PROCES INTERPRETACE NIKDY NEKONČÍ, VŽDY JE, CO NOVÉHO OBJEVOVAT.
- Ber v potaz radu C. P. E. Bacha: „Umění hrát na klávesový nástroj závisí hlavně na třech aspektech, což jsou: dobře zvolený prstoklad, vkusné ozdoby a dobrý přednes.“ (Siegel, 2011, s. 22–24)

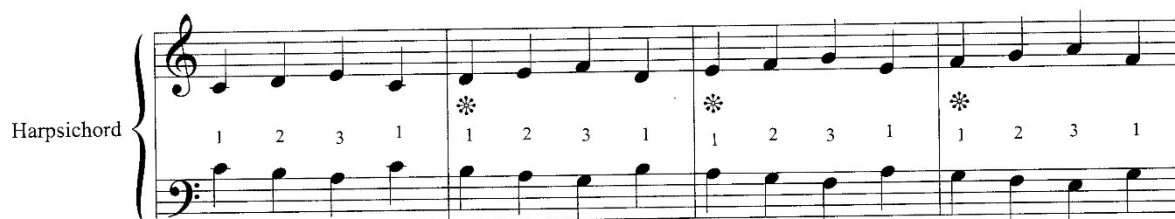
Materiál je možné objednat přes internet, k zapůjčení v knihovně HAMU pod signaturami: H_1C 18587/I a H_1C 18587/Ia – 1. díl a H_1C 18587/II a H_1C 18587/IIa – 2. díl.

Frank Mento⁷ – Harpsichord Method (2016, 2017)

Komplexní desetidílná metoda, založená na autorově dlouholeté pedagogické praxi, vychází z historických zdrojů (F. Couperin, M. Corrette, J. S. Bach, Ch. Simpson atd.). Ačkoliv F. Mento působí pedagogicky ve Francii, doprovodný text je v angličtině. Lze ji použít pro začátečníky, stejně jako pro pokročilejší studenty (vybrat pouze něco). Kromě velkého penza rozličného repertoáru přináší škola cvičení zaměřená na **b. c., diminuće, artikulaci a čtení z listu**, která se jinde v takové míře nevyskytují. Dále je uveden stručný popis jednotlivých dílů.

V prvním dílu se F. Mento vyjadřuje ke čtení not, doporučuje hrát nejprve každou rukou zvlášť a zpívat melodii na jména not. První čtyři svazky obsahují množství prstokladů, téměř pro každý tón, což může být pro některé žáky problematické (hrají podle čísel). Pro orientaci v zápisu používá autor transpozice melodií (příprava na čtení historických klíčů). **Stupnice** navrhuje cvičit také starými prstoklady. Pro přenesení ruky používá speciální znak, viz následující obrázek.

obrázek č. [3]. Znak pro přenesení ruky



⁷ F. Mento se narodil v USA, kde studoval na *Youngstown State University* a *University of Cincinnati*, dále pokračoval v Paříži u H. Dreyfus (cembalo), E. Hashimota (basso continuo), D. Rotha a R. Tambyeff (varhany). Je emeritním profesorem cembala na jedné z pařížských konzervatoří a varhaníkem kostela *St. Jean* na Montmartru.

Ve druhém dílu se objevují **technická cvičení** pro každou ruku zvlášť, převzatá z jiných nástrojových škol (např. J. M. Hotteterre), repetované noty, stupnice dur s béčky v protipohybu (s Marpurgovým prstokladem). **Realizaci ozdob** F. Mento ukazuje ve zvláštním řádku pod skladbou. Uvádí i tabulky ozdob s historickými názvy (např. J. P. Rameaua). Druhý díl přináší cvičení na lokalizaci not i **základy bassa continua**. Začíná od oktáv a tercií, ihned se objevují drobné skladbičky na procvičení s doprovodem. Velkou devizou této školy je zařazení **diminucí a improvizace** do běžných hodin. V tomto díle jsou obsaženy také první **barokní tance**.

Do třetího dílu přidává autor **medailony skladatelů** a **tabulky ozdob**. Vysvětluje **zvláštnosti barokního myšlení** (6/8 takt, inegal x egal, legatissimo, formy). Ukazuje, jak hrát **menuet**, upozorňuje, že pro tanečníky je na šest dob. Přináší rady pro práci s **non mesuré preludiem**. Pokračuje v diminucích, předkládá cvičení pro vyplnění stoupající a klesající sekundy a tercie.

Ve čtvrtém dílu jsou rozvíjeny již získané znalosti prostřednictvím cvičení na artikulaci, diminuce, různé **typy arpeggií**. Představují se **další znaky** (např. custo).

V pátém dílu autor doplňuje probrané **ozdoby** o trylek se zátrylem a upozorňuje na hraní nezapisovaného trylku v kadencích. Artikulaci doporučuje uzpůsobovat charakteru hudby. Přidává cvičení na **tichou výměnu** (F. Couperin) a **přenášení rukou** (M. Corrette). Rozvíjí práci s diminucemi a představuje jednoduché **komorní skladby pro flétnu a b.c.**

V šestém dílu se F. Mento zaměřuje na **shrnutí probraných informací**. Stále více vede studenty k samostatnosti. Vysvětluje, jak používat **inegal** (dle M. de St. Lamberta), ukazuje, kde přidávat ozdoby (s. 17), navrhuje, jak si artikulačně poradit s **urtextem** (s. 55).

V sedmém dílu autor studenty nabádá k **doplňování ozdob** (s. 9), přidává materiály pro **hru z listu** (s. 13, 27) a stručné **životopisy skladatelů** (např. D. Scarlatti).

V osmém dílu F. Mento představuje **další skladatele** (J. Duphy, J. P. Rameau, J. S. Bach, M. Rossi, L. Couperin, G. P. Telemann, A. Cabezón, J. Pachelbel, J. C. Kerll, D. Buxtehude, S. Scheidt, B. Cosyn, F. W. Marpurg, J. G. Walther, W. Byrd). Vysvětluje **rozdíl mezi francouzskou courante a italskou corrente**. Ukazuje různá **arpeggia a výplně** (s. 10–11). Doplnuje podrobný **návod, jak pracovat s preludiem non mesuré** (s. 58).

Devátý díl obsahuje náročnější skladby od F. Couperina, J. Kuhnaua, J. P. Sweelincka, O. Gibbonse, D. Scarlattiho, J. S. Bacha, G. Frescobaldiho, J. J. Frobergera, W. Byrda, J. H. d'Angleberta i celou suitu G. F. Händela. Pro basso continuo přidává F. Mento **průtahy a septakordy**.

V závěrečném desátém dílu Mentovy školy se student seznámí podrobněji s hudbou anglických virginalistů, J. P. Sweelincka, autory severoněmecké školy, hudbou raného italského baroka a francouzského rokoka. Součástí jsou kromě repertoárových kusů W. Byrda, J. P. Sweelincka, S. Scheidta, G. Frescobaldiho, J. S. Bacha také dvě kompletní suitu F. Couperina a J. P. Rameaua.

Materiál je možné objednat elektronicky on-line: <http://harpsichord-method.com> (každý díl zvlášť, nebo celou metodu za zvýhodněnou cenu) a nově i jako paperback na Amazonu (odkaz na autorově webových stránkách). Prvních osm dílů školy je k zapůjčení v knihovně HAMU pod signaturami: H_1B 11078/I – VIII.

2.2 Technická cvičení a etudy

Isolde Ahlgrimm⁸ – Manuale der Orgel- und Cembalotechnik (1982)

Ačkoliv autorka v úvodu píše, že prstová cvičení a etudy jsou výmyslem 19. století, zároveň ukazuje, že důraz na technickou stránku hry byl kladen již v dřívější době. Sbíрка „cvičení a etud“ čerpá z historických pramenů z období mezi lety 1571–1760. Edice upravuje drobné rytmické nepřesnosti i zřejmé chyby. Klíče jsou přepsány do moderní notace. Všechny uvedené prstoklady jsou původní.

Dle I. Ahlgrimm je třeba ovládat **historické prstoklady kvůli krátkým klávesám** původních nástrojů, kde je moderní prstoklad nepohodlný, a dále také **pro pochopení kontextu – artikulace vychází z prstokladu**.

U stupnic ukazuje autorka **vývoj prstokladu od historického k modernímu** (přechodové stadium je dobře vidět např. u P. Ch. Hartunga). Před každým cvičením jsou uvedeny poznámky o jejich autorovi. Ke všem skladbám I. Ahlgrimm radí: **učit se zpaměti a transponovat**. Studium skladby začíná jednou rukou, poté druhou a nakonec dohromady – pomalu a v rytmu. Sbíрка přináší cvičení všech typů cembalové techniky. Začíná přípravnými kroky a otázkou postavení ruky, následují sekvence podobných figur, stupnice, střídání rukou, akordy, rytmická cvičení, trylky, tichá výměna, pasáže odvozené z akordů, paralelní tercie a sexty, oktávy, křížení rukou.

Materiál je možné zakoupit přes internet, v hudebních knihovnách v ČR není zastoupen.

Enrico Baiano⁹ – Method for harpsichord (2010)

Metoda E. Baiana není určena pro začátečníky, ale pro studenty, kteří mají předchozí zkušenosti s klavírem či varhanami a potřebují doplnit specifické prvky cembalové techniky. Obsahuje tři typy skladeb nejčastěji převzatých z cembalového repertoáru, případně zkomponovaných autorem knihy. Jedná se o **technická cvičení** (izolující konkrétní problémy), **krátké fragmenty ze skladeb** a delší „**etudy**“. Řada z nich se dá použít s drobnými úpravami také na klavichord nebo kladívkový klavír. Škola se podrobně věnuje otázce zvuku, jež s technikou úzce souvisí. Autor čtenáře v předmluvě nabádá, aby používali vlastní hlavu a obsáhlý doprovodný text nepřijímali jako dogma. Materiál existuje v anglické, německé, italské, španělské a japonské verzi.

E. Baiano postupuje velmi systematicky. V úvodu píše o vhodné **pozici těla** při hře na cembalo.

⁸ Rakouská cembalistka I. Ahlgrimm patřila k zakladatelské generaci zabývající se poučenou interpretací staré hudby. Vystudovala klavír na *Hudební akademii ve Vídni* pod vedením V. Ebensteina, E. von Sauera a F. Schmidta. V roce 1934 potkala sběratele nástrojů Dr. E. Fialu, díky němuž se jí otevřel svět staré hudby. Začala koncertovat na kladívkový klavír a později i na cembalo. Natočila téměř celé Bachovo dílo pro firmu Philips. Svou sbírkou nástrojů ovlivnila G. Leonharta a N. Harnoncourta. V interpretaci staré hudby byla samoukem, ale její vnímání bylo blízké současnému trendu (artikulace, registrace, rétorika). Vyučovala na *Vídeňské akademii* a na *Mozarteu v Salzburku*. Publikovala řadu textů o interpretaci barokní hudby. Koncertovala po celém světě (Evropa, USA a Japonsko).

⁹ E. Baiano studoval klavír, kompozici, klavichord a kladívkový klavír v Miláně. Koncertoval na řadě renomovaných festivalů staré hudby. Založil soubor *Cappella della Pietà dei Turchini*. Často hraje s neapolským ansámblem soudobé hudby *Dissonanzen* a se souborem *Piccolo Concerto Wien*. Podílel se na dokumentárním filmu o D. Scarlattim *Un gioco ardito*. Za své sólové nahrávky získal řadu ocenění. Působí jako profesor cembala, klavichordu a kladívkového klavíru na *Conservatorio Domenico Cimarosa v Avelinu*.

Studentům ukládá, aby seděli přiměřeně vysoko a přibližně uprostřed. Při hraní doporučuje napínat pouze ty svaly, které jsou nutně potřeba. V podkapitole se věnuje otázce **domácí přípravy**. Po každé hodině radí vrátit se k pocitům a emocím z lekce. Upozorňuje, že lepší, než cvičit mnoho hodin v kuse, je pracovat na konkrétních úkolech. Při prvním čtení doporučuje docílit **maximální koncentrace**. Vše, co zahrajeme, se nám zapíše do mozku, tedy i nepřesnosti a textové chyby. U těžkých skladeb upozorňuje na speciální péči, již je třeba věnovat lehkým místům.

Další kapitola hovoří podrobně o různých typech **úhozu**. Pojem *touch* (v české terminologii trochu nešťastně překládán jako úhoz) E. Baiano definuje jako kontrolované pohyby pro rozeznění, trvání a ukončení tónu. Říká, že pokud cembalista používá pouze legato, jeho hra působí mdlé. Pro expresivní hru je nutné ovládat mnoho úhozových nuancí mezi legatem a staccatem. Systematicky vysvětluje jednotlivé druhy úhozu (***legato, staccato prstové, mezzo staccato, staccato ze zápěstí, tocco sciolto – non legato a tocco brillante***).

Třetí část se zaměřuje na **ozdoby**. Autor doporučuje cvičit skladby nejprve bez nich, ale prstokladem, který je umožní později přidat. Jako mezikrok nabízí zjednodušení ozdob na přírazy. Uslyšíme disonance a můžeme vymyslet funkční prstoklad.

Čtvrtá kapitola hovoří o **stupnicích** ve vztahu ke starým prstokladům. E. Baiano vysvětluje, že hraní stupnic bez palce otevírá více možností pro artikulační seskupení not, je vhodné i pro pasáže, kde má být *inegal*.

Pátá kapitola řeší **arpeggia**. Speciální pozornost věnuje arpeggiům s překládáním palce.

V šesté kapitole se dočteme o **melodii rozdělené mezi obě ruce**, která by měla znít, jako kdybychom hráli pouze jednou.

Sedmá kapitola zmiňuje problematiku **repetovaných tónů**, jež mají být hrány mělkým prstovým staccatem se zápěstím o trochu výš než obvykle. Kromě varianty, která se nejčastěji používá u klavíru 4-3-2-1, se objevuje i cvičení v opačném sledu 1-2-3-4-5 (prstoklad P. Ch. Hartunga).

Dvojhmaty, polyfonii a hrou oktáv se zabývá osmá kapitola. Autor říká, že je nutné nejprve slyšet jednotlivé hlasy samostatně. Pro polyfonní skladby doporučuje věnovat čas rozepsání hlasů. Oktávové příklady navrhuje transponovat, hrát v různých úhozových variantách a tempu, abychom je dokázali použít ve skladbách rozličného charakteru.

Devátý oddíl řeší **skoky a křížení rukou**. E. Baiano radí sedět uprostřed klaviatury, nezastavovat pohyb ve vzduchu, a pokud je to možné, dopadat na páté prsty. Říká, že u cembala je nutné naučit se skákat bez používání váhy ruky. Totéž platí pro křížení, kde nedoporučuje používání palce. Kromě svých cvičení odkazuje na Scarlattioho sonáty, v nichž lze tuto techniku dobře procvičit (K. 270, 331, 409, 413 a 428).

V rozsáhlé desáté kapitole o **interpretaci** autor shrnuje základní informace k **efektivnímu cvičení**. Snaží se studentům předat rady pro zlepšení technických, analytických a výrazových dovedností a ulehčit jim samostatné studium.

Nejprve odpovídá na otázku, jestli má cembalo své výrazové limity. Tvrdí, že pokud by to byl tak nemožný nástroj, určitě by pro něj nepsali G. Frescobaldi, D. Scarlatti, F. Couperin či J. S. Bach. Problém prý není v nástroji, ale v monotónní a tím pádem i nudné interpretaci. Dále se vyjadřuje k **notovému textu**, k němuž máme přistupovat s pokorou a respektem, ale zároveň si všímat věcí mezi řádky, aby naše interpretace nebyla strojová. Autor zastává názor, že pro každý hudební problém existuje více řešení. Jak se píše v dobových traktátech, základním měřítkem je náš **dobrý**

vkus. Pro funkční komunikaci mezi hráčem a posluchačem doporučuje **pracovat s charakterem** stejně, jako to dělají herci. Naše interpretace tak bude srozumitelná současnému posluchači.

Následuje text o **artikulaci a akcentech**. Píše se v něm, že nástroje pouze imitují lidský hlas. Jako je pro zpěváka nutná správná dikce, pro instrumentalisty je to artikulace. Díky ní můžeme v textu rozlišit podstatné od méně podstatného. E. Baiano upozorňuje, že **důležité noty** (disonance, těžké doby atd.) je třeba oddělit od předcházejících, aby je bylo dobře slyšet. Následují konkrétní příklady artikulace a vysvětlení, čeho s ní můžeme dosáhnout. Speciální péči věnuje **hemiole**, která je akcentována binárně v třídobém kontextu. Nejčastěji se objevuje v kadencích, poznáme ji podle harmonie. Pro správné používání akcentů autor doporučuje věnovat čas **harmonické analýze**. Připomíná, že harmonie ovlivňuje **volbu tempa**. Jestliže je hodně harmonických změn v taktu, je třeba volit klidnější tempo. Pokud je jich málo, můžeme hrát rychleji.

Další podkapitola hovoří o **basové linii**, kterou je nutno hrát zřetelně. Je v ní zakódováno, co se odehraje v dalších hlasech (akcentace, rytmus, disonance a rozvedení, kadence, hemioly atd.). S tím souvisí hra **bassa continua**. Autor říká, že cembalista by měl vést celý orchestr, jasně frázovat, vnímat harmonii, používat všechny typy úhozu.

Samostatně se E. Baiano zabývá **zpěvnou melodickou linií** (*cantabile*). Stejně jako pro zpěváky mají v textu odlišnou funkci samohlásky a souhlásky, tak i pro instrumentalisty nesou tři stejně dlouhé noty vedle sebe různý význam, a nelze je zahrát stejně. Na to bychom měli myslet také při hře **ozdob**, jež jsou nejen označeny symboly, ale i vypsány v textu (průchozí noty, obaly apod.). Zvuku pomůže, pokud prodloužíme základní tón, jenž zdobíme, a použijeme legato, či legatissimo. **Ozdoby na dlouhých notách by měly být dlouhé a pomalé, na rychlých notách naopak.** Ve zpěvných pasážích se hodí využívat **inegal** – tj. noty stejné délky hrát nestejně. Můžeme se inspirovat u smyčcových nástrojů, kde jinak zní smyky od špičky a od žabky.

Další podkapitola se zabývá **agogikou a rétorikou**. Agogické změny dělají naši hru unikátní a nenapodobitelnou. Pro hudebníky je podstatné rozklíčovat charakter skladby, aby věděli, co chtějí posluchači sdělit. Agogika by měla vycházet z hlubokého porozumění hudbě. Souvisí s rétorikou zabývající se tím, jak dobře mluvit, zaujmout posluchače a nechat ho prožít emoce. Vztah agogiky a rétoriky ukazuje E. Baiano na popisu Frescobaldiho toccaty. Říká, že harmonická, melodická, formální a rétorická analýza nám pomůže se dobře rozhodnout v agogických otázkách (potřeba nádechu, rubata, artikulačních změn).

Poslední podkapitola hovoří o **krásném zvuku nástroje**, jehož docílíme tím, že obě ruce nehrají současně. Ke stejnému efektu dojde u dobře naintonovaného nástroje, kdy dva spojené registry při pomalém úhozu zazní lehce po sobě. Totéž můžeme udělat mezi jednotlivými hlasy u zpěvných skladeb v pomalém tempu. F. Couperin tento jev naznačuje v notách malou césurou (suspension) a A. Forqueray jej zapisuje jako nepatrné posunutí rukou mezi sebou. Kvůli harmonii je nutné opakovat dlouhé noty a disonance, které dozněly příliš rychle. V závěru E. Baiano čtenářům doporučuje studovat traktáty, zkoušet, co jim radí jejich učitelé, poslouchat co nejvíc kvalitní hudby, a to nejen barokní, ale především **se s důvěrou řídit hudební intuicí**. Nikdy bychom se neměli spokojit s interpretací, o níž nejsme přesvědčeni jen proto, že nám to někdo řekl.

Jedenáctá část se zabývá **hbitostí** a přináší cvičení, která by se měla hrát denně různými typy úhozu. Dvanáctá obsahuje delší **etudy** na výše zmiňované technické problémy.

Materiál lze objednat přes internet, dva kusy jsou k zapůjčení v knihovně HAMU pod signaturami: H_1C 18576 a H_1C 18568a.

2.3 Historické prstoklady, zajímavé urtextové edice a faksimile

Mark Lindley¹⁰, Maria Boxall – Early Keyboard Fingerings (1992)

Sbírka materiálů pro cembalo (varhany) s originálními historickými prstoklady je rozdělena na dvě části. V úvodu najdeme dvanáct jednodušších skladeb s původními prstoklady téměř pro každou notu (preludia, ricercary, fantazie, úpravy písní, tance). Druhá část obsahuje většinou rozsáhlejší díla, jež mohou sloužit pro koncertní provedení, nebo pouze pro studijní účely (jsou-li příliš dlouhá a hudebně nezáživná). Některé skladby autoři uvádějí ve dvou a více verzích, pokud se dochovalo několik různých zdrojů. V předmluvě se dočteme nejen o konkrétních skladbách, ale také obecně o historických prstokladech a odlišném vnímání jednotlivých prstů napříč Evropou, o vztahu prstokladu a artikulace. Autoři píší, že by posluchač neměl vnímat hodně rozdrobenou artikulaci a domýšlet si, že interpret nejspíš používá historické prstoklady. Posluchač si má všimnout, jestli linie krásně plynou a všechny noty jsou zřetelné. Kromě obecně známých materiálů jako je např. *Applicatio* J. S. Bacha nebo *Menuet* a *Gavotta* ze školy M. de Saint Lamberta, jsou zde skladby méně známých autorů (např. E. N. Ammerbach, Ch. Erbach, P. Ch. Hartung, A. Raison, D. Zipoli, R. Mesangeau).

Materiál je možné objednat přes internet, k zapůjčení také v knihovně HAMU pod signaturou H_1C 17898.

Album para Ana Magdalena Bach – Ludovica Mosca¹¹, ed. (1993)

Knížku skladeb pro *Annu Magdalenu Bachovou* má ve své knihovně snad každý klavírista i cembalista, často v různých vydáních. Tato urtextová edice stojí za zmínku, protože obsahuje rozsáhlou předmluvu a metodické poznámky k jednotlivým kusům klavíristky a tanečnice L. Moscy. K notám lze koupit také její nahrávku na CD¹².

Úvodní text je ve španělštině a angličtině. Nejprve se dočteme, proč sbírka vznikla. Následuje **seznam skladeb** včetně autorů a zařazení v katalogu Bachových děl (BWV). Další kapitola se zabývá **charakterem tanců**, které knížka obsahuje (**menuet** – pastorální, či galantní, **polonaise, marche, musette**). Navazuje část o **základních pravidlech barokní interpretace**. Jako zdroje L. Mosca uvádí školy F. Couperina, J. P. Rameau a C. P. E. Bacha. Opomíjí rozdíly mezi národními styly a přináší obecné rady použitelné u všech studovaných skladeb z tohoto období. Autorka tvrdí, že barokní hudba rozvíjí naši kreativitu, protože řada věcí je ponechána na invenci a dobrém vkusu hráče. Upozorňuje, že v pramenech je zachováno velmi málo poznámek k artikulaci, neboť vše, co bylo tehdejšími interprety jasné, se nezapisovalo (např. dlouhé noty se spíše zkracovaly, krátké se naopak hrály legato).

¹⁰ M. Lindley je muzikolog, historik a profesor ekonomie. Studoval na *Harvard University, Juilliard School of Music* a *Columbia University*. Učil na řadě vysokých škol po celém světě, např. *Columbia University, Washington University, Oxford University, University Regensburg, Chinese University Hong Kong, Istanbul Technical University, Yildiz Technical University, University Hyderabad*. Je odborníkem na historické ladění a prstoklady u klávesových nástrojů.

¹¹ L. Mosca je klavíristkou, tanečnicí a hráčkou na kastaněty, malířkou a profesorkou klavíru, tance a kastanět na *Luthier Music & Dance School* v Barceloně. Koncertně vystupuje po celém světě (Evropa, USA, Latinská Amerika, Asie) a často působí jako lektorka kurzů kastanět, klavíru a barokního tance. Od roku 2014 je pravidelně zvána i do ČR (HAMU, JAMU, konzervatoře, ZUŠ). Vystupuje se soubory *Orpheon Consort Vienna, Il Fondamento, Le Tendre Amour* či *Fandango*. Nahrává pro španělský, belgický, český a mexický rozhlas a televizi.

¹² CD: Album para Ana Magdalena Bach, Ludovica Mosca (piano), ISMN: 979-0-3503-0985-4.

L. Mosca také popisuje, kde je třeba **artikulovat** (nutnost nádechu při změně notových hodnot; nevázat legatem velké intervaly (od kvarty výš); ve složených taktech (6/8, 9/8) vložit malý nádech vždy po třech notách; césura patří i mezi zdvihovou notu a následující těžkou dobu).

Dále popisuje výskyt řady rytmických nepřesností v historické notaci (např. tečkovaný rytmus v jedné ruce proti triolám v druhé ruce se nehraje jako jev čtyři ku třem, ale „do trioly“, tedy nota po tečce je hrána spolu s třetí notou trioly).

Další kapitola přináší **srovnání mezi cembalem a moderním klavírem**. Ačkoliv je autorka klavíristkou, vystihla všechny podstatné rozdíly. Studentům radí vyzkoušet historické nástroje na vlastní kůži. Při hře na moderní klavír doporučuje neimitovat zvuk starého, ale snažit se přiblížit podstatě hudby prostřednictvím poznávání techniky, stylu a symbolů. Jako inspiraci uvádí příklad historizujícího nábytku a oblečení, jež je z moderního materiálu, ovšem podle estetických pravidel jiné doby. Výsledné dílo je tudíž stylové, na rozdíl od použitého materiálu.

CEMBALO	X	MODERNÍ KLAVÍR
Kratší, užší klávesy s mělčím ponorem a větším prostorem mezi nimi	Klaviatura	Delší, širší klávesy s větším ponorem, těsně u sebe
Trsátka	Mechanika	Kladívka
X	Pedál	Většinou dva
Záleží na nástroji, jeden a více manuálů, menší rozsah	Registry	Pouze jeden = jedna klaviatura, rozsah 7 oktáv

Ačkoliv se v *Albu pro A.M.B.* vyskytují pouze náznaky **polyfonního vedení hlasů**, autorka mu věnuje celou kapitolu a vysvětluje, jak je důležité naučit děti správně číst a vnímat více hlasů hned od počátku. Zásadní je získat **nezávislost prstů**, obzvláště pokud máme v jedné ruce dva a více hlasů s rozdílnými notovými hodnotami a artikulací. Druhá, neméně podstatná oblast, je **sluchová nezávislost**. K tomu radí následující postup: 1. Napsat si každý hlas zvláště různými barvami a studovat jej v pomalém tempu samostatně s prstokladem používaným později při hře všech hlasů současně. 2. Cvičit dva hlasy společně (pokud jich je více, tak ve všech kombinacích). 3. Poté h všechny hlasy zároveň. Následuje výčet skladeb, jež jsou dvouhlasé a vícehlasé.

V předmluvě nechybí ani část o **ozdobách**. L. Mosca vysvětluje rozdíl mezi slovem ornament a ozdoba. Upozorňuje na běžnou barokní praxi, kdy se ozdoby improvizovaly a také přidávaly i ubíraly ad libitum. Dle L. Moscy není ozdoba pokaždé skupinkou rychlých not, ale **její tempo a nálada odpovídá charakteru skladby**. Také připomíná, že se hraje vždy **na dobu a spolu s basem**. Následuje **Bachova tabulka** z *Knížky skladeb pro W. F. Bacha*.

L. Mosca se krátce zmiňuje o prstokladu. **Říká**, že je třeba vycházet **z žakovy ruky, frázování, artiklace** a také **nástroje**, na něž hrajeme. Pro zajímavost přidává notový příklad **Bachova Applicatia** s originálním prstokladem (z *Knížky skladeb pro W. F. Bacha*).

Následuje seznam skladeb řazený podle obtížnosti od menuetů po árii z Goldbergových variací, krátká kapitola o dynamice pro klavíristy a bibliografie. U každé skladby jsou **metodické poznámky** týkající se artiklace, ozdob, polyfonního vedení hlasů atd.

Materiál je možné zakoupit on-line spolu s CD (L. Mosca), v knihovnách v ČR není zastoupen.

Johann Sebastian Bach – Pequeños Preludios/Fughettas (1994)

Ludovica Mosca, ed. URTEXT

Často používaná sbírka v méně obvyklém španělsko-anglickém vydání. Její současná podoba se neshoduje s tou za Bachova života. Skladby pocházejí z různých zdrojů (Knížka skladeb pro W. F. Bacha, některá preludia nalezená v opisech Bachových žáků J. Ch. Kittela a P. Kellnera). U všech skladeb není jisté Bachovo autorství. Je možné, že některé vznikly jako kompoziční úkoly jeho synů (W. F. Bacha a C. P. E. Bacha). Dochované opisy se liší zejména v ornamentice. Dle toho můžeme soudit, že máme ve zdobení mnohem větší volnost.

L. Mosca v úvodu vysvětluje, co je to **preludium** (z latinského *preludere* – tj. cvičit, připravit se). Popisuje jeho účel, formu, délku a charakter. Dále je doprovodný text téměř totožný jako v *Albu pro A. M. Bachovou*. Autorka zmiňuje historické traktáty, z nichž vychází. Nabádá žáky, aby si všimli **tóniny** skladby, protože **určuje náladu a charakter**. Před samotnou skladbou navrhuje zahrát si pomalu jednoduchou **kadenci** a vnímat barevnost harmonií (střídání napětí a uvolnění). Znovu hovoří o rozdílech mezi historickými nástroji a moderním klavírem. Přidává obsáhlé vyjádření k problematice **pedalizace**. Následuje text o polyfonii, kde je doplněno, abychom se nebáli jednotlivé hlasy zpívat, protože tím pomáháme naší mysli rychleji uložit data, která slyší. Nechybí ani kapitoly o ozdobách, prstokladech, seznam skladeb řazených dle obtížnosti a bibliografie. Na s. 44 je přehledný obrázek Bachových působišť. Každé skladbě předchází krátký metodický text.

Materiál je možné zakoupit on-line spolu s CD¹³, v knihovnách v ČR není zastoupen

Johann Sebastian Bach – Inventions and symphonies (2008)

Ludovica Mosca, ed. URTEXT

Poslední z trojice Bachových sbírek, editorsky upravených L. Moscou, jsou *Invence a sinfonie*. Urtextové vydání je doplněno o rozsáhlou předmluvu (anglicky a španělsky). Nejprve autorka cituje Bachův text z titulní strany Köthenského manuskriptu o tom, proč je studium těchto skladeb dobré. Vysvětluje, co ji motivovalo ke vzniku tohoto vydání. Zmiňuje svůj zájem o hledání **vztahu J. S. Bacha k tanci** a snahu ukázat vliv tanečnosti a dovednosti tance na skladatelské kompozice. Dále jsou uvedené zdroje, z nichž autorka vychází: *Knížka skladeb pro W. F. Bacha* (1720 – invence a sinfonie pod názvem **preambula a fantazie**) a *manuskript z Köthenu* (1723). Obě sbírky se liší hlavně ozdobami a řazením skladeb.

Následuje kapitola o **struktuře a formě skladeb** a o **vztahu rétoriky k frázování a artikulaci** (včetně historického kontextu). Doprovodný text je celkově obdobný dvěma předchozím knihám. U rytmických zvláštností se L. Mosca věnuje podrobněji **inegalu**. Přirovnává jej k pocitu houpání a tvrdí, že s opatrností je ho možné využít i ve skladbách J. S. Bacha (zejména u čtyř šestnáctin rozdělených artikulačně obloučkem na dvě a dvě, první z dvojice se trochu protáhne na úkor té druhé), protože tímto způsobem hry, hudba více „mluví“.

U textu k **polyfonii** dodává, že vést víc hlasů najednou je výborný trénink pro mozek. Následuje

¹³ CD Pequeños preludios; V Suita Francesa, Ludovica Mosca (piano)

kapitola o **ozdobách**, v níž zdůrazňuje, že **každá ozdoba** (dlouhá, nebo krátká) **má svou artikulaci, frázování, melodickou linii a výraz**. Tabulku z knížky skladeb pro W. F. Bacha doplňuje o **tierce coulée** (vyplnění tercie) a historický znak **arpeggia**.

Zajímavé informace přináší autorka v kapitole **improvizace na korunách**, což byla v baroku běžná praxe sloužící např. pro harmonické spojení dvou následujících částí. Doporučuje tuto techniku vyzkoušet u symfonií E dur a h moll. Je možné vyjít ze stupnicových běhů a arpeggií či ozdob. Neměli bychom zapomenout vzít v potaz délku noty, kterou vyplňujeme, a promyslet artikulaci i frázování.

Následuje **obrázek Bachových působišť**. Text o **prstokladech** je z velké části stejný jako u předchozích dvou svazků, doplňuje ho více konkrétních příkladů. Informace o využití dynamiky a pedalizace u klavíru jsou naproti tomu obsáhlejší.

Nejzajímavější část úvodního textu se zabývá **vztahem J. S. Bacha k tanci**. Kapitola s názvem *J. S. Bach a Thomas de la Selle*¹⁴ přináší informace o setkání dvou osobností v době, kdy Bach studoval v Lüneburgu (1700–1702). *Škola sv. Michaela pro žáky z chudých poměrů*, kterou navštěvoval, byla jen jednou ze dvou částí frankofonní instituce a doplňovala prestižní *Rytířskou akademii pro nobilitu*, kde působil Thomas de la Selle. Žáci se zde učili o francouzské literatuře, umění, hudbě a tanci. Tanec patřil v takových školách k základům vzdělání. Existuje řada dokumentů o tom, že tehdejší hudebníci studovali krokovou techniku, výraz paží a v neposlední řadě rozuměli zápisu tanečních kroků. Ve škole byla k dispozici knihovna obsahující více než 2000 svazků (a to nejen knih, ale i notových materiálů). Našli bychom v ní vokální a instrumentální díla skladatelů působících na francouzském dvoře, např. J. B. Lully, F. Couperin, M. Marais, A. Campra. Bach zde byl obklopen celou řadou Francouzů a jejich kulturou (na dvoře v Celle navštívil *Les Soirées Musicales* nebo *Grand Bal*). Vliv francouzské hudby můžeme sledovat v jeho suitách, sonátách i partitách pro sólové nástroje.

Následuje tabulka se stručným popisem jednotlivých tanců v abecedním pořadí (allemande, italská corrente, francouzská courante, gavotte, gigue, pavane, passepied, polonaise, sarabande). Ve druhém sloupci je uvedeno místo původu, ve třetím metrum a charakter tance. V závěru textu nechybí bibliografie.

U jednotlivých invencí a symfonií L. Mosca přidává krátký text a také incipit podobné Bachovy skladby s tanečním názvem, na níž dokumentuje své přesvědčení, že i tyto skladby jsou na tanečním půdorysu.

Materiál je možné zakoupit on-line, v knihovnách v ČR není zastoupen.

¹⁴ Taneční a hudební mistr **T. de la Selle (Celle)**, působil v Lüneburgu na Rytířské akademii, byl žákem J. B. Lullyho. Zároveň byl ve službách Knížete z Celle-Lüneburgu, jehož manželka pocházela z rodu Hugenotů, již byli kvůli restrikcím Ludvíka XIV. vyhnáni z Francie.

Laure Morabito¹⁵, Aline Zylberajch¹⁶ – Premiers Fac-Similés, Clavecin (2001)

Dvoudílná sbírka přináší jednoduché cembalové skladby ve faksimili a nabízí seznámení s rozličnými historickými prameny nejen z Francie (Paříže), ale i Amsterodamu, Vídně, Londýna a Florencie (1687–1783). Mezi autory skladeb najdeme jména jako L. C. Daquin, F. Couperin, C. Balbastre, F. Dandrieu, J. P. Rameau, E. J. de la Guerre, L. Marchand, J. Duphly, J. Ch. Bach, G. Muffat, F. W. Marpurg, L. Cherubini, C. Graupner, J. G. Eckard. U jednotlivých kusů je pečlivě uvedena datace a z jaké sbírky pocházejí. Dále je doplněna informace o knihovně, kde je uložen originální zdroj. V úvodním textu autorky komentují, proč je dobré, aby se studenti cembala potkávali s historickou notací od prvních kroků. Vycházejí z vlastních pedagogických zkušeností na konzervatořích ve Štrasburku a Boulogne-Billancourt. Tvrdí, že brzký kontakt s faksimilí může žáky inspirovat grafickým uspořádáním notového zápisu, hravostí i stylem psaní, jenž se u různých skladatelů liší (některé jsou elegantnější, jiné preciznější apod.). První kniha je v klasickém formátu A4 (svisle), druhá A4 vodorovně (kopíruje původní prameny). Autorky se nevyhýbají ani skladbám s historickými klíči (nejprve vybírají takové, kde je v C klíči notovaná pravá ruka, poté levá, následují skladby se změnami klíčů). Kusy nejsou příliš obtížné, aby se studenti mohli soustředit na čtení faksimile.

Materiál lze zakoupit on-line, v knihovnách ČR není zastoupen.

Emer Buckley¹⁷ – Fac-similés & Enseignement: Clavecin 1er cycle, Clavecin 2ème cycle (2003)

Dvoudílná sbírka cembalistky E. Buckley obsahuje jednoduché skladby zejména francouzských skladatelů ve faksimili (např. M. Corretta, J. P. Rameau, F. Couperin, J. B. de Boismortiera, J. Duphlyho atd.). U všech děl je pečlivě uveden zdroj, datum původního vydání a knihovna, kde je lze dohledat (včetně signatury). Součástí not není žádný jiný doprovodný text. Historické klíče se objevují pouze v závěrečných dvou skladbách druhého dílu (C. P. E. Bach – *Allegro a Fantasia*).

Tato sbírka je vhodným doplněním cembalových škol. Žáci se mohou seznámit s různými specifickými znaky historické notace, artikulací a frázováním bez editorských poznámek, s originálními prstoklady a v neposlední řadě též s různými klíči. Pro budoucí praxi cembalisty je včasné zařazení skladeb ve faksimili velmi užitečné, nevzniká tak zbytečná obava do budoucnosti.

Materiál je možno objednat on-line. K dispozici v knihovně HAMU pod signaturami: H_1C 18599/I-1 a H_1C 18599/I-2.

¹⁵ L. Morabito vystudovala cembalo na *CNSMD v Paříži*, kromě staré hudby se věnuje i soudobé literatuře. Podnítila vznik řady děl pro cembalo (např. K. Huber, M. Ohana, P. Hersant, A. Pileggi, M. H. Bernard, B. Pauset). Je viceprezidentkou asociace *Clavecin en France*. Vyučuje cembalo a komorní hru na *Conservatoire v Boulogne-Billancourt*.

¹⁶ A. Zylberajch je francouzská cembalistka, varhanice, hráčka na kladívkový klavír a muzikoložka. Studovala na *CNSMD v Paříži* a *New England Conservatory v Bostonu*. Vyučovala cembalo na *Conservatoire ve Strasbourgu* a cembalovou didaktiku na *CNSMD v Paříži*. Koncertuje sólově i spolu se soubory *La Chapelle Royale*, *Les Musiciens du Louvre*, *Le Parlement de musique* atd.

¹⁷ Irská cembalistka E. Buckley objevila cembalo během svých studií na *Univerzitě v Dublinu*. Poté pokračovala ve Francii a Itálii (u J. Becketta, K. Gilberta a H. Dreyfus). Koncertuje jako sólistka i hráčka b.c. v Evropě i USA. Natočila CD např. pro *Harmonia Mundi*, *Natives*, *Adda*, *Erato* ad. Editovala řadu titulů pro nakladatelství Fuzeau. Usadila se ve Francii, kde vyučuje cembalo a basso continuo na *Conservatoire de Rayonnement Régional v Lille*.

2.4 Školy bassa continua a improvizace

Michel Laizé¹⁸ – La basse continue pour petits et grands; Méthode permettant aux jeunes musiciens de commencer à accompagner, à improviser sur le clavecin ou l'orgue (2000)

V podtitulu této francouzské generálbasové učebnice se píše, že škola je určena pro mladé hudebníky, aby se učili doprovázet, improvizovat na cembalo nebo varhany, hrát z listu a porozumět hudbě. Sbíрка je tematicky rozdělena na tři bloky: **1. Intervaly** (a druhy pohybu hlasů vůči sobě), **2. Tříhlasé akordy** (jejich stavba, spojování, prstoklad a realizace různých basových linek), **3. Diminuce a improvizace**.

Repertoárově se M. Laizé věnuje nejprve **kontrapunktické hudbě 17. století** (H. Schutz, C. Monteverdi, D. Buxtehude), ve druhé části **francouzské hudbě** (J. M. Hotteterre, J. B. Lully, F. Couperin) a ve třetí části **diminucím a improvizaci od renesance do počátku 17. století**. Součástí je také podkapitola o **realizaci harmonie v levé ruce**, potřebná pro continuo **17. a 18. století v Itálii** (G. Caccini, C. Monteverdi, A. Corelli) a **18. století v Německu** (J. S. Bach, G. P. Telemann, G. F. Händel). Škola je členěna systematicky, každá nová látka je ukázána na příkladech a cvičeních. Všechny kapitoly jsou zakončeny krátkými komorními skladbami.

Pro vypracování těžkých míst M. Laizé ukazuje jednoduché cvičení – viz příloha č. [1]. Nejprve navrhuje každou harmonii zahrát čtyřikrát za sebou při pomalé pulzaci (bez zpomalení při spojení s dalším akordem), poté zopakovat pouze třikrát, dvakrát, až se dostaneme k původnímu zápisu. V počátcích výuky bassa continua se studenti často potýkají se zastavováním před komplikovanějšími akordy. Cvičení pomáhá rozvíjet hmatovou paměť a odbourávat stres při čtení akordů.

Pascale Boquet¹⁹, Gérard Rebours²⁰ – 50 Standards Renaissance & Baroque avec Variantes, Exemples & Conseils pour Jouer & Improviser sur tous Instruments (2006)

Originální vydání je ve francouzštině, dále je k dispozici také anglický překlad. Obsahuje **ostinátní basy, písně a tance 16. – 17. století z různých zemí**. Žákům přináší obohacení o novou perspektivu a prostřednictvím improvizací vede k zamyšlení nad harmonickými, melodickými a stylovými aspekty. V úvodu autoři píší praktické rady, jak rozvíjet improvizaci.

Standardy vybrané v této publikaci mají jasnou strukturu, harmonii a metrum. Nejprve je uvedena jejich základní verze, následují transpozice a varianty. Příklady jsou doplněny komentářem,

¹⁸ M. Laizé studoval na *CNSMD v Lyonu* u H. Dreyfus, F. Lengellé a G. Geay. Dále se vzdělával u K. Gilberta, B. Verlet a v improvizaci u J. van Immerseela. Setkání s J. B. Christensenem ovlivnilo jeho zájem o improvizaci a generálbas. Zabývá se muzikologickým výzkumem – tempem tanců, laděním nástrojů a německým generálbasem. Pedagogicky působil na *CNSMD v Lyonu*, kde formuloval svou metodu výuky generálbasu. Nyní učí na *Conservatoires v Montbéliard* a v *Belfortu*. Koncertuje sólově i jako hráč b. c.

¹⁹ P. Boquet vyučuje loutnu, improvizaci a basso continuo na *Conservatoire v Tours*, zároveň je prezidentem francouzské loutnové asociace. Aktivně publikuje, učí a koncertuje po celém světě, např. se soubory *Douce Mémoire*, *Les Witches* apod.

²⁰ G. Rebours vystudoval muzikologii a věnuje se výuce klasické i historické kytary na *Conservatoire Levallois v Paříži*. Aktivně publikuje, vyučuje a koncertuje po celém světě, např. se soubory *Grande Ecurie* nebo *L'Éclat des Muses*.

historickými poznámkami a odkazy, kde hledat další informace. Vše završuje rozsáhlá bibliografie. Skladby jsou řazeny dle vzrůstající obtížnosti. Nápěvy zvládnou zahrát začátečníci. Pokročilejší si mohou napsat vlastní diminuce či variace. Pro nejněvzpělejší se otevírá svět volné improvizace.

Sbírka není určená pouze cembalistům, lze ji využít i pro **soubořovou improvizaci** (melodické nástroje – variace tématu; polyfonní nástroje – continuo; basové nástroje – vedení basové linie a zdobení pomocí diminucí). Autoři doporučují **naučit se zpaměti** nejčastěji používané **harmonické postupy a melodické „základy“** (obdobně jako v jazzu).

Materiál je možno zakoupit on-line, anglická verze k dispozici v knihovně HAMU pod signaturou: H_1C 19048. Další rozšiřující informace na <http://50standards.free.fr> (francouzsky a anglicky).

Barbara Maria Willi²¹ – Generálbas, aneb kdo zavraždil kontrapunkt? (2010)

Útlá kniha o historii generálbasu vznikla vydáním série článků určených primárně pro varhaníky v časopise *Musica Sacra*. Je napsána velmi čtivou formou jako hudební detektivka o pěti částech. V úvodu se dočteme, co znamenají pojmy **generálbas**, **basso continuo** a **číslovaný bas**. Jsou zde uvedeny další názvy techniky, která vznikla v sedmdesátých letech 16. století a vyšla z módy na konci 18. století. Skladatelé této epochy psali jako doprovody vokálních a instrumentálních skladeb pouze basový part: „...ze kterého varhaník nebo jiný hráč doprovodného nástroje (nejčastěji cembalista či loutnista) improvizoval svůj vlastní doprovod.“ (Willi, 2010, s. 5).

V prvním dílu se dočteme „o starých dobrých časech“, kdy byli varhaníci odkojeni kontrapunktem a dokázali zahrát doprovod **colla parte**, tzn. zdvojovat všechny vokální hlasy (z několika různých partů zároveň nebo později z partitury). Druhý díl označuje lenost při přepisování komplikovaných kontrapunktických kompozic do partitury za nejdůležitější okolnost vedoucí ke vzniku generálbasové praxe. Ve třetí části se mluví „o kontrapunktických samaritánech“, např. G. Muffatovi, kteří se snažili udržet horizontální a vertikální myšlení v symbióze. Čtvrtá kapitola hovoří o oktávovém pravidlu (**regolla dell'ottava**) jako o vrahovi kontrapunktu. Vše končí oddílem stylově nazvaným „Happy end neboli šťastný konec“, kde je uveden vypracovaný úkol Bachova žáka H. N. Gerbera – realizace bassa continua k houslové sonátě T. Albinoniho. „Zadání zní: vypsát čtyřhlasou sazbu, dbát o krásné, zpěvné vedení vrchního hlasu, zvolit výhodné polohy pro varhany, hojně používat disonance a být tvořiví na místech, kde housle pauzují či drží dlouhé noty, nebo na místech, kde se bas nepohybuje.“ (Willi, 2010, s. 31). V tomto příkladu je také označeno, kde J. S. Bach práci svého žáka korigoval. Následuje epilog: „Půl roku v Paříži 1719 aneb jak vraždit kontrapunkt alespoň s citem“, v němž B. M. Willi představuje učebnici generálbasu J. F. Dandrieu *Principes de l'accompagnement du clavecin*. Překládá do češtiny texty k jednotlivým paragrafům a přepisuje cvičení. Příložené CD s příklady natočil varhaník Ondřej Můčka.

Knihu lze koupit přes internet, je k dispozici také v knihovně HAMU pod signaturami: H_2A 6777pres., a, b, c; Městské knihovně v Praze pod signaturou VT 12573 a v knihovně JAMU pod signaturami: B 11428/CD a B 11428a/CD.

²¹ B. M. Willi je profesorkou cembala a b.c. na JAMU v Brně. Koncertuje na cembalo, varhany a kladívkový klavír. Studovala u S. Hellera, A. Zylberajch, K. Gilberta a N. Harnoncourta. V roce 1995 získala zvláštní uznání v mezinárodní cembalové soutěži v Bruggách. Doktorský titul obdržela na *Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně* za svou práci „O stylu generálního basu v 17. století“. V roce 2010 byla prezidentem Václavem Klausem jmenována profesorkou.

Jesper Bøje Christensen²² – Základy generálbasové hry v 18. století: učebnice dle historických pramenů (2011)

Učebnice hry generálbasu vyhledávaného pedagoga *Scholy Cantorum Basiliensis* J. B. Christensena je v současnosti patrně nejkompexnější a nejpoužívanější školou bassa continua. Ukazuje, jak byl generálbas vyučován v době svého největšího rozkvětu ve Francii (1. část) a v Německu (2. část). Autor pracuje s historickými prameny (např. J. F. Dandrieu, M. de Saint Lambert, J. D. Heinichen, G. P. Telemann). Kromě cvičení, která postupují od jednodušších ke složitějším, škola obsahuje skladby vhodné pro procvičení probrané látky. J. B. Christensen se vyjadřuje nejen k teorii generálbasu, ale mluví i o stylu. Originál školy je v němčině, existuje také anglická a česká verze (přeložila Dagmar Kupčíková).

Materiál je možno zakoupit on-line; k dispozici také v knihovně HAMU pod signaturou H_2C 1734 (česky), H_1B 9510 (německy); v Městské knihovně v Praze pod signaturou VT 8205 (německy); ve studovně Národní knihovny (dva exempláře česky); v knihovně JAMU pod signaturou: H 4309 (česky), A 5352 (německy).

Martial Morand²³ – Basse chiffrée (2011)

Třídílná metoda M. Moranda se snaží vysvětlit základy bassa continua v co nejjednodušší formě. První díl se zaměřuje na francouzský generálbas 18. století, druhý a třetí provází dalšími styly a obdobími. Autor vychází z historických pramenů (M. Corrette, J. F. Dandrieu, M. Dubugrarre, L. Gervais, M. de Saint Lambert atd.), jež kombinuje s „moderním“ pojetím harmonie J. P. Rameaua (terminologie, zapisování stupňů). Nabádá k propojení teorie s praxí. Nezačíná harmonickými cvičeními, ale nejprve ukazuje, jak doprovázet jednoduché melodie, jež studenti znají z poslechu. Nechává velký prostor učitelům i žákům, aby ke cvičením volili další varianty (např. transpozice). Všechny tři díly zdarma ke stažení na: http://jacques.duphly.free.fr/Basse_Chiffree/index.html

²² J. B. Christensen je dánský cembalista a hudební badatel, zejména na poli generálbasu. Vyučuje cembalo, basso continuo a komorní hru na *Schole Cantorum Basiliensis* i mistrovských kurzech. Je spoluautorem slovníkového hesla o generálbasu v lexikonu *Musik in Geschichte und Gegenwart*.

²³ M. Morand studoval na *CNSMD v Lyonu*. Vyučuje na *Conservatoire de St. Etienne* a od roku 1994 také *CNSMD v Lyonu*. Koncertuje jako sólista a komorní hráč. Spolupracoval na vydání cembalových skladeb *Mademoiselle de Bloren*. Na svých stránkách <http://www.martial-morand-clavecin.fr> nabízí volně ke stažení i další materiály (fotografie nástrojů, partitury; píše o deklamací, ladění, historických pramenech atd.).

2.5 Osnovy a metodické příručky

Françoise Lengellé²⁴, Françoise Marmin²⁵, Laure Morabito, Aline Zylberajch – 10 ans avec le clavecin (1996)

Francouzské osnovy pro výuku cembala rozdělené do několika kapitol podle ročníků: první ročník zvlášť, další ročníky po dvou letech, desátý ročník je opět samostatně. Studium cembala ve Francii je rozloženo do tří cyklů: první cyklus: 1.–4. ročník, druhý cyklus: 5.–8. ročník (zpracovaly F. Marmin, L. Morabito), třetí cyklus: 9.–10. ročník (F. Lengellé, A. Zylberajch). Každá kapitola je členěna na podkapitoly: cvičení a školy, sbírky skladeb pro cembalo, hudba 16., 17., 18. a 20. století, koncerty pro cembalo a orchestr, komorní hudba s obligátním cembalem, skladby pro dvě cembala a čtyřruční. V úvodním textu autorky zdůrazňují výběr kvalitních edic, např. J. S. Bach (NBA – Bärenreiter), D. Scarlatti (Heugel – Le Pupitre), virginalisté (My ladye nevels book, Fitzwilliam virginal book, Musica Britannica), pro komorní hudbu faksimile. Dále odkazují na studium historických traktátů i soudobé literatury, encyklopedie New Grove, MGG, rejstřík RILM. V závěru najdeme seznam použitých edic, jména autorů, místa a data narození. Příklad textu k 1. ročníku – viz příloha č. [2].

Materiál je možné zakoupit přes internet, k dispozici také v knihovně HAMU pod signaturou H_2C 1740.

Mark Kroll²⁶ – Playing the harpsichord expressively: practical and historical guide (2004)

Tato kniha by měla být součástí knihovničky každého cembalisty i pedagoga cembala. Je rozdělena na dvě části: první hovoří o **technice** a druhá o **stylu**. Autor doporučuje publikaci číst u nástroje a všechna cvičení ihned vyzkoušet prakticky. Cembalo je dle M. Krolla schopné expresivní a rafinované hry. Zároveň říká totéž co E. Baiano, že pokud by to byl tak nemožný nástroj neschopný dynamiky a s velkými výrazovými limity, proč by pro něj psali takoví autoři jako J. S. Bach, D. Scarlatti, J. P. Rameau a další.

Autor začíná otázkou **sezení** (včetně obrázku) a **pozicí ruky** (upozorňuje na ekonomičnost pohybů, zmiňuje rozdíly mezi cembalem, klavírem a varhanami). Pokračuje základním úhozem **legato**. M. Kroll podobně jako řada jeho kolegů říká, že základy je dobré budovat pouze na jednom osmistopém registru. Cembalista by měl cítit, kdy plektrum trsá o strunu – stejně jako loutnista nebo harfista.

²⁴ F. Lengellé vystudovala cembalo a komorní hudbu na pařížské konzervatoři. Dále pokračovala u K. Gilberta, T. Koopmana a G. Leonhardta. Úspěch na cembalové soutěži v Bruggách v roce 1977 jí otevřel cestu na významná pódia v Evropě, USA, Jižní Americe i Japonsku. Vyučovala hru na cembalo na *CNSMD v Lyonu* a byla také hostující profesorkou v USA. Zabývá se výzkumem spojitostí mezi barokní hudbou a tancem. Nahrála sólové skladby pro cembalo J. Ch. de Chambonnières a F. Couperina. Její CD *Pièces de clavecin en concert* J. P. Rameaua získalo ocenění *Diapason d'or*.

²⁵ F. Marmin vystudovala cembalo v Paříži a Holandsku u L. Boulay, K. Gilberta a B. van Asperena. Je uznávanou interpretkou i pedagožkou. Vyučuje na *CRR v Angers*. Mezi její studenty patří např. B. Ranou, V. Cochar a mnoho dalších. Deset let vyučovala také didaktiku cembala na *CNSMD v Paříži*. Je zakládající členkou asociace *Clavecin en France*.

²⁶ M. Kroll je emeritním profesorem *Univerzity v Bostonu*, kde působil pětadvacet let jako pedagog cembala, kladívkového klavíru a zároveň byl vedoucím katedry historické interpretace. Koncertoval po celém světě, na kontě má řadu nahrávek i publikací. Badatelsky se věnuje osobnosti J. N. Hummela.

Druhá velká kapitola představuje další typy úhozu **od détaché po legatissimo**. Ukazuje obrovské množství možností od velmi odděleného zvuku až po převazování. Pro artikulaci je důležité si uvědomit, že vše se děje ještě před zazněním tónu. Ve chvíli, kdy zahrajeme, už je pozdě cokoliv řešit. M. Kroll píše, že málokde v praxi uijeme v obou rukou stejnou artikulaci, proto bychom se měli zaměřit na vybudování jejich nezávislosti.

Třetí kapitola se věnuje různým **artikulačním cvičením** v souvislosti s dynamikou. U cembala se nedá zahrát crescendo a decrescendo, ale můžeme vytvořit iluzi dynamiky pomocí vzrůstajícího détaché, či legatissima. Autor tvrdí, že hlavním kritériem by měl být náš sluch. Když si nejsme jistí, máme si fráze zazpívat.

Dále se věnuje **disonancím**, jež mají být silnější než konsonance. Notu před disonancí je proto dobré zkrátit (*suspension*).

Pátá kapitola řeší **dvouhlasou sazbu**. M. Kroll upozorňuje, že ve spodním registru je cembalo hlasitější a má větší odpor kláves, proto je třeba precizněji artikulovat. V devadesáti procentech skladeb je levá víc *détaché* (jako violoncellista, když mění smyky) a pravá víc *legatissimo*. Na dvouhlasé skladbě doporučuje pracovat následujícím způsobem: 1. Zazpívat melodii, 2. Udělat harmonickou analýzu, 3. Rozhodnout se, kde je který hlas důležitější, 4. Vytvořit artikulační plán. Následuje kapitola o **vícehlasé sazbě**, jež je ještě komplikovanější, protože každý hlas by měl mít svůj artikulační plán.

Osmá kapitola se věnuje specifickým úhozovým prvkům nutným pro **homofonní skladby** (*legato* x *détaché*, *arpeggio* x společně). M. Kroll navrhuje různá cvičení pro **legato** (tiché výměny), **semi legato**, **détaché**, **arpeggia** a **acciaccatury**.

Devátá kapitola se zabývá **doprovodnými figurami**, jimž je u cembala nutné věnovat velkou pozornost, aby nebyly příliš hlučné. U **Albertiho basů** autor doporučuje mírně zadržet bas, aby byla zřetelná harmonie. Připomíná, že mezi skupinkami je třeba artikulovat. Tato sazba zní totiž lépe na klavír, kde lze dynamicky více odlišit doprovod od melodie.

Ozdoby se objevují jako téma až v desáté kapitole. Autor zdůrazňuje, že u ozdob je třeba se zaměřit na dynamiku a odstranit nepatřičné akcenty. Zdobená nota zní vždy výrazněji než nezdobená, s čímž je nutné počítat při jejich přidávání. Výborné cvičení sloužící pro kontrolu jednotlivých prstů uvádí na str. 35.

Zásadní otázkou, s níž se cembalista často potýká, je **registrace**, jež by podle M. Krolla neměla nahrazovat expresivní artikulaci, ale spíše ji podpořit. Proto se málokdy vyplatí příliš rychlé a časté registrační změny. Barokní skladatelé ji většinou nevypisují (občas se vyskytne u F. Couperina, J. S. Bacha – v *Italském koncertu* či *Goldbergových variacích*). Je třeba vycházet z nástroje, který máme k dispozici, a prostoru. Vodítkem může být také **charakter**. U programních skladeb nás mohou inspirovat **slovní pokyny**. Co nejbarevnější registraci je vhodné používat u variací a rond. Vícedílné skladby také potřebují registrační kontrast, např. *Toccaty* G. Frescobaldiho (pomalé části je možné hrát na druhém manuálu). Dalším samostatným problémem jsou tzv. *pièce croisée* (rozdělené ruce), kde se hodí, aby každá ruka měla jinou barvu. Rychlé registrační změny jsou vhodné volit u recitativních míst (např. u fantazií) a v hudbě, jež vznikla na přelomu baroka a klasicismu a počítá s většími dynamickými kontrasty a možnostmi hraní na kladívkový klavír.

Dvanáctá kapitola se zabývá speciální **cembalovou technikou „rozhozené ruce“**, kdy nejčastěji pravá ruka hraje o chvilku později než levá (kvůli lepšímu rozeznání alikvót), ve výjimečných

případech může být i obráceně – levá po pravé. M. Kroll dále hovoří o **agogických akcentech** vznikajících prodloužením „důležité“ (harmonické) noty. S tím souvisí vnímání **zdvihových not a předtaktí**, jež mají být vždy méně než následující těžká doba. Posledním tématem je **rozdíl mezi barokním a romantickým rubatem**. V barokním se rytmicky hýbe pouze jedna ruka a obvykle basová linie zůstává stabilní (odkazuje na C. P. E. Bacha a jeho popis rubata v *Úvaze o správném způsobu hry na klavír*).

Poslední kapitola této části se zabývá **historickými a expresivními prstoklady**. M. Kroll doporučuje prostudovat zdroje a možnosti, ale upřednostnit ve výsledné interpretaci pohodlný prstoklad před přísně stylovým.

Hlavním tématem druhé poloviny knihy je **stylová interpretace**. Autor vyzývá studenty k poznávání různých stylů a žánrů, upozorňuje na rozdíly mezi národními školami.

První velká kapitola hovoří o **rytmu** ve volných formách (toccaty, non mesuré preludia). Podrobně se zabývá **inegalem** (tj. nestejností), který se používá zejména ve francouzské hudbě nebo u skladeb ovlivněných touto hudbou (např. courante ve suitách skladatelů jiné provenience či kusech označených *alla francesca*). M. Kroll vysvětluje inegal jako hraní zapsaného pravidelného rytmu nepravidelně – obvykle dlouhá, krátká (první o něco delší než druhá). Nedá se exaktně změřit, je třeba vyzkoušet, aby působil přirozeně. Inegal se používá u nejdrobnějších hodnot a stupňovitého pohybu (skoky a rozložené akordy se hrají vždy rovně). Nepoužívá se tam, kde je napsáno *egal*, *marqué*, *pointé* či *mesuré*, také pokud jsou čtyři šestnáctiny spojeny jedním trémcem a společným obloučkem. Nejčastější chybou je hraní inegalu jako tečkovaného rytmu (tečkovaný rytmus lze na rozdíl od inegalu zapsat do not).

Následuje text o **přetečkování**, které se používá zejména u francouzské ouvertury (stejně jako inegal nemá být matematicky přesné, ale flexibilní). K tomu pomáhá představa dramatického, majestátního či energického charakteru. Pokud přetečkování použijeme nevhodně a přeženeme jej, hrozí narušení plynutí melodie, zní suše a trhaně.

Ke cvičení volných forem doporučuje M. Kroll následující postup: 1. **Zahrát, jak je zapsáno** (předtím, než se učíme běhat, naučíme se také nejprve chodit), 2. Udělat **harmonickou analýzu** (zejména označit, kde je disonance a rozvedení, zapsat si čísla – b.c.), 3. **Sledovat styl autora** (pro inspiraci najít i jeho jiné skladby). Upozorňuje na **podobnost mezi non mesuré preludiem a toccatou**. K tomu uvádí notové příklady pro porovnání L. Couperin – *Prélude á imitation de Mr. Froberger* (s. 63) a J. J. Froberger – *Toccatte in a* (s. 62). U toccaty zmiňuje velký vliv madrigalů (chvíli rychle, chvíli pomalu). Mluví o arpeggiu u úvodních akordů. Ukazuje, že po rychlých pasážích přichází zklidnění, opakuje Frescobaldiho pravidla.

Druhá kapitola se věnuje **stylu brisé** (lomený) či **luthée** (loutnový), pro nějž je charakteristické, že skladatelé vypisují, co je třeba dodržovat a co nikoliv pro vytvoření polyfonie. Proto je nutné **pečlivě číst text a dodržovat pauzy**.

Třetí kapitola představuje **barokní tance**. M. Kroll tvrdí, že pro cembalistu je ideální získání vlastních **praktických zkušeností** s tancem a **znalost historického kontextu**. Tance procházely stejně jako hudba vývojem (např. sarabande byla původně poměrně živý tanec, který se v cembalové literatuře postupně více a více stylizoval a zpomaloval). Studentům doporučuje, aby alespoň **kráčeli a zpívali melodii**, pokud neznají konkrétní kroky. Prostřednictvím **fyzického prožitku je cesta k pochopení tanečnosti** nejrychlejší a nejjednodušší. Upozorňuje také na nebezpečí, že řada barokních kusů je napsána na půdorysu tance, ačkoliv to není v názvu

vedeno. Ke zvolení vhodného tempa a charakteru je ale nutno tyto hádanky rozklíčovat.

Ozdobami se zabývá kapitola číslo čtyři (tabulky ozdob jsou uvedeny v příloze knihy). M. Kroll tvrdí, že ornamenty přidávají skladbám krásu a výraz. Pokud je hrajeme špatně, narušují melodické linie napětím, které máme v rukou, a cembalo zní jako „*shluk naštvaných papoušků.*“ Ozdoby jsou nezbytné zejména ve francouzské hudbě, která je bez nich bezduchá. Pro docílení krásného zvuku M. Kroll uvádí následující postup: 1. Nejprve cvičit bez ozdob, 2. Hrát různými typy úhozu (od détaché po legatissimo), vždy ale bez napětí v prstech. Dále se věnuje ozdobám, v nichž se často chybuje. Vysvětluje rozdíl mezi *port de voix* (Francie) a *appogiaturou* (Itálie, Německo). Mluví o artikulaci u *coulé* a rytmu u *tremblement appuyé* a *tremblement lié*. Pokud k dané skladbě není tabulka, doporučuje vycházet z **obecných zásad, charakteru a dobrého vkusu.**

Volnému zdobení a improvizaci věnuje M. Kroll samostatnou kapitolu. Upozorňuje, že pro tyto dovednosti je v první řadě nutné rozvíjet **harmonické znalosti** (konsonance, disonance, modulace) a věnovat se **poznávání stylů** (jiné ozdoby pro non mesuré, jiné v toccatě apod.). Volnému zdobení by měla předcházet **harmonická analýza, čtení pramenů, studium velkého množství repertoáru.** Doporučuje **každý den** zkusit udělat **malý krok pro improvizaci.**

Šestá kapitola mluví o **charakteru a zajímavých názvech skladeb.** M. Kroll v ní nabádá, aby se interpreti zajímali o umění, kulturu, denní život, liturgii, politickou a ekonomickou situaci zemí, kde hudba vznikala.

Sedmá kapitola se zabývá **národními styly.** Cembalista by si nikdy neměl přestat klást otázky týkající se hudby, kterou hraje. Absolutní odpovědi neexistují. Lepší je snažit se pochopit po částech čím dál tím víc, pak bude naše interpretace inteligentní, individuální a expresivní zároveň.

V knize dále následují přílohy:

Příloha č. 1 přináší nejčastěji používané **ozdoby včetně různých názvů a užívaných symbolů.**

Příloha č. 2 vysvětluje **pojmy z cembalové terminologie** týkající se částí nástroje a registrů.

Příloha č. 3 se věnuje **soudobé cembalové literatuře.**

Materiál je možno zakoupit on-line, k dispozici také v knihovně HAMU pod signaturou: H_2B 4496.

2.6 Internetové odkazy v textu sumáře

<https://www.clavecin-en-france.org/spip.php?article141> [cit. 2019-12-18] seznam cembalových škol a dalších materiálů, který je průběžně doplňován o nově vydané tituly (pouze ve francouzštině)

<https://www.keesrosenhart.com/en/> [cit. 2019-12-18] blog autora školy *THE AMSTERODAM HARPSICHORD TUTOR* (v angličtině)

www.martial-morand-clavecin.fr/ [cit. 2019-12-18] blog autora metody *Basse chiffrée* (nejen o continuu, ale i mnohém dalším, pouze ve francouzštině)

Seznam obrázků

[1] Str. 7 In: DUBAR, A. *Méthode de Clavecin: Première Année. Vol. 1, Semaines 1 á 16*. Paris: Notissimo, 1998, 35 s. ISMN M-2316-0928-8.

[2] Str. 36 In: ZIMMER, C. *Des Lys Naissants: Initiations au clavier et a la basse continue*. Vitrey: Van de Velde, 2002, 96 s. ISMN M-56005-228-1.

[3] Str. 37 In: MENTO, F. *Harpsichord method. Volume 1, First year*. 2016, 79 s.

Seznam příloh

[1] Str. 75 In: LAIZÉ, M. *La basse continue pour petits et grands: Méthode permettant aux jeunes musiciens de commencer à accompagner, à improviser sur le clavecin ou l'orgue*. Strasbourg: Cahiers du Tourdion, 2000, 148 s.

[2] Str. 11–12 In: LENGELLÉ, F., F. Marmin, L. Morabito, A. Zylberajch. *10 ans avec le clavecin*. Paris: Cite de la musique, 1996, 101 s. ISBN 2-906460-50-8.

Příloha č. 1

Deuxième partie: Les accords à trois sons

H. UNE TECHNIQUE TRÈS EFFICACE POUR APPRENDRE À ENCHAÎNER RAPIDEMENT DES ACCORDS

Pour que le geste d'enchaînement des accords devienne facile et naturel pour toi, je te conseille d'étudier les enchaînements difficiles de la basse continue comme suit:

- Tu joues la basse avec la main gauche en disant les notes formant chaque accord.
- Tu répètes chaque accord quatre fois selon une pulsation régulière et allante **sans ralentir** quand tu changes d'accord:



- Tu agis de même en répétant trois fois:



- Puis deux fois:



- et enfin une fois:



- Tu appliqueras cette méthode d'apprentissage à toute basse continue qui te pose des problèmes d'enchaînements rapides.

Příloha č. 2

EXERCICES ET MÉTHODES

COMPOSITEUR	TITRE	ÉDITEUR	DURÉE
auteur secondaire	sous-titre		
	COMMENTAIRE		
AHLGRIMM (Isolde)	MANUALE DER ORGEL UND CEMBALO TECHNIK (1982) <i>Fingerübungen und Etüden (1571-1760)</i> Servira jusqu'en cinquième année	DOBLINGER (02100)	
BACH (Johann Christian) RICCI (Francesco Pasquale)	MÉTHODE OU RECUEIL « DE CONNOISSANCES ÉLÉMENTAIRES POUR LE FORTE-PIANO OU CLAVECIN » « Œuvre mêlé de théorie et de pratique » Première partie : pièces courtes pouvant servir « d'études ». Deuxième partie : pièces entièrement doigtées Servira jusqu'en huitième année	MINKOFF	
KURTÁG (György)	JÁTÉKOK Méthode de piano en quatre volumes, particulièrement intéressante, associant notations traditionnelle et contemporaine. De nombreux exercices ou pièces courtes sont adaptables au clavecin : jeux sonores, jeux de lecture et de déplacements Servira jusqu'en huitième année. (Le volume IV contenant des pièces à quatre mains ou à deux claviers servira à partir de la septième année)	EMB (Z 8377, Z 8378, Z 8379, Z 8380)	

RECUEILS

AUTEURS DIVERS BOXALL (Maria) éd. scient.	HARPSICHORD METHOD Based on sixteenth to eighteenth century sources Une soixantaine de pièces d'auteurs divers entièrement en « doigtés historiques » Servira jusqu'en quatrième année	SCHOTT (11244)	
AUTEURS DIVERS ROSENHART (Kees) éd. scient. et LEONHARDT (Gustav) préfacé par	THE AMSTERDAM HARPSICHORD TUTOR Volume I Ce volume contient des pièces très simples, bien choisies, quelques transpositions Servira jusqu'en troisième année	GROEN	

MUSIQUE DU XVIII^e SIÈCLE

BACH (Johann Sebastian)	MENUET EN SOL, BWV Anh. 114 Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach	Cf. Avant-propos, pp. 4 et 5 : Les éditions	
KRIEGER (Johann) KREUZ (Alfred) éd. scient.	AUSGEWÄHLTE KLAVIERWERKE Danses, fantaisies, préludes, fugue et rincerar... Pièces très claires pour les premières années Servira jusqu'en quatrième année	BÄRENREITER (1649)	
MOZART (Leopold) SCHÜNGELER (Heinz) éd. scient.	NOTENBUCH FÜR NANNERL Choix de vingt-deux pièces dont de bons menuets pour les débutants Servira jusqu'en cinquième année	SCHOTT (3772)	

MUSIQUE DU XX^e SIÈCLE

BARTÓK (Béla)	À LA YOUGOSLAVE Mikrokosmos, volume II	BOOSEY & HAWKES	
-------------------------	--------------------------------------------------	-----------------	--

BARTÓK
(Béla)

MIKROKOSMOS
Volume I
Servira jusqu'en deuxième année

BOOSEY & HAWKES

STRAVINSKI
(Igor)

LES CINQ DOIGTS
Pour piano
Pièces courtes dont certaines conviennent au clavecin
Servira jusqu'en troisième année

CHESTER

MUSIQUE DE CHAMBRE

CHAMBARD
(Christian et Nicole)

JE JOUE AVEC MES PETITS AMIS
Duos et trios pour débutants
Pièces pour piano et un ou deux violons (ou flûtes) de difficulté progressive depuis les premiers mois jusqu'à la troisième année de pratique instrumentale. Sur des thèmes populaires et des mélodies originales de Christian et Nicole Chambard
Servira jusqu'en troisième année

LEMOINE (24950)

DEUX CLAVECINS ET/OU PIÈCES POUR QUATRE MAINS

LEE
(Julia)

THREE IN A ROW
Pièces simples pour trois mains sur un clavier
Servira jusqu'en quatrième année

BOOSEY & HAWKES
(6567)

TÜRK
(Daniel Gottlob)

TONSTÜCKE FÜR VIER HÄNDE
Pièces brèves très simples
Servira jusqu'en quatrième année

SCHOTT (2296)

DOFLEIN (Erich) éd. scient.

3.

MgA. Olga Dlabačová

Výukové jednotky

Elementární začátky – První hodina cembala (malé děti)

Cesta k artikulaci I – Práce s lidovou písní a říkadly (úhoz portamento a legato)

Cesta k artikulaci II – Kombinace základních druhů úhozu

První hodina cembala pro jedenáctileté začátečníky

Starší začátečníci – Klavíristé, varhaníci

Technika hry – Stupnice, akordy, kadence

Etudy – C. Czerny – využití klavírních etud v cembalové výuce

Sonáty Domenica Scarlattiho

Polyfonie – Práce s vícehlasou skladbou

Klavírní knížka pro A. M. Bachovou – Propojení tance s hudbou

Ornamentika I – Značení ozdob

Ornamentika II – Nácvič ozdob

Prélude non mesuré

Instruktivní skladby 20. a 21. století pro cembalo nebo převzaté z klavírní literatury

3.1 Elementární začátky – První hodina cembala (malé děti)

Ročníky: PHV, 1/I (5, 6 let)

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: jednoduše cembalo vlámského typu, obrázky různých druhů cembal, podložka pod nohy, klavírní židle, židle s opěradlem, F. Emonts: *Evropská klavírní škola* (s. 8–11), Z. Janžurová: *Klavírní školička* (s. 54, 90), CD přehrávač, píseň Zajíček (CD Elce pelce kotrmelce).

Anotace aktivity

Žák se v první hodině cembala seznamuje se stavbou nástroje, orientací na klaviatuře. Prostřednictvím různých cvičení se připravuje na správné sezení u nástroje. Zkouší hrát za pomoci učitele první tón. Veškeré aktivity jsou postavené na individuálním přístupu k žákovi dle jeho charakterových a fyziologických vlastností. První hra s klávesami je opřena o českou lidovou slovesnost. Od začátku výuky propojujeme mluvené slovo s hudbou. Dbáme na vyjádření charakteru říkadla, písničky.

Očekávané cíle

Navodit vhodné pocity při správném sezení, postavení ruky, stisku kláves. Pochopení systému klaviatury. Schopnost reprodukovat daná říkadla a píseň *Halí belí* pomalu dlouhým portamentem.

Popis hodiny

V době baroka, kdy cembalo mělo nejdůležitější postavení mezi nástroji, vznikla řada metodických spisů od nejvýznamnějších učitelů, skladatelů a interpretů tohoto nástroje, např. F. Couperina, J. P. Rameaua, M. de Saint Lamberta, C. P. E. Bacha a dalších¹. Ve svých pojednáních se věnovali všem otázkám výuky hry na cembalo – hudební teorii, úloze pedagoga, individuálnímu přístupu k žákovi, sezení u nástroje, postavení ruky, pohybům hracího aparátu při hře, ornamentice a dalším interpretačním specifikům národních škol. Současné cizojazyčné školy čerpají z těchto autorů a často je citují. Soudobá zahraniční metodika malých dětí je velice propracovaná, vychází ze silné tradice. V České republice čerpáme při výuce právě z historických pramenů a moderních zahraničních škol v kombinaci s českými klavírními školami a pomůckami, které jsou postavené na české lidové písni a říkadlech.

První hodina cembala, i jakéhokoli jiného nástroje, je hodinou seznamovací. Žák se poznává s učitelem, nástrojem a s novým prostředím. Všechny zvolené aktivity provádíme s důrazem na **individuální rysy žáka** – temperament, věk a pohlaví.

Pro mnohé žáky je setkání se školním cembalem úplně první příležitostí, kdy vidí skutečnou kopii historického nástroje. Málokteré dítě je má doma k dispozici. Tato chvíle je pro něj sváteční.

¹ C. P. E. Bach (1714–1788) *Úvaha o správném způsobu hry na klavír* (1. díl 1753, 2. díl 1762), F. Couperin (1668–1733) *L'Art de toucher le Clavecin* (1716, 1717), J. P. Rameau (1683–1764) *Pièces de Clavecin* (1724), M. de Saint Lambert (aktivní život v Paříži cca 1700) *Pravidla hry na cembalo* (1702).

Nejprve se seznámíme se **stavbou nástroje**. Cembalo otevíráme po částech, aby se dítě soustředilo na danou věc. Pokud je žák temperamentní a beze strachu, necháme průzkum nástroje v jeho režii a jsme mu pomocníkem v objevování. Když je dítě ostýchavější, jsme mu průvodcem.

Nejdříve si prohlédneme tvar skříně, která připomíná ptačí křídlo. Můžeme si vysvětlit, že jako každá země má svůj jazyk, tak se liší v určitých věcech i cembalo německé, francouzské, vlámské či italské.² Doplníme své povídání obrázky nebo ukázkami fotek nástrojů na webových stránkách cembalové dílny.

Poté se podíváme dovnitř nástroje. Když odklopíme první díl horní desky, objevíme ladicí kolíky pro zachycení strun a dřevěné trsací sloupky. Vytáhneme jeden sloupek a ukážeme si plektrum, které trsnutím rozvibruje strunu, a tím vzniká tón. Plektra mohou být vyrobená z pružného plastu *delrinu* nebo z ptačích brk. Dále otevřeme horní desku a vidíme struny, které jsou uspořádány od silnějších a nejdelších (hluboké) po nejkratší a nejtenčí (vysoké). Prohlédneme si výzdobu na ozvučné desce, zdobnou rozetu či krásnou výmalbu.

Potom předvedeme poslední část nástroje, tou je klaviatura neboli manuál. Cembalo může mít jeden, nebo dva manuály. Na **klaviatuře se orientujeme** podle dvou černých (bílých) a třech černých (bílých) kláves. Později využijeme *Evropskou klavírní školu* s pěknými ilustracemi a hrou se dvěma a třemi černými klávesami (Emonts, 1992, s. 8–11). Děti zaujme opačné zbarvení kláves oproti klavíru (není pravidlem) a páčky na stranách přední desky k ovládání registrů. Základní registrací jednomanuálového cembala vlámského typu jsou dva osmistopé rejstříky, které lze spojit, a loutna. Zahrajeme na každý rejstřík krátkou ukázkou³. Povídáme si o tom, jak jednotlivá barva registru působí, a necháme žáka spontánně reagovat, ať už slovně nebo pohybem.

Pro správnou výšku **sezení** potřebujeme nastavitelnou klavírní stoličku a podložku pod nohy, kterou doporučuje již F. Couperin. Musíme sedět proti středu klaviatury v takové výšce, aby paže se zápěstím byly v rovině, rozhodně ne níže. Pozor na odlišné nastavení sedadla u jednomanuálového a dvoumanuálového nástroje, u něhož musíme sedět výše, abychom měli stejně blízko k oběma manuálům. Dbáme na oporu v nohách. Můžeme vyzkoušet cvičení. Stoupneme si a poté sedneme, aniž bychom si pomohli rukama. Sedíme na kraji židle, záda jsou rovná, ne shrbená, ani příliš vypnutá. Vyzkoušíme cvičení prof. A. Vlasákové (1948) o zajíčkovi a jeho ocásku⁴ za doprovodu písní P. Ebena (1929–2007) z cyklu *Elce pelce kotrmelce*. Cvičení je postavené na podsazování a vysazování pánve. (Vlasáková, 2003, s. 114).

Před **postavením ruky** na klávesy ruku vyvěsíme z ramene směrem dolů a potom měkce položíme na klaviaturu. Prsty jsou přirozeně zaoblené, zápěstí a předloktí v jedné rovině. J. P. Rameau doporučuje postavit 1. a 5. prst a ostatní prsty přirozeně snést ke klávesám.

² Francouzská, vlámská a anglická cembala mají stejný tvar skříně a ostrou špičku. Německá cembala bývají zaoblená jako moderní klavír. Italská cembala jsou mnohem subtilnější a více vykrojená. Francouzská svým zvukem zaplní velký sál, jsou nejvhodnější pro francouzskou hudbu. Německé cembalo je ideální pro polyfonii svou barevnou vyrovnaností ve všech rejstřících. Vlámská cembala jsou velice poddajná a přizpůsobivá, vhodná jak pro komorní hru, tak pro sólo.

³ Můžeme zvolit krátké úryvky skladeb z *Knižky pro Annu Magdalenu Bachovou* J. S. Bacha – např. levá osmička Menuet G dur, pravá osmička Menuet g moll (v repetici využít loutnu), spojka Dudácká.

⁴ Další cvičení na správné držení těla a sezení – Sedmikráska, Kocour, Paša atd. Cvičení jsou nejen prospěšná, ale i příjemně osvěží hodinu. (Vlasáková, 2003, s. 113–119).

Začátečníci hrají dlouhou dobu pouze na jedné osmičce na jednomanuálovém nástroji nebo na dvoumanuálovém bez spojky. Žák se pokusí uvolnit, aby měl ruku přirozeně postavenou na klávesách, a stiskne 3. nebo 2. prstem klávesu bez váhy paže. Cítí pohyb klávesy a trsnutí sloupku. Může vyzkoušet zahrát řadu tónů nahoru pravou rukou a levou dolů jedním prstem portamento. Pro samostatnou hru prstů bez váhy paže využijeme cvičení s opřenými zády o opěradlo židle. Snažíme se o stejnou délku všech tónů. Hrajeme pomalu a volně, přirozeně dýcháme.

Poté se **seznámíme se jmény** prvních tří kláves – c, d, e. Každou klávesu spojíme s krátkým říkadlem z *Klavírní školičky* (Janžurová, 1976, s. 54, 90) a naučíme se jej z paměti. Žák opakuje po učiteli, recitaci doplňuje tleskáním nebo chůzí, zpívá za doprovodu cembala ve vhodném charakteru říkadla. Pak již hraje sám. Snaží se, aby jednotlivé tóny byly stejně dlouhé. Po nějakém čase může vždy těžkou dobu protáhnout a lehké doby odlehčit.

Na závěr hodiny **zahrajeme první písničku** *Halí belí*, kde využijeme klávesy c, d, e. Dbáme, aby jednotlivé tóny byly stejně dlouhé, ruka nepadala z výšky a prsty tiskly klávesy měkce.

Úplně nakonec zopakujeme, co jsme v hodině dělali. Zpočátku látku shrneme společně, postupem času žák hodnotí sám. Ujistíme se tak, že ví, jak má doma pracovat a jestli byla pro něj hodina přínosná.

Přílohy

1. Ukázky a popis nástrojů: www.harpsichord.cz

2. P. Eben – *Elce pelce kotrmelce*: jednotlivé písničky lze zakoupit na:

<https://www.supraphonline.cz/album/843-eben-fischer-elce-pelce-kotrmelce>

3.2 Cesta k artikulaci I – Práce s lidovou písni a říkadly (úhoz portamento a legato)

Ročníky: PHV, 1/I (5–6 let)

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: Z. Janžurová: Klavírní školička (s. 42, 66, 104, 151), A. Dubar: Méthode de Clavecin (s. 6–8), modelína, židle s opěradlem.

Anotace aktivity

Na základě lidové písně a říkadel získává žák přirozenou a jemu srozumitelnou cestou dovednost artikulace od základních druhů úhozu.

Očekávané cíle

Žák rozlišuje důležité a nedůležité noty v rámci úhozu portamento a legato.

Popis hodiny

Začátky hry na nástroj jsou spojeny se zpěvem a hrou lidových písní a říkadel. Lidová tvorba je dětem velice blízká, setkávají se s ní od útlého dětství. Je pro ně srozumitelná a mají radost, že si na nástroj mohou zahrát to, co znají. A. Dubar ve své cembalové škole *Méthode de Clavecin* staví výuku právě na francouzské lidové písni. Můžeme se inspirovat jejím způsobem práce k výuce českých písní a říkadel. (Dubar, 1998, 1. díl, s. 6–8).

1. Zaspíváme žákovi píseň s doprovodem cembala a popovídáme si o jejím charakteru.
2. Píseň se učíme zpívat formou ozvěny. Žák opakuje části po učiteli, který může doprovázet zpěv na cembalo⁵.
3. Přidáme rytmický doprovod:
 - Chůze do rytmu písně.
 - Tlesknutí, plácnutí do nohou nebo stolu na těžkou dobu.
 - Hra na bubínek do rytmu písně – těžké doby nebo rytmus písně.
4. Píseň hrajeme podle sluchu. Cvičíme ji pravou a levou rukou, aby se obě rozvíjely technicky současně.
5. Doplníme jednoduchý doprovod dudácké kvinty nebo sekundy. Učitel může žáka doprovázet improvizovaným doprovodem, a tak ho hudebně podpořit a inspirovat.
6. Při celém nácviku a hře písně přirozeně dýcháme.

Od začátku výuky dbáme na jasnou **artikulaci**, která je základem cembalové hry. Dodává jí čistotu, srozumitelnost, dynamičnost i rytmiku. Už malé děti vedeme k tomu, aby jednoduché písničky

⁵ Formu ozvěny využíváme při hře podle sluchu. A. Dubar doporučuje začít hrát podle not hned, tedy v této fázi zpívat píseň na slova a její průběh sledovat v notách, poté zpívat na jména tónů a dále přikročit ke hře z not.

či skladbičky artikulovaly. Pro dítě je složitá artikulace nepochopitelná. Ale, když je vedené od prvních krůčků k práci s délkou tónu, vezme si ji za svou, podobně **jako řeč**.

Řeč je jako hudba a hudba je jako řeč. Má svůj **přirozený pohyb a dech**. Vnímáme přízvučné a nepřízvučné slabiky, **důležité a nedůležité noty**. Velkým pomocníkem je i kvalita samotného nástroje. Kopie historických nástrojů velmi dobře reagují na pestrost artikulace a úhozu. Jsou citlivé na hloubku ponoru a aktivitu prstů, čímž se ovlivňuje tvorba tónu – rozvibrování struny. Bohužel moderní nástroje toto neumožňují.

Na začátku hodiny se rozehrajeme na říkadle *Zlatá brána otevřená* (Janžurová, 1976, s. 42, 1. polovina), které jsme se učili dle postupu uvedeného výše. Žák jej ovládá dlouze **portamento**, prstokladem 4323 nebo 3212 v pravé ruce a v levé ruce 2343 nebo 1232. Všechny tóny hraje stejně dlouze. Nyní si ukážeme, jak budeme postupovat k pestřejší artikulaci, jež dosáhneme prodloužením první noty v taktu a vylehčením ostatních tří not. Na rytmu se nic nemění. Mnohým žákům se stává, že díky zkrácení průběhu tónu utíkají. K udržení rytmičnosti pomůže chůze. Nakonec se pokusíme první notu z taktu zmáčknout hlouběji do klávesy bez jakékoli váhy paže. Pohyb prstů vychází z jejich kořene. Můžeme navodit pocit, jako když chceme udělat důlek do modelíny. Žákovi pomůže, zahraje-li mu učitel měkce na ruku, pak cítí rozdíl mezi hlubším ponořením do klávesy a lehkým stiskem ostatních tónů.

obr. č. [1] Artikulace *Zlatá brána*.



Dalším cvičením je legato dvou a tří tónů na říkadle *Houpy, houpy* (Janžurová 1976, s. 66, 104). **Legato** můžeme přirovnat k chůzi. Krok vznikne přenesením váhy z jedné nohy na druhou. Probíhá plynule a přirozeně. To samé je hra legata. Prst opustí klávesu poté, co zahraje další prst. Dáváme pozor, abychom nepomáhali zápěstím. Druhý tón v legatu nesmí být vyražený se zbytečným pohybem v zápěstí. K nácvičku můžeme použít židli s opěradlem pro opření zad, abychom nepřidávali váhu celé paže do prstů.

Dále pokračujeme skladbou *Koloběžka* od L. Sluky (1928) (Janžurová, 1976, s. 151), která je obdobou prstového cvičení F. Couperina. Tato jednoduchá melodie s vtipným textem je doplněná doprovodem učitele nebo dalšího žáka. Zde cvičíme různé druhy artikulace. Hrajeme prstoklady – pravá ruka 234 nebo 123 a levá ruka 432 nebo 321. Jsme opatrní, aby palec při přesunu o sekundu výše sledoval přímo svou cestu. Nehrál pohybem z celé dlaně. Musí být naprosto samostatný. Tento pohyb můžeme přirovnat k mačkání tlačítek na televizním ovladači. Nevyužíváme žádnou sílu, pouze přirozený pohyb prstu.

obr. č. [2] Nácvik artikulace L. Sluka *Koloběžka*.

The image shows three staves of musical notation, each starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff is labeled '1)' and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff is labeled '2)' and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with slurs under the first three and last three notes. The third staff is labeled '3)' and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with slurs under the first three and last three notes. Each staff ends with a double bar line and the word 'atd.' (ad libitum).

Všetchna jednohlasá cvičení hrajeme pravou i levou rukou, i když tak autor neuvádí. Obě ruce se budou tímto způsobem rozvíjet technicky současně.

3.3 Cesta k artikulaci II – Kombinace základních druhů úhozu

Ročníky: PHV, 1/I (5–6 let)

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: Z. Janžurová: Klavírní školička (s. 74, 129, 155), tužka, tamburína.

Anotace aktivity

Žák ovládá základní druhy úhozu jako portamento a legato, které začíná kombinovat v lidových písních i dalších skladbách. Úhozová pestrost umožňuje barevnější hru a vystihnout nálady skladby. Příprava na první barokní tance.

Očekávané cíle

Využití artikulace k vyjádření charakteru skladby.

Popis hodiny

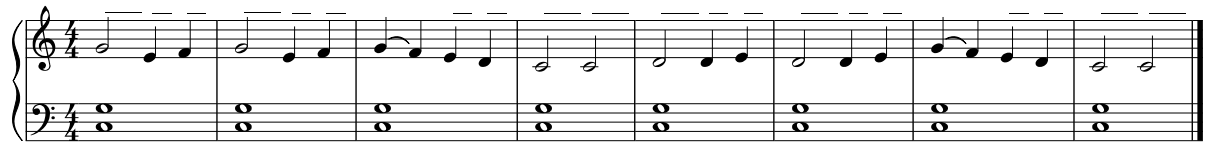
V předchozích hodinách jsme s žákem pracovali na základních druzích úhozu, díky nimž získal první kontakt s nástrojem. Nyní je natolik připraven, že je schopen úhozy mezi sebou jednoduše kombinovat. Snaží se pracovat s detaily k rozlišení důležitých a nedůležitých not.

Rozehrajeme se na oblíbené lidové písni *To je zlaté posvícení* (Janžurová, 1976, s. 74), na které si předvedeme **veselý charakter**. Zahrajeme ji žáčkovi. Pokud ji zná, může zpívat s námi nebo tleskat do rytmu. Povídáme si, jestli je píseň veselá nebo smutná. Hrajeme ji v různých charakterech a hledáme, čím to je, že stejná skladba může znít pokaždé jinak. Je to aktivitou, kterou vložíme do prstů. Písnička *To je zlaté posvícení* je veselá a hravá. Hodí se k ní kratší, aktivnější úhoz, jako bychom se dotýkali něčeho horkého a rychle uskočili. Dáváme pozor, abychom nezačali po klávesách poskakovat celou paží a silou se neodráželi ode dna kláves. Nikdy nehrajeme na cembalo opravdové **klavírní staccato**, protože je natolik krátké, že nástroj nerozezná.

Dále přistoupíme ke krásné přednesové skladbě L. Sluky *Svítá* (Janžurová, 1976, s. 155). Zde žák ukáže měkké zpěvné legato bříšky prstů s větším ponorem na první dobu. Opakované noty v levé ruce musí znít stejně dlouze a vylehčeně. Hlídáme konec tónu. V repetovaných tónech střídáme prsty. Půvabná ilustrace k této skladbě od J. Palečka (1932) podnítl fantazii dítěte.

Šel tudy, měl dudy (Janžurová, 1976, s. 129) je česká lidová píseň, pro kterou je velice vhodný **doprovod** dudácké **kvinty**. Pozor, abychom kvintu nehráli shora celou rukou, ale prsty. Dobrým cvičením je položit tužku na stůl a vzít ji mezi malíček a palec. Tím si žák vyzkouší schopnost uchopit předmět pomocí těchto dvou prstů. Poznává samostatnost 1. a 5. prstu. Tato píseň je vhodnou přípravou pro starý tanec **tambourin**. V písni použijeme taneční artikulaci. Hodinu příjemně osvěží doplnění hry tamburínou. Učitel s žákem si střídají úlohu cembalisty a bicisty.

obr. č. [3] Artikulace pravé ruky *Šel tudy*.



Po celou hodinu dbáme na správné zásady sezení a postavení ruky. Pro zpestření výuky střídáme různé aktivity, hru na nástroj doplníme pohybovým cvičením.

Doporučené skladby pro další studium

1. S. Barros *Musette* (Barros, 1994, 5. lekce).
2. S. Barros *Trumpet* (Barros, 1994, 6. lekce).
3. M. Corrette *Menuet* (Zimmer, 2002, s. 66–67).
4. C. Zimmer *Ground* (Zimmer, 2002, s. 70).

3.4 První hodina cembala pro jedenáctileté začátečníky

Ročník: 1/I (11 let)

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: R. Siegel: Apprendre à toucher le clavecin (1. díl – s. 18, 19, 42, 43 a text mezi s. 31–32), video Tajemství tónů, S. Barros: Les petits doigts du clavecin (kapitola Première leçon), C. Zimmer: Des Lys Naissants (s. 14–17).

Anotace aktivity

Žáci, kteří hrají již na jiný hudební nástroj, přicházejí na první hodinu cembala s určitými hudebními zkušenostmi. Na základě zahraničních lidových písní, tanců a technických cvičení se seznamují se specifiky hry na cembalo.

Očekávané cíle

Ovládnout správné sezení a postavení ruky. Na elementárních skladbách navázat kontakt s klávesou. Začít s jednoduchou artikulací, která se posléze uplatní v dalších skladbách.

Popis hodiny

Začátečníci na cembalo ve věku **jedenácti let** mají většinou zkušenost s hrou na hudební nástroj, nejčastěji s klavírem nebo zobcovou flétnou, kdy se při korepetičích setkají s cembalem. Protože jsou **fyzicky i mentálně vyspělejší**, bývá postup v jejich hře rychlejší. V něčem může být ale i pomalejší, poněvadž mají určité fyziologické a interpretační návyky z jiného nástroje.

Na začátku hodiny probereme **stavbu a historii** cembala. Svůj výklad můžeme vzít více do hloubky. Vynikající popis nástroje je v prvním dílu cembalové školy R. Siegela (2007, obrázky s. 18, 19, 42, 43 a text mezi s. 31–32), kde díky přesným nákresům vidíme rozdíl mezi cembalem francouzským, německým a italským. Dočteme se i řadu informací o historii nástroje. Najdeme zde vyobrazení historické cembalové dílny, což je velice poutavé. Pokud by žáci v budoucnu měli zájem, lze domluvit **exkurzi do cembalové dílny**, kde uvidí naživo vznik hudebního nástroje.

Není to práce jen jednoho člověka. Na výrobě se podílejí nejenom samotní stavitelé-nástrojaři, ale také takzvaný intonátor, který vyřezává trsající materiál pod struny, a tím doslova vdechne nástroji duši. V neposlední řadě dokončuje cembalo malíř nebo malířka, jež z něj učiní výtvarné dílo. Velmi přínosné může být video s názvem *Tajemství tónů* na <https://youtu.be/6ymD0SWzkiY>. Jedná se o rozhovor F. Dvořáka (cembalista a cembalář) s J. Kydlíčkem (mimo jiné barokní flétnista) v cembalové dílně F. Vyhnálka.

Pokud žák hrál nebo hraje na klavír, připadá mu velice rozdílné usednout za cembalo. Může se cítit nějaký čas nesvůj. Rozměry cembala jsou daleko menší. Nepřítomnost pedálu, dynamická neutrálnost a hra na dva manuály jsou pro něj novinkou. Dbáme na sezení ve středu klaviatury. Výšku židle nastavíme tak, aby loket, paže a zápěstí byly ve stejné rovině. V případě dvou manuálů sedíme

poněkud výše. Nohy by měly být oporou, proto doporučujeme mít je lehce od sebe, ne strnule u sebe nebo rozkročené. Veliká chyba je, když celé sezení drží pouze bedra a pánev je ohnutá.

Mnozí žáci, když usednou poprvé za cembalo, jsou dezorientovaní a nemohou najít c^1 . Může k tomu přispět obrácené zabarvení kláves. Pomůckou je střed klaviatury. Najdeme nějaký záchytný bod na čelní desce. Například u našeho nástroje je to šroub přímo ve středu desky.

Pro rozehrání využijeme **prstová cvičení od F. Couperina** ve verzi z cembalové školy S. Barros. F. Couperin vypracoval metodický systém rozvíjející techniku hry na základě intervalů. Barros jednotlivá cvičení zpracovala po lekcích a každé cvičení přirovnává ke zvířátku. Začínáme jako šnek, poté krab, veverka a koník. Skladbička z první lekce *L'Escargot (Šnek)*, (Barros, 1994, Première leçon), podle prvního Couperinova cvičení, vyplňuje interval tercie. Barros naznačuje délkou pomlčky nad notou, jak ji máme dlouho držet. Toto cvičení hrajeme nejprve portamento se stejnou výdrží daných notových hodnot. Poté rozlišíme v délce první a druhou čtvrtěnotu. První z nich je důležitá, delší a s důrazem, druhá je přechodem ke třetí době, je tudíž vylehčená a kratší.

obr. č. [4] Artikulace S. Barros *L'Escargot*.



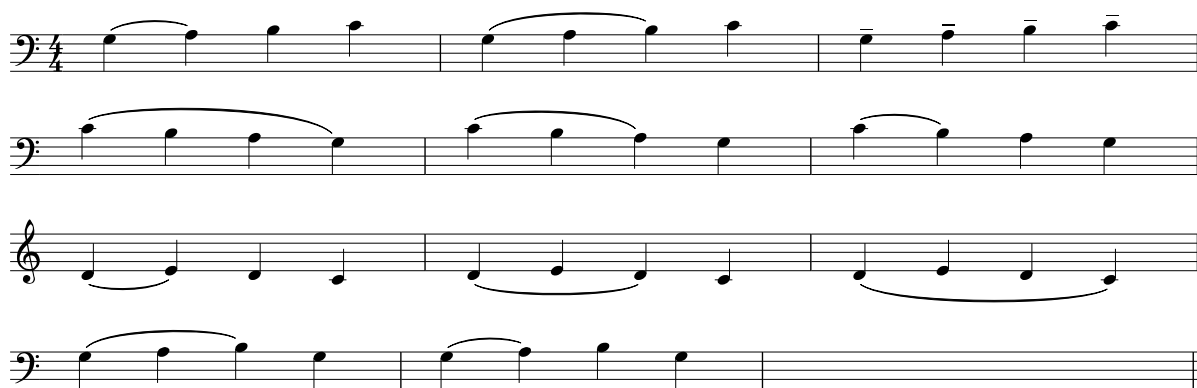
Tuto "hru" s důležitými a nedůležitými notami využila S. Barros v další skladbě *Petite danse pour trois doigts* s doprovodem učitele (Barros, 1994, Première leçon). Nejdříve cvičíme portamento stejně dlouhé noty. Poté se snažíme dle značení vynášet těžkou dobu. Můžeme využít slovního podkladu, kdy melodii doplníme dvojslabičnými slovy. Vždy máme důraz na první slabice. Dále může pomoci dynamické vytleskávání slov, kdy první slabiku a tlesknutí zvýrazníme (*f*) a druhou slabiku a tlesknutí přejdeme (*p*). Z toho vyplývá, že na cembale vytvoříme důraz nikoliv silou, ale tím, že na notu upozorníme jejím delším podržením v rámci daného rytmu.

Ve výuce **kombinujeme technická cvičení s tanci a lidovými písněmi**. Cembalová škola C. Zimmer *Des Lys Naissants*, kterou užijeme jako hlavní výukový materiál, toto spojuje. V této škole je velice hezky propojena francouzská lidová píseň s typickými cembalovými formami jako tanec, toccata, preludé non mesuré ve formě sólové, čtyřruční i komorní hry. Hra francouzských lidových písní může být pro žáka velice poutavá. Vzhledem k věku, kdy mu české lidové písně přijdou spíše dětské, je tato alternativa velice vítaná. V písni *Ah! Vous dirai – je maman* s doprovodem učitele střídáme obě ruce. (Zimmer, 2002, s. 14–15). Opět se snažíme rozlišovat důležité a nedůležité noty. Pokud je žák schopný, můžeme využít jako zvukové obohacení změnu registrace. Po prvních osmi taktech následuje úplně stejných osm taktů. Bude velice zajímavé poslechnout si ozvěnu v jiné barvě. U jednomanuálového nástroje vyměníme osmičky. Nedoporučuje se užít spojku a potom samotnou osmičku, protože spojka je těžší registr a vede k přílišné síle při zmáčknutí kláves. U dvoumanuálového nástroje přejdeme

na těchto osm taktů na druhý manuál, poté zase zpět. V tomto případě musíme dávat pozor na výšku sezení, abychom nebyli nízko. Dále nesmíme na druhý manuál jít příliš z výšky. Ztratíme tím kontakt s klávesou a může být překlep. Nebo užijeme velkou sílu a ozve se bouchnutí.

Skladba C. Zimmer *Imitation* (2002, s. 16–17) je opět ve čtyřruční úpravě. Cvičíme ji dle uvedeného postupu. V taktu je pouze jeden impuls. Zde máme možnost nacvičit různé typy artikulace. Zpočátku volíme jednotnou artikulaci. Později artikulace střídáme. Tato skladba obsahuje typické figury, se kterými se budeme setkávat v každé barokní skladbě. Objevuje se zde vzestupná a sestupná řada tónů, obalený tón horní a spodní sekundou a také řada tří tónů v sekundách s návratem na první tón. Pro tyto figury jsou typické určité artikulace. Je důležité vést žáka k zautomatizování některých věcí, jež mu posléze usnadní čtení nové skladby.

obr. č. [5] Artikulace melodických figur.



Doporučené skladby pro další studium

1. S. Barros zpracovává i další prstová cvičení F. Couperina (Barros, 1994, 3. až 5. lekce).
2. A. Dubar *Méthode de Clavecin: Au clair de la lune* (cv. 8, s. 11), *J'ai du bon tabac* (cv. 16, s. 15), *Sur le pont* (cv. 29, s. 21).

3.5 Starší začátečníci – Klavíristé, varhaníci

Ročník: 1/I

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: F. Couperin: *L'Art de toucher le Clavecin*, K. Rosenhart: *The Amsterdam Harpsichord Tutor*, 1. díl (s. 10, 21, 22, 36), M. Boxall: *Harpsichord Method* (s. 12), R. Siegel: *Apprendre à toucher le clavecin*, 1. díl (s. 30–31).

Anotace aktivity

Klavíristé a varhaníci přicházejí do hodin cembala již s určitou technickou výbavou. Na skladbách a cvičeních, která jsou pro ně opravdu jednoduchá, se seznamují s cembalovou hrou a zjišťují její rozdíly a specifika – artikulace, starý prstoklad, taneční pulsace, nádechy v hudbě.

Očekávané cíle

Prostřednictvím technických cvičení pozvolna získat stabilitu na klaviatuře. Uchopit starý prstoklad jako prostředek k artikulaci. Porozumět členění skladby a zařadit přirozené nádechy.

Popis hodiny

Nejčastějšími zájemci o hru na cembalo jsou absolventi prvního cyklu nebo studenti druhého cyklu klavírní či varhanní hry. Buď si chtějí rozšířit rozhled, nebo jim nevyhovuje interpretace barokních skladeb na moderní klavír. S cembalem se mohou setkat také v rámci komorní hry. Klavírista nebo varhaník bývá posazen za cembalo, protože ve škole není cembalista a je to přece stejné. Bohužel řada hráčů zjistí, že opak je pravdou. Neboť při hře nejsou stabilní. Mnohé studenty zaujme hra natolik, že si cembalo zvolí jako svůj druhý nebo dokonce jako hlavní obor. Tito žáci se pak většinou chtějí zabývat historicky poučenou interpretací, a tím je také směřována jejich výuka. Ale skladby 20. a 21. století jsou vždy příjemnou a zajímavou obměnou repertoáru.

Pro získání **kontaktů s klávesami** a udržení **stability na klaviatuře** jsou vynikající prstová cvičení z předmluvy ke sbírce *L'Art de toucher le Clavecin* F. Couperina. Autor metodicky postupuje od menších intervalů po velké, aby se žák zabýval nejprve krátkou řadou tónů až po stupnici, a tak rozvíjel svou technickou vyspělost. Couperin označuje ve svých cvičeních i způsob artikulace, který musíme dodržet. Dáváme pozor, zda cvičení začíná první těžkou dobou, nebo lehkou. V prvním cvičení zaměřujícím se na výplň tercie v pravé ruce nesmíme vyrazit první šestnáctinu. Takt nezačíná na celé první době, ale až na její polovině. Od toho se odvíjí artikulace. Jak sám Couperin naznačuje, vždy spojíme pod oblouk dvě šestnáctiny s osminou následující doby. Důraz je přitom na osminové hodnotě. Šestnáctiny jsou zdvihem k osmině.

obr. č. [6] Ukázka prvního prstového cvičení F. Couperina.



Prsty máme při hře v těsném kontaktu s klávesami, nepoužíváme váhu celé ruky. Pracujeme pouze s aktivitou vycházející ze samotných prstů. Pozor na nebezpečí pouhé mechaničnosti a rozdrobení hry na jednotlivé tóny. Hrozí tuhnutí ruky. I když to začátečník nevnímá, jednotlivé pohyby prstů spojuje přirozené vedení zápěstí a ruky. Dobré je, když učitel zahraje na žákovu ruku, lépe tak cítí práci prstů. Odstranění velkých pohybů v technických pasážích často vyřeší problémy v klavírní technice na moderním klavíru. Couperin uvádí cvičení pro pravou a zvláště pro levou ruku. Obě ruce postupují ve vývoji současně.

Novinkou pro klavíristy vedle jasné a čisté artikulace bývá používání **starého prstokladu**, který může vycházet z povahy historických nástrojů, z technických prvků skladeb a umožní přirozenou artikulaci. Proto je často výhodnější použít starý prstoklad než moderní.

Starý prstoklad na vzestupné **řadě tónů** si ukážeme na *Dvou Preludiích* (Rosenhart, 1989, 1. díl, cv. 28, s. 10) J. M. Hotteterra (1680–1761). Základní starý prstoklad pro vzestupnou řadu v pravé ruce je 12343434 a sestupnou 54323232. V levé ruce je vzestupná řada 54323232/43212121 a sestupná 12343434. V Hotteterrových *Preludiích* využijeme prstoklad v pravé ruce na prvních čtyřech osminách 3434 a v levé ruce 3232. Snažíme se rozlišit důležité noty, které hraje třetí prst. Ten ponoříme více do hloubky klávesy a struna se více rozvibruje. Čtvrtý prst hraje nedůležitou notu, úhoz je daleko lehčí. J. M. Hotteterre byl francouzský skladatel a francouzská hudba má jedno specifikum – inegal (nepravidelný). **Inegal** znamená, že malé hodnoty postupující v sekundách, v našich preludiích osminové hodnoty, poněkud „houpeme“. Důležité noty pozdržíme a nedůležité přejdeme, laicky řečeno, hrajeme je do trioly. Inegal je projev vlivu francouzštiny do hudby. Francouzská hudba vychází z jazyka, slova se píše jinak, než se vyslovují. Francouzský jazyk je ve své rytmicke také nepravidelný. V Hotteterrových preludiích cvičíme první polovinu taktu inegal.

Další *Dvě preludia* J. M. Hotteterra (Rosenhart, 1989, 1. díl, cv. 52 a/b, s. 21, 22) jsou zaměřena na hru rozložených akordů. Při hře vícezvuků **se nedoporučuje**, pokud je to možné, **používat palec na černé klávese**. Ve druhém preludiu pro pravou ruku v 5. taktu hrajeme na *b* 2. prstem. Někteří nedoporučují umístění ani pátého prstu na černou klávesu, viz 4. takt, tón *es* je hraný 4. prstem místo pátého. V 8. taktu je vedena stupnice *g moll* směrem dolů. Začneme ji 4. prstem s prstokladem 43214321. V tomto případě se ale nejedná o moderní překlad přes palec, ale o tzv. **poziční prstoklad**, rychlé přesunutí ruky.

Ve cvičení 52a pro levou ruku si ukážeme různé druhy **artikulace** v akordech, které přispívají **k dynamice**. Všechny akordy cvičíme:

1. Non legato.
2. Legato po čtyřech šestnáctinách.
3. Tři šestnáctiny legato a čtvrtá odartikulovaná.

4. Dvě šestnáctiny legato a dvě odartikulovat.
5. Určíme tónorod akordu – durové akordy kratší a mollové delší artikulace.
6. Kombinujeme artikulace:
 - Crescendo od kratší artikulace po delší.
 - Decrescendo od delší artikulace po kratší.

Dalším cvičením je *Rigaudon* M. Dakkert (Rosenhart, 1989, 1. díl, cv. 82, s. 36). Tento Rigaudon vypadá na první pohled jako gigue nebo canarie pro specifickou rytmickou figuru a 6/8 takt. Figura osmina s tečkou, šestnáctina a osmina má svou typickou artikulaci. Osmina s tečkou se drží jako osmina, tečka je jako šestnáctinová pauza (**tečka** v baroku **znamená pauzu**), zbývající šestnáctina a osmina se hrají krátce. Pozor na velmi krátké útočné staccato. Na cembale se musí i staccatové noty podržet o něco déle, aby se struna mohla rozeznít. Tato artikulace je vhodná pro veselé a rychlé tance.

obr. č. [7] Ukázka artikulace rytmické figury M. Dakkert *Rigaudon*.



Taneční artikulaci třídobého taktu najdeme naznačenou v *Menuetu* M. Boxall (Boxall, 2005, cv. 4, s. 12). Autorka pomocí délky pomlčky určuje, jak dlouho držet čtvrté noty, abychom dosáhli **taneční pulsace**. První doba je vždy dlouhá, druhá a třetí je vylehčená, zkrácená. Rytmus se ovšem nemění, pouze si pohráváme s délkou zvuku dané noty. Autorka značí apostrofem přirozené **nádechy a zdvihy**. Ukazuje, že třetí doba je zdvihovou k dalšímu taktu. Vždy dbáme, abychom při hře přirozeně dýchali my i hudba, kterou hrajeme. Stane se tak přirozenou a srozumitelnou. Velmi pomáhá, mají-li žáci možnost doprovázet zpěváky nebo hráče na dechový nástroj, kteří musí při hře dýchat a my spoluhráči s nimi. Dobré cvičení je hra partu pravé ruky dechovým nástrojem a levé ruky cembalistou. Sledujeme, kde se dechový nástroj nadechl.

Veškeré dosavadní zkušenosti můžeme uplatnit v *Menuetu en rondeau* J. P. Rameau (Siegel, 2007, 1. díl, cv. 24, s. 31). Dodržujeme prstoklady, které jsou od samotného Rameaua. Dbáme na tanečnost levé ruky a přirozené nádechy po čtyřech taktech. Ještě v závěru upozorníme na změnu metra, která je typická pro barokní tance v třídobém taktu. Jedná se o tzv. **hemiolu**, již R. Siegel vysvětluje: „Hemiola vznikne přemístěním akcentů ve dvou třídobých taktech. Ze dvou taktů na tři doby se stanou tři takty na dvě doby.“ (Siegel, 2007, 1. díl, s. 30). Žákovi můžeme tento jev přiblížit na české lidové písni *Sedlák, sedlák, ještě jednou sedlák*. Tleskáním do rytmu písně a zdůrazněním těžkých a lehkých dob snadno pochopí přesun akcentů. V *Menuetu* se hemiola objevuje v 6.–7. taktu a 14.–15. taktu.

obr. č. [8] Ukázka hemioly.



3.6 Technika hry – Stupnice, akordy, kadence

Ročník: 4/1

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: M. Kroll: Playing the Harpsichord expressively (s. 8), F. Mento: Harpsichord method (1. díl s. 23, 34; 4. díl s. 13, 14, 51; 8. díl s. 10, 11), E. Baiano: Method for Harpsichord (s. 39, 42), C. Zimmer: Des Lys Naissants (s. 86, 87, 90).

Anotace aktivity

Stupnice a akordy jsou výborným prostředkem, jak rozcvičit prsty a zlepšovat techniku. V hodině spojujeme samotnou hru stupnic a akordů se skladbami, které cvičíme, po teoretické stránce, ale i po praktické. Využíváme starých i moderních prstokladů. Propojujeme s hrou bassa continua.

Očekávané cíle

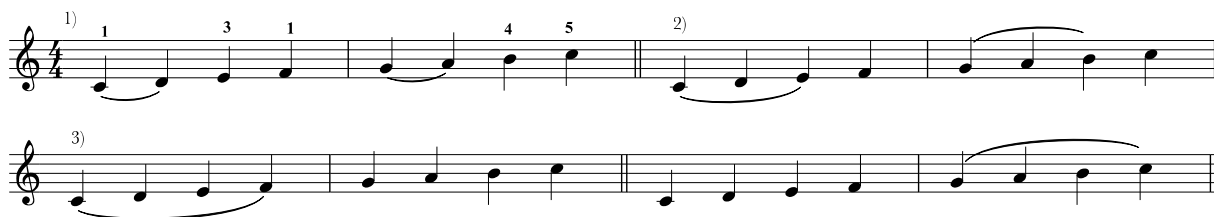
Spojit teoretické znalosti ze hry stupnic a akordů v sólových skladbách, jež nacvičujeme (harmonická stavba skladby). Umět použít obraty akordů ve hře bassa continua.

Popis hodiny

Každý sportovec se před tréninkem nebo závodem musí dobře rozcvičit. Stejně tak hudebník. Před každým cvičením, hodinou nebo koncertem je potřeba se rozehrát. Mohou k tomu pomoci stupnice, akordy a malá technická cvičení. Z klavírního cvičení známe, že jde hlavně o rychlost a vyrovnanost, kterou získáme cvičením na různých rytmických modelech. Při nácvičení stupnic i jiných technických problémů vycházejme z hudby, již hrajeme nebo budeme hrát, a nechme se jí inspirovat. Vzniknou malá cvičení, která pomohou a budou nás i bavit.

Rozehráváme se na **stupnici** C dur. Hrajeme **moderním prstokladem** 12312345 přes dvě oktávy. Dbáme na stejnoměrný stisk kláves, ale i jejich opuštění. V cembalové hře je velice důležité mít pod kontrolou jak stisk, tak opuštění klávesy. Vzniká tím velmi čistá, jasná artikulace a vedení jednotlivých hlasů. Hlídáme podklad palce, který musí být ohebný a hrát špičkou prstu. Soustředíme se, aby s palcem nepadala celá ruka. Různé artikulační obměny jsou výborné pro nácvičení stupnic a využijeme je v dalších skladbách.

obr. č. [9] Artikulační obměny u stupnic.



M. Kroll ve své učebnici *Playing the Harpsichord expressively* (2004, s. 8) uvádí cvičení stupnice různým druhem úhozu. Nejprve hraje každou rukou zvlášť od různých délek non legata po legatissimo, poté dohromady stejným úhozem a na závěr dohromady, ale každá ruka jiným úhozem.

Výborná ukázka stupnice se **starým prstokladem** 123434345 je v cembalové škole F. Menta (2016, 1. díl, s. 23, 34). Důležité je mírně vytočit ruku ve směru hry. Dobré cvičení je při hře nahoru pomalu si stoupat a při hře dolů si sedat. Hrajeme tak prsty bez váhy paže.

Ve sbírce *Method for Harpsichord* E. Baiana nalezneme varianty ke cvičení starého prstokladu (Baiano, 2010, cv. 4.1, 4.2, s. 39). Opět dbáme na hru samotnými prsty. Při překladu 3. prstu přes čtvrtý dáváme pozor na zbytečné a krkolonné zdvihání zápěstí, které by zpomalovalo a znesnadňovalo hru. Tečka za notou znamená malou pauzu, proto notu s tečkou s následnou osminou nevážeme.

Dále pokračujeme cvičeními, která procvičují **francouzský prstoklad** (Baiano, 2010, cv. 4.3, s. 39) a **italský prstoklad** (Baiano, 2010, cv. 4.4, s. 39). Francouzi pokládali 3. prst na důležitou notu. Ovšem Italové na ní upřednostňovali 2. nebo 4. prst. Všechna tato cvičení můžeme užít jako přípravu k *Preludiu* J. Bulla (1562/3–1628) (Baiano, 2010, 4. 8, s. 42).

Hra akordů na cembalo je velice důležitá nejen pro sólové cembalové skladby, ale hlavně pro basso continuo. Je nutné cvičit obraty všech akordů, aby hráč získal pohotovost a orientaci v harmonii.

F. Mento má hezké cvičení k nácvičku obratů kvintakordu, které se využije i pro continuo (Mento, 2016, 4. díl, s. 51). Akord cvičíme nejprve rozloženě, poté ho zahrajeme současně. Dbáme na stisk všech kláves zároveň, ale s malým pocitem hry jakoby od basu. Především tím bouchnutí a prudkému stisku kláves. Při pouštění akordu musíme být velmi pečliví a všechny tóny pustit naráz. Pokud hrajeme akord v pravé, můžeme v levé ruce doplnit základní tón kvintakordu podle Mentova příkladu. Obraty cvičíme i v levé ruce.

Na **rozložená arpeggia** jsou výborná další cvičení F. Menta (Mento, 2016, 4. díl, s. 13–14; 8. díl s. 10–11). Obě cvičení hrajeme nejprve v současných akordech, abychom si uvědomili harmonii. Poté je rozložíme. I když je melodická linie rozdělená do dvou rukou, musíme dbát, aby jejich střídání bylo plynulé, neslyšné a vyrovnané.

Na tato cvičení je možné navázat dvěma skladbami G. F. Händela (1685–1759). Cvičení 6. 2, (Baiano, 2010, s. 60–61) je určeno na rozložená zadržovaná arpeggia. Ve cvičení 5. 10 (Baiano, 2010, s. 55–56) se střídají současné akordy s rozloženými. Abychom zahráli skutečně všechny tóny akordu zároveň, hrajeme si s akordickými tóny:

1. Zahrajeme krajní noty, doplníme prostřední tón.
2. Zahrajeme vrchní dva tóny, přidáme spodní.
3. Zahrajeme spodní tóny, přidáme vrchní.

V následující části hodiny se věnujeme **kadenci a bassu continuu**. (Zimmer, 2002, s. 86 procvičení hry intervalů a akordů, s. 87 čtení číselného zápisu, s. 90 obraty tóniky a dominanty). Probíraná cvičení transponujeme. Nejlepší je zapojit kadenci do rozehrávání a ke každé probírané stupnici a akordům ji připojit. Žák se bude v tónině lépe orientovat a rychleji pochopí harmonickou strukturu hraných skladeb.

3.7 Etudy – C. Czerny – využití klavírních etud v cembalové výuce

Ročník: 4/1

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: C. Czerny: 160 osmitaktových cvičení, op. 821 – č. 2, č. 10; J. S. Bach: Malé preludium F dur, BWV 927.

Anotace aktivity

V cembalové výuce využíváme klavírních etud a cvičení k rozvoji prstové techniky. Jelikož forma zápisu etud je určena k interpretaci na klavír, nevyhneme se určitým úpravám a přizpůsobením cembalu. V hodině si ukážeme, jak pracovat s prstokladem, artikulací, dynamikou, registrací, harmonií a pulsací.

Očekávané cíle

Zvládnout daný technický problém obsažený v probírané etudě uzpůsobené požadavkům a možnostem cembalové hry. Umět použít procvičovaný technický prvek v přednesových skladbách.

Popis hodiny

Vedle stupnic a akordů pomáhají v rozvoji technické vyspělosti prstová cvičení a etudy. Tyto skladby nemají za úkol sdělit nějakou hlubší hudební myšlenku, ale mají pomoci žákovi **osvojit a zlepšit určitý technický problém nástrojové hry**. Klavírní literatura jich obsahuje nespočet od drobných skladbiček po koncertní kusy. V baroku se skladba s označením etuda nevyskytovala. Jako jeden z prvních, kdo začal užívat tohoto pojmenování, byl vynikající pedagog a klavírista *Carl Czerny* (1791–1857). Cembalová literatura 20. a 21. století přinesla technické prvky, které ve skladbách 17. a 18. století nemáme. Nejen proto zařazujeme do cembalové výuky etudy C. Czerneho a dalších autorů.

Výběr etud volíme podle potřeby ke studovaným nebo následně připravovaným skladbám. Etudy pro klavír obsahují dynamické značky, pedalizaci, akcenty, artikulaci a prstoklady vycházející z možností nástroje a potřeb pianisty. Jestliže chceme etudu hrát na cembalo, nevyhneme se **určitým úpravám a přizpůsobením cembalu**. Většina rozdílů vyplývá z rozsahu nástrojů a registrace/dynamiky. Prstoklad můžeme použít moderní, ale pokud potřebujeme procvičit starý, upravíme si jej. Cembalo postrádá pedál, proto místa, která mají znít *legatissimo*, pozměníme artikulačně, aby se tóny provázaly. Již F. Couperin napsal: „*Jestliže je na cembalo hrána skladba původně určená jinému nástroji, musíme ji přizpůsobit možnostem cembala, ale udržet její charakter. Pomalé skladby nehrajeme tak pomalu, protože cembalo má krátký průběh tónu.*“ (Couperin, 1977, s. 24).

Hodinu začneme *Etudou č. 2 C dur, op. 821* C. Czerneho. Jako registraci zvolíme spojku, protože skladba je v silnější dynamice a má veselý charakter *Allegro*. Procvičujeme v ní stupnicovou řadu v levé ruce. Poněvadž počítáme s využitím stupnice se starým prstokladem v jiných skladbách, **upravíme**

prstoklad našim pozdějším potřebám. Prstoklad bude 43232321 (viz obr. č. [10]). Artikulace první doby je šestnáctinová pauza a tři noty pod obloučkem. **Artikulaci** druhé doby **určí prstoklad**. Odartikulujeme dvě a dvě šestnáctiny. Na třetí době je uvedené staccato, které raději prodloužíme, protože na cembale ostré staccato nepůsobí dobře a také na poslední notu vychází palec. Hrozilo by tedy zbytečné bouchnutí. Czerny uvádí na stupnici crescendo do třetí doby. My bychom spíše chápali hlavní impuls na první době a třetí dobu jako lehkou. Ovšem v předposledním taktu, kde mají obě ruce stupnici do první doby posledního taktu, je stupnice crescendující. Artikulace v pátém taktu vychází z tvaru první doby, jež je složená z šestnáctinové pomlky a tří šestnáctin. Postavíme tak i druhou a třetí dobu. První šestnáctina druhé a třetí doby je důležitou notou, kterou odartikulujeme, ostatní tři šestnáctiny zahrajeme pod obloučkem jako zdvihové k další době. Hrajeme uvedeným prstokladem 4321. (Viz obr. č. [10]).

obr. č. [10] Ukázka taktů č. 1 a č. 5 C. Czerny *Etuda C dur č. 2, op. 821*.



V pravé ruce je harmonický doprovod v terciích nebo akordech. Zde musíme dávat pozor, aby **zdvihové osminy** na druhé polovině třetí doby byly hrány lehce. Prsty se musí měkce odrazit od kláves a hluboký ponor do klávesy je až na první době. Prstoklad pro tercie je 24 35 a pro sextakordy 235. Dominantní terckvartakord v šestém taktu na první době bude důraznější s větší energií v prstech. V sedmém taktu následuje jeho rozvedení do tóniky, která je hrána lehčeji s těsným kontaktem s klávesami. Když jsou tyto dva **akordy v rozdílné dynamice**, vyjde požadované crescendo do posledního taktu. Poslední akord na druhé době hrajeme lehce diminuendo.

Následující Czerneho *Etuda č. 10 F dur, op. 821* je vynikající přípravou pro *Malé preludium F dur, BWV 927* J. S. Bacha (1685–1750). Nejprve cvičíme levou rukou harmonicky. Zjistíme, že se **harmonie** střídá po celém taktu, pouze v 6. a 7. taktu je změna i na třetí době. To **určí impulsy** v taktu, které jsou všude na první době, ale v 6. a 7. taktu budou na první i třetí době. Když cvičíme levou ruku akordicky, první akord zahrajeme delší a ostatní lehčeji. V 6. a 7. taktu prodloužíme první a třetí akord. Další způsob nácvičku levé ruky spočívá v rozložení akordů na osminy. Na první osminu zahrajeme malíčkem spodní tón akordu a na druhou vrchní hlasy. Nakonec rozložíme akord podle zápisu s dodržáním pulsace po taktech, v 6. a 7. taktu po půl taktech. Artikulujeme tak, že první dvaatřetina ze čtyř je odartikulovaná. Vycházíme z artikulace, která je vhodná pro *Preludium F dur*.

obr. č. [11] Artikulace šestnáctin J. S. Bach *Malé preludium F dur, BWV 927*.



Rychlost akordů získáme cvičením **rytmické varianty**, jedna dlouhá a tři rychlé noty. Při cvičení opřeme záda o opěradlo židle, abychom nepřidávali váhu ruky a hráli pouze prsty. Malíčkem

se ponoříme do klávesy. Ruku úplně uvolníme, zbavíme napětí a jen lehce prsty dohrajeme zbývající tři noty. Pokud si žák osvojí **schopnost pracovat s aktivitou prstů a napětím ruky**, má vyhráno. Každá ruka je jedinečná a není dobré stavět ji podle nějakých vzorců. Naučené pohyby, které sice mohou působit uvolňujícím dojmem, jsou zbytečné.

Odtahy v pravé ruce jsou výbornou příležitostí, jak procvičit oporu, u níž je první nota obloučku důrazná a druhá vylehčená. Tyto dvě noty musí být provedeny *legatissimo*. První je ponořená do klávesy a předrží se až do druhé noty, která je hraná absolutně lehce. Můžeme to přirovnat ke kulhání. Člověk napadá na zdravou nohu celou vahou a od nemocné nohy se pouze odráží. Délka odtahu závisí na tempu a charakteru skladby. V pomalých tempech je delší a zpěvnější, v rychlých tempech kratší a rytmičtější.

Z této etudy si může žák „vyrobit“ i **vlastní prstové cvičení** pro pravou ruku a cvičně hrát linku levé ruky pravou. Někdy je dobré udělat si malá prstová cvičení přímo z technického problému dané skladby a zapojit ho například do rozehrávání. Vytvoříme si model, který transponujeme a různě si s ním pohráváme. Volíme různé registrace a charaktery. Hlavní je oprostít se od toho, že je to těžké. Když zvládneme samostatně zahrát problematické místo, není složité zapojit jej do celku.

Hra etud a technických cvičení nesmí být bezmyšlenkovitá. Důležité je i sebemenší technické cvičení brát jako hudbu.

Přílohy

obr. č. [12] C. Czerny *Etuda č. 2, op. 821*.

The image shows a musical score for Czerny's Etude No. 2, Op. 821, marked *Allegro*. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the right hand (RH) with a forte (*f*) dynamic and the left hand (LH) with a complex rhythmic pattern. The second system continues the piece, featuring a sfzando (*sf*) dynamic in the RH and a final cadence. Fingerings are indicated throughout the piece.

obr. č. [13] C. Czerny *Etuda č. 10, op. 821.*

Allegro.

mf

f

p

7

3.8 Sonáty Domenica Scarlattiho

Ročník: 3/II

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: tablet nebo počítač pro prezentaci ukázek, D. Scarlatti: Sonáta A dur, K. 113.

Anotace aktivity

Ve výuce pracujeme se Sonátou A dur, K. 113 Domenica Scarlattiho. Na této skladbě lze předvést nejen technickou vyspělost hráče, ale i nápaditost, žert, vtíp i drama. Ukážeme, jak pracovat na technických problémech a na dynamicko-artikulační stavbě skladby.

Očekávané cíle

Porozumět způsobu cvičení daných technických problémů. Žák využívá artikulaci jako dynamický a výrazový prostředek.

Popis hodiny

Domenico Scarlatti (1685–1757) napsal pro cembalo 555 dosud objevených sonát. Byl autorem oper, kantát i oratorií, ovšem proslavily ho právě tyto kratší skladby, které sám nazýval *Essercizi* (cvičení). Nejednalo se o formu klasicistní sonáty, ale o kratší jednověté skladby vycházející pravděpodobně z improvizace s edukačním záměrem. Největší počet sonát vznikl při Scarlattiho působení na portugalském dvoře, kde byl dvorním cembalistou a učitelem krále Jana V. Portugalského. Nejvíce se pedagogicky věnoval králově dceři Marii Barbaře, pozdější španělské královně.

Pro žáky může být velice inspirativní projekt *Českého rozhlasu D dur*, kde mladí čeští pianisté postupně nahrávají všechny Scarlattiho sonáty. Na interaktivních webových stránkách www.scarlatti.cz je velice poutavě a čtivě zpracován skladatelův životopis a uvedeno mnoho zajímavostí o zmiňovaných sonátách, které jsou zde rozděleny podle složitosti, tempa a nálady.

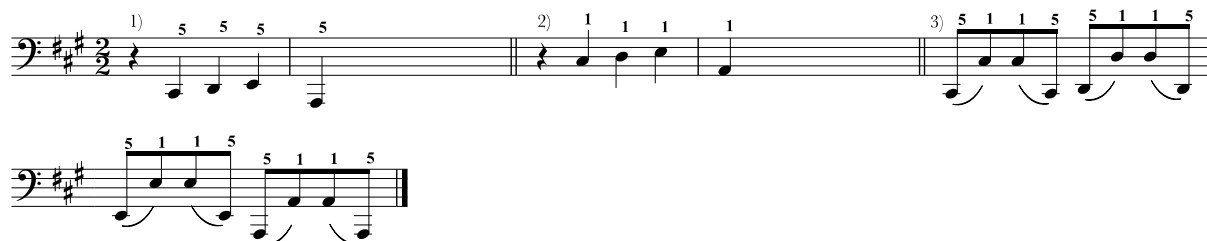
Obdivuhodný je komplet sonát v podání cembalisty *Scotta Rosse* (1951–1989), který nahrál všech 555 sonát během osmnácti měsíců pro Radio France. Tento soubor vznikl k třístému výročí skladatelova narození.

Ve výuce budeme pracovat na technických problémech a na dynamicko-artikulační stavbě první repetice *Sonáty A dur, K. 113*, která je opravdu reprezentativním příkladem Scarlattiho sonát. Jako ukázkou si pustíme nahrávku S. Rosse na <https://youtu.be/hYxLbnW8c5o>.

Sonáta je v A dur s **tempovým označením** allegro a v **taktu** alla breve. *Allegro* patří mezi rychlá tempa a v baroku znamená vesele, lehce a pohyblivě. Takt *alla breve* obsahuje ve svém základu čtyři čtvrté noty, ale metrické impulsy jsou pouze dva. **Charakteristika tóniny** A dur je veselá a venkovská. Tato všechna označení pomohou určit správné tempo. Jako registraci volíme spojku, která podpoří výše popisovaný charakter. V sonátě se objevují tyto technické prvky: oktávy, tercie, sexty, stupnicové

běhy a skoky. **Oktávy** v levé ruce na začátku cvičíme zvlášť malíčkem a palcem, dále rozloženě 5-1 1-5 5-1 atd.

obr. č. [14] Návčik oktáv.



Při hře musíme mít pocit, jako bychom chtěli interval oktávy uchopit. Rozhodně neděláme velké pohyby zápěstím. Dáváme pozor, abychom ho neměli příliš vysoko, protože se tím zmenšuje rozpětí ruky. Naopak máme dlaň příjemně rozevřenou, jako by z ní vycházelo světlo.

Skoky v levé ruce přes pravou ruku jsou velice efektním prvkem pro posluchače. Nesmíme je začít pádem shora, nejenom že se netrefíme, ale ozve se rána. Opět pěstujeme představu, že daný tón chceme uchopit. Představíme si, jako když skáče míček. Ten také svůj let mezi jednotlivými body odrazu nepřerušuje, ani nezrychlí. Odrazí se a přesně letí k dalšímu místu odrazu. Skoky na velkou vzdálenost cvičíme buď jejím zmenšením, nebo zvětšením. Když přeneseme motivy o oktávu blíže k sobě, zjistíme, že nepotřebujeme velkou výšku skoku. Pokud motivy vzdálíme od sebe o oktávu, vzdálenost zapsaná v notách nás nepřekvapí. Umíme skákat mnohem dále. Pro skoky můžeme použít prstoklad s vnitřními nebo krajními prsty. Volíme podle momentální situace. V taktu 30–33 ujdeme prstoklad 2 3. Určitě se vyhýbáme palci a malíčku na černých klávesách. V taktech 48–51 skáče 1. a 5. prstem, ale na fis použijeme v malé oktávě čtvrtý a ve dvoučárkované oktávě 2. prst. Další pomůckou je říci si jméno klávesy, pro kterou skáče.

Někdy dělává žákům problém hra **souzvuků tercií a sext**. Dva nebo i více tónů nedokáží zahrát skutečně současně. Musíme dávat pozor, abychom při hře vícezvuků nepomáhali prstům celou rukou. Cvičíme vrchní nebo pouze spodní hlas. Dále zahrajeme oba tóny a vrchní nebo spodní pustíme dřívě.

Upevnění stupnicových běhů, rozložených akordů a lomených sext je dobré procvičovat repetováním každého tónu v různých rytmických figurách (obr. č. [15], příklad č. 1, 2, 3). Ruka musí být naprosto v klidu bez napětí. Repetovaný pohyb vychází z kořene prstu. Můžeme si představit nervózní tukaní jedním prstem do stolu. Na delším tónu musí ruka relaxovat, zbavit se jakéhokoli napětí. V příkladu č. 3 chápeme šestnáctinu jako zdvihovou do následující doby. Rozložené akordy a lomené sexty cvičíme harmonicky jako souzvuky (obr. č. [15], příklad č. 4).

obr. č. [15] Návčik lomených sext.



Sonáty D. Scarlattioho jsou vynikající pro získání pestré škály úhozu. Pomocí **artikulace** a aktivity úhozu **dosáhneme dynamiky**. Scarlatti často **pracuje** několikrát za sebou **se stejným motivem nebo tématem**, jenž **nemůže být zahrán pokaždé stejně**. Sonáta A dur začíná tématem, které je od druhé doby prvního taktu do první doby třetího taktu a opakuje se ještě třikrát. Můžeme si představit rozhovor dvou lidí (pravá ruka a unisono obou rukou), jak se škádlí, hádají se a někdy si jen tak povídají. V prvním tématu zahraje pravá ruka veselou rozvernou otázku a unisono bručivě odpoví. Druhé je mírnější, oba se zklidní. Ve třetím znění pravá ruka vyjede energicky a unisono opět odpoví útočně. Čtvrté je přípravou na společné povídání a hraní. Unisono končí s představou do diminuenda. Neodsekne poslední notu, ale volně vplyneme do další části.

Od 9. do 14. taktu je gradující spojovací část, kde musíme mít **představu crescenda**. **Pracujeme s důrazy** v oktávách levé ruky. Aktivita, s jakou je zahrajeme, určuje pulsaci po jednom nebo dvou taktech. Slabší dynamiku docílíme tak, že oktávu hrajeme měkce a osminy v pravé ruce hladce artikulujeme (legato). Crescendo navodíme bohatší artikulací a energií prstů v osminách. V levé ruce přidáme impuls do oktávy.

Scarlatti často **pracuje s echem** (dvakrát za sebou zazní stejná myšlenka). Takty 24 a 25 jsou úplně totožné. První znění zahrajeme delší artikulací, osminy v pravé ruce i čtvrté v levé. Druhé odlehčíme kratším úhozem, představíme si ozvěnu.

Modulační spojky (takt 26–29) bývají **harmonicky pestré**. Je dobré cvičit je pomalu, poslouchat harmonii a jednotlivé intervaly. Pozor. Při snaze ukázat něco zajímavého často pohneme rytmem. To není dobře.

Tónorod **dur a moll** určí také způsob artikulace. Rozložené akordy moll v pravé ruce směrem dolů hrajeme legato (takt 30–33). Naopak rozložené durové akordy směrem vzhůru mnohem více artikulujeme (takt 34–37).

Artikulace intervalů je ovlivněna jejich směrem. V taktech 41–44 jsou sekundy stoupající vystřídáné klesajícími. Stoupající hrajeme odděleně a naléhavě, klesající spojíme, vidíme v nich nářek.

Trylek na třetí době posledního taktu první repetice musí být hraný na dobu a shora. Scarlatti **ozdoby** značí. Jejich funkce je melodická, ale také rytmická a výrazová. V repeticích můžeme přidávat vlastní ozdoby, ale vždy musíme brát v úvahu vkus a žákovu technickou vyspělost. Mezi typické ozdoby Scarlattioho patří *nátryl*, *trylek*, *mordent*, *appoggiatura* (zpevná opora), *acciaccatura* (rytmický příraz přidávaný i do akordů pro zahuštění harmonie a dodání disonance).

Sám Scarlatti napsal k vydání svých 30 sonát v roce 1738: „*Nečekej, ať už jsi amatér, nebo profesionál, v těchto skladbách hlubokou myšlenku, ale spíše důvtipné žertování s uměním, které při hraní přináší radost z volnosti.*“ (www.scarlatti.cz). Zkusme se s našimi žáky při hře Scarlattioho sonát bavit a radovat i přes veškerá technická překvapení, jež nám skladatel připravil.

Přílohy

Urtext sonáty A dur, K. 113 D. Scarlattioho (editor K. Gilbert) je dostupný na IMSLP: http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/5/56/IMSLP353067-PMLP304748-Scarlatti_Domenico_Sonates_Heugel_32.521_Volume_3_10_K.113_scan.pdf

3.9 Polyfonie – Práce s vícehlasou skladbou

Ročník: 7/1

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: J. S. Bach: Tříhlasá sinfonie C dur (vydání Bärenreiter urtext, s. VIII–IX, 34–35; Zurfluh faksimile; vydání Supraphon, rev. V. Kurz, s. 34–35; Iberica urtext – analýza a komentář L. Mosca, s. 8–29, 62–65), pastelky, tužka, notový papír.

Anotace aktivity

Polyfonní skladby bývají pro mnohé žáky velice těžké na pochopení. Vnímání dvou a více rovnocenných hlasů může být pro ně velmi složité. Na tříhlasé sinfonii C dur J. S. Bacha si ukážeme postup ve studiu polyfonní skladby. Budeme se zabývat vedením jednotlivých hlasů, formou skladby, artikulací a frázováním, prstokladem a v neposlední řadě i studijním notovým materiálem.

Očekávané cíle

Rozpracování skladby na jednotlivé elementy, pomocí nichž dovede žák lépe porozumět formě, a tím i interpretovat danou polyfonní skladbu.

Popis hodiny

Polyfonie (z řeckého *poly* mnoho a *phonos* hlas) je hra dvou nebo více rovnocenných hlasů současně. Žádný z nich není vedoucí, ani doprovázející. Skladby v polyfonním stylu jsou doménou baroka.

J. S. Bach (1685–1750), který dovedl polyfonii k dokonalosti, napsal řadu didaktických skladeb pro výuku vícehlasu věnovaných svým dětem a žákům. Soubor instruktivních dvouhlasých a tříhlasých skladeb **Invence a Sinfonie, BWV 772–801** byl nejspíš určen Bachovu synovi Wilhelmu Friedemannovi, ale objevuje se i hypotéza, že byl napsaný pro Bachovy žáky.

První verze vyšla v roce 1720 v *Klavírní knížce Wilhelma Friedemanna* pod názvem *Preambula a Fantasie*. Zde byly skladby v tomto pořadí: C dur – d moll – e moll – F dur – G dur – a moll – h moll – B dur – A dur – g moll – f moll – E dur – Es dur – D dur – c moll. Nejprve byly vzestupně uvedeny ty, jejichž tónický kvintakord je obsažen ve stupnici C dur, a pak sestupně ostatní.

Druhá dochovaná verze je köthenský manuscript z roku 1723, kde jsou skladby označeny jako *Invence a Sinfonie* a jsou řazené vzestupně chromaticky v tóninách do 4 # a 4 b ve dvojici invence a sinfonie, jako preludium a fuga (C dur – c moll, D dur – d moll atd.). V těchto dvou verzích nejsou zásadní rozdíly kromě výše uvedeného tonálního uspořádání. V roce 1722 Bach dokončil první díl *Dobře temperovaného klavíru*. Můžeme tedy hledat souvislost s pořadím skladeb podle tohoto díla. Invence a sinfonie jsou přípravou pro Dobře temperovaný klavír, toccaty, suity a partyty.

Skvělé informace o díle a interpretaci získáme z předmluv L. Moscy (edicion Iberica) a G. von Dadelsena (Bärenreiter). L. Mosca uvádí slova samotného Bacha převzatá z předmluvy ke köthenské edici 1723: „*Invence byly napsány, aby se klavírní amatéři naučili jasně hrát dva*

samostatné hlasy. Poté, až to zvládnou, přistoupí ke třem obligátním hlasům. Skladby mají rozvíjet jejich invenci a zpěvnost hry." (Mosca, 2008, s. 8). G. von Dadelsen píše: „*Označení kantabel vychází ze zpěvu, který vyžaduje správnou artikulaci, frázování, výrazné melodické tóny, jasný konec fráze a začátek něčeho nového.*“ (Dadelsen, 2017, s. VIII).

V hodině probíráme *Tříhlasou sinfonii C dur, BWV 787*. Nejprve se **zaměříme na formu skladby**. V invencích i sinfoniích nacházíme tři díly. První se nazývá *expozice*, kde se postupně představí všechny tři hlasy – soprán, alt, tenor (/bas). První hlas může vstoupit sám nebo s doprovodem kontrapunktu. V sinfonii C dur nastupuje téma v sopránu s doprovodem v tenoru. První téma je v hlavní tónině C dur. Poté zazní v altu v dominantní tónině G dur. Třetí téma v tenoru je opět v hlavní tónině C dur. Dále si všimneme, že si Bach pohrává se změnou směru tématu, místo stoupajícího zazní téma klesající (v inverzi). Dále je téma v tenoru a v závěru expozice se objeví klesající téma v altu. Expozice končí v hlavní tónině C dur na první době 7. taktu.

Potom následuje krátká modulující mezivěta pracující s hlavou tématu v inverzi od 7. taktu do poloviny 8. taktu, kde začíná druhý díl *provedení*. V této části probíhá tematická práce (modulace do různých tónin, citace jen části tématu, změna směru, překrývání témat (*stretto*)). V sinfonii C dur jsou modulace do G dur, e moll, G dur, A dur, d moll, g moll, F dur. V taktu 15 se Bach navrácí do hlavní tóniny C dur. Zde začíná poslední díl – *závěr*, kde by mělo opět zaznít téma ve všech hlasech. Ovšem v *Sinfonii C dur* zazní celé téma pouze v tenoru a altu. Od poloviny 17. taktu do 18. taktu je modulující spojka. Poslední znění tématu se objeví v tenoru v C dur.

Dalším krokem ve studiu sinfonie nebo jakékoli jiné polyfonní skladby je **artikulace a frázování**. Artikulace je základ čistoty vedení a zvukové vyváženosti všech hlasů. Pro tvorbu artikulace a fráze je potřeba dobře porozumět formě skladby. Odkud a kam vede téma, kde je konec jednotlivých dílů. Musíme znát harmonickou stavbu. Barokní hudba vychází z řeči, je postavena na řadě rétorických figur. Proto je potřeba skladbu rozdělit na malé úseky (fráze) a začlenit do toku hudby přirozené nádechy, které jsou nejčastěji v kadenci. Například v sinfonii C dur posloucháme dominantu na konci 6. taktu, její rozvedení je na první době 7. taktu. Nádech je po první šestnáctině v tenoru. Pak začíná mezivěta.

Touto cestou se dostáváme k **artikulaci tématu**. Téma začíná po šestnáctinové pauze, proto všechna další témata nastupují od druhé šestnáctiny dané doby. První šestnáctina se tedy nesmí spojit legato s druhou šestnáctinou. Stupnicovou řadu na začátku tématu hrajeme starým prstokladem v pravé ruce 23434343, kterým vytvoříme automaticky artikulaci tři, dvě, dvě a jedna šestnáctina. Důležité noty jsou první šestnáctiny druhé, třetí a čtvrté doby. První znění tématu má vrchol na třetí době. Zde je důraz. Melodické figurky v druhé polovině tématu jsou *decrescendující*. Artikulace je jedna a tři šestnáctiny. Téma končí na první notě následujícího taktu, která je bez důrazu.

obr. č. [16] Artikulace tématu J. S. Bach *Tříhlasá sinfonie C dur, BWV 787*.



Takto je nutné zpočátku postavit všechna témata. Když žák ovládne artikulaci tématu, může ji někde upravit podle tóniny a charakteru. Dalším pravidlem artikulace jsou nádechy po ligaturách.

F. Mento píše, jak najít správnou artikulaci v urtextu: „*Skladby pro dechy a smyčce jsou plné artikulačních znamének od skladatele. Ovšem v klavírních skladbách je artikulace značena mnohem méně. Musíme se tedy ptát sami sebe, jak by zahrál ono místo flétnista nebo houslista. Pohyb, směr pasáže a charakter napoví. Vždy je více způsobů artikulace.*” (Mento, 2016, 6. díl, s. 55)

V technicky spolehlivém provedení pomůže **volba dobrého prstokladu**. V polyfonních skladbách dochází k tomu, že jedna ruka musí hrát najednou dva i více hlasů. To znamená, že jeden hlas drží dlouhý tón (jeden prst drží klávesu), ale druhý běží v šestnáctinách. Musíme zvolit takový prstoklad, aby se místo nestalo ještě krkolomnější, než je samo o sobě. Příklad v *Sinfonii C dur* nalezneme hned ve druhém taktu v pravé ruce, kdy na třetí a čtvrtou dobu hraje pravá ruka současně soprán a alt. Pro tercii na třetí době zvolíme prstoklad 2 5.

Nyní přistoupíme k samotnému **nácviku polyfonie**. Tento postup uvádí i L. Mosca:

1. Napsat každý hlas na samostatnou linku odlišnou barvou, cvičit pomalu po hlasech a užívat prstoklad, jako když hrajeme všechny hlasy. (příloha obr. č. [17])
2. Dva hlasy spojíme – různě kombinujeme. Můžeme je zpívat nebo přizvat hráče na jiný nástroj.
3. Spojíme všechny hlasy.

Sice se může zdát, že přípravná fáze je velmi dlouhá, ale čím lépe ovládneme každý hlas samostatně, tím rychleji se dají obě ruce dohromady a můžeme pracovat na artikulačních a výrazových detailech.

Na závěr doplníme nutnost pracovat s velmi přehledným notovým materiálem bez zbytečných obloučků, vypsanych ozdob, artikulačních a dynamických znamének. **Práce s urtextem** je pro žáky přehlednější i svobodnější. Některé děti mohou například vypsané ozdoby stresovat. Pro řadu učitelů je snadnější učit podle moderní edice, kde je vše polopatě napsané, ale často je v těchto vydáních spousta chyb. Práce s urtextem nás nutí více o hudbě přemýšlet a vnímat ji. V příloze je pro srovnání několik vydání Sinfonie C dur: urtext Bärenreiter (obr. č. [18]), moderní edice Supraphon (rev. V. Kurz) (obr. č. [19]) a pro zajímavost faksimile Bachova rukopisu nalezeného v *Bibliothèque Musicale du Conservatoire National de Région de Toulouse* (obr. č. [20]).

Přílohy

obr. č. [17] Ukázka J. S. Bach *Sinfonie C dur* rozepsání do třech notových osnov (L. Mosca).



obr. č. [18] Ukázka J. S. Bach *Sinfonie C dur* (Bärenreiter urtext).

A musical score for J.S. Bach's Symphony in C major, showing the Bärenreiter urtext. The score is written in C major and common time (C). It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The second system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The first measure of the second system is marked with a '3' above the treble staff, indicating a triplet.

obr. č. [19] Ukázka J. S. Bach *Sinfonie C dur* (Editio Supraphon).

JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685—1750)

Allegro non troppo

1.

The image displays a printed musical score for the first movement of J.S. Bach's Symphony in C major. It is labeled '1.' and includes the tempo 'Allegro non troppo'. The score is in C major and 3/4 time. The first system shows the first two measures, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The second system shows measures three and four, featuring a more complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Performance markings include 'legato', 'mf', and 'marc.'.

obr. č. [20] Ukázka J. S. Bach *Sinfonie C dur* (faksimile).

Sinfonia 1.

The image shows a facsimile of the first movement of J.S. Bach's Symphony in C major. The title 'Sinfonia 1.' is written in a cursive hand at the top. The score is in C major and 3/4 time, consisting of two systems. The first system shows the first two measures, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The second system shows measures three and four, featuring a more complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

3.10 Klavírní knížka pro A. M. Bachovou – Propojení tance s hudbou

Ročník: 3/1

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou (Iberica urtext: analýza a komentář L. Mosca): Menuet G dur (s. 40–41), Polonéza g moll (s. 64–65), Polonéza F dur (s. 51–53), Marche G dur (s. 66–67), Musette D dur (s. 70–71); Klavírní knížka pro AMB (Edition Supraphon: textová část J. Dostala), bubínek, video ukázka.

Anotace aktivity

Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou patří mezi stěžejní díla klavírní literatury. Na velice oblíbeném Menuetu G dur si ukážeme několik pohybově-tanečních cvičení, která nám pomohou ve vnímání barokních tanců. Inspiraci a interpretační poznámky čerpáme hlavně z urtextového vydání L. Moscy.

Očekávané cíle

Na základě pohybově-tanečních cvičení pochopit charakter menuetu. Jednoduchá improvizace tohoto tance. Vypracovat part levé ruky Menuetu G dur.

Popis hodiny

V 17. a 18. století bylo velice módní dávat jako dárek „hudební album“ nebo „notovou knížku“. Opisovaly se do ní populární skladby té doby. J. S. Bach vytvořil pro svou druhou manželku Annu Magdalenu dvě knížky. První z roku 1722 (Köthen) obsahovala hlavně *Francouzské suity*. Knížka, se kterou budeme v hodině pracovat, vznikla v roce 1725 (Lipsko). Ta obsahovala tance, drobné skladby a oblíbené písně od J. S. Bacha, C. P. E. Bacha, F. Couperina a dalších méně známých nebo anonymních autorů. Sama Anna Magdalena si do notové knížky opsala své oblíbené manželovy skladby: *Preludium C dur* z prvního dílu Dobře temperovaného klavíru a *Árii z Goldbergových variací*. Knížka obsahuje typické **barokní tance** (menuet, polonézu, marche, musette), které byly v baroku **populárními** a na něž se opravdu tančilo. Zároveň je svědectvím o tom, co bylo v této době moderní. V základu je tato hudba skutečně taneční a interpret musí pod spoustou ozdobných not najít kostru, na kterou by si sám zatančil.

Velice hezký a poutavý text J. Dostala je ve vydání Knížky Edition Supraphon z r. 1976. Jedná se o výběr několika skladeb, které doplňuje beletristický text vykreslující způsob života J. S. Bacha, jeho vztah s manželkou Annou Magdalenou a kulturní život té doby. Ve vydání jsou ale i velmi cenné informace o základech historicky poučené interpretace podané takovou formou, že i menší žáky dovedou zaujmout.

Pro učitele je velice inspirativní a poučná předmluva k urtextu od L. Moscy, vynikající španělské klavíristky, hráčky na barokní kastaněty a tanečnice starých tanců. Zde se můžeme setkat s názory interpreta a tanečníka v jedné osobě.

V hodině se zaměříme na několik skladeb z Knížky z hlediska tance. Informace doplníme charakteristikou tanců a interpretačními poznámkami L. Moscy. Na **Menuetu** G dur si ukážeme několik pohybových cvičení.

Sami zahrajeme žákovi menuet nebo si pustíme jeho nahrávku a řekneme si základní charakteristiku tance. „*Menuet je původem francouzský tanec, velmi oblíbený za dob Ludvíka XIV. Název pochází z francouzského menu (malý), protože je tvořen malými krůčky, poklonami a zdvořilostními gesty. Je to obvykle párový tanec psaný ve 3/4 taktu. Tempo se pohybuje mezi Allegro a Moderato. Existují dva druhy menuetů. Pastorální, který má veselý ráz, melodie je převzata z oblíbené lidové písně, doprovod je docela rytmický. Druhým typem je galantní, jehož charakter je daleko klidnější, melodie i doprovod mnohem propracovanější.*“ (Mosca, 1993, s. 27).

První doba menuetu jde, oproti současným tancům, krokově **vzhůru**. Zkusíme se vždy na první dobu každého lichého taktu vyhoupnout na špičky a na první dobu každého sudého taktu povolíme. Toto cvičení propojuje jednotlivé takty pohybem. Cítíme **spojitost** každých **dvou taktů**. První je napětím, druhý uvolněním.

Dalším cvičením je chůze do rytmu. Děláme pravidelné kroky na každou dobu. Na první dobu všech lichých taktů se vyhoupneme nahoru, můžeme si k tomu tlesknout nebo ťuknout do bubínku. Toto cvičení ukazuje **plynulost jednotlivých dob** s důrazem na první dobu v lichých taktech.

Poté přistoupíme, pokud žákovi nečiní taneční pohyb problém, ke krokům menuetu. Kroky potvrdí, co už naznačovala předchozí cvičení, že i když je **menuet** psaný ve třídobém taktu, je vlastně **na šest dob**. Vždy k sobě patří dva takty. Jako ukázkou této skladby s živým tancem můžeme využít video na <https://youtu.be/6WSg-jhZ-yc> na 27:19.

Pak už přistoupíme k samotné hře menuetu. Ještě než začneme hrát přímo danou skladbu, můžeme zkusit zahrát stupnici v charakteru tohoto tance. Nebo na základě kadence **improvizujeme jednoduchý menuet**. Jde o to, aby žák vstřel charakter a pulsaci tance, dokud není zahlcen notovým zápisem. To vše mu usnadní nastudování skladby.

Studium menuetu začneme od **basu**, který je v taneční hudbě **základem**. Vytvoříme důrazy a artikulaci. Osminy poloviny druhé doby a třetí doby v 8. taktu bereme jako zdvihové do 9. taktu. Ve 14. –15. taktu a ve 30. –31. taktu je tzv. **hemiola**, která vznikne přenesením důrazů ve dvou třídobých taktech. Ze dvou taktů na tři doby se stanou tři takty na dvě doby. Ve 25. –26. taktu je náznak **polyfonie**. L. Mosca rozepisuje toto místo do třech notových osnov pro lepší vnímání tří hlasů. Dbáme na **přirozené nádechy** po frázích. Poté může učitel doprovázet žákovu levou ruku jednoduchou harmonií nebo partem pravé ruky. V dalších hodinách se zabýváme pravou rukou bez ozdob. Po ovládnutí menuetu plynule dohromady bez ozdob přistoupíme ke studiu ornamentiky.

Další tance, jež jsou obsažené v Knížce pro Annu Magdalenu Bachovou, budeme studovat podobným způsobem podle individuálních potřeb žáka. Nyní si uveďme pouze několik informací k dalším skladbám. I když je možná s žáky všechny hrát nebudeme, můžeme jim je pro zpestření hodiny předvést a povídat si o nich. Vytvoříme například hru, jestli žák pozná, jaký tanec to je.

Polonéza je tanec pocházející z Polska. První polonézy byly triumfální nebo válečné tance. Okolo roku 1600 se pozvolna stala párovým tancem. Je psána v 3/4 taktu, tempo je obvykle *allegro*, jestliže není uvedeno další označení. (Mosca, 1993, s. 27)

Typickým příkladem polonézy s triumfálním a energickým charakterem je Polonéza g moll, v níž jsou velice důležité pauzy dodávající důležitost otázce v pravé ruce a odpovědi v levé ruce. Pomocí pauz získáme na rytmičnosti. Ve figuře osmina a dvě šestnáctiny dýcháme po osmině. Rytmičkou hrou šestnáctin dosáhneme tanečnosti. Ve druhé polovině se obrací rozhovor levé ruky s pravou. Od 12. taktu následuje změna sazby na polyfonní. Toto místo je dobré cvičit po hlasech. L. Mosca na s. 64 rozepisuje hlasy do třech notových osnov.

Protipólem k Polonéze g moll je Polonéza F dur, která je klidná a zpěvná. Struktura basu v Double (variaci) a zpěvné *cantabile* připomíná francouzské tance. Souzvuky akordů hrajeme mírně rozloženě, aby se zjemnil jejich úhoz.

Marche je skladba ve vojenském stylu. Bývá psaný ve dvoudobém nebo čtyřdobém taktu, aby dobře doprovázel chůzi, pochod mužů. Tempo se pohybuje od *Moderata* po *Allegro*, pokud není určeno jinak. Charakter je rázný, temperamentní a energický. (Mosca, 1993, s. 27)

Typický příklad je Marche G dur. Objevuje se v něm efekt bubínku prostřednictvím repetovaných tónů v unisonu dvou hlasů. V 7. a 20. taktu jsou kadence, které se musí doposlechnout. Ve vydání Supraphon (s. 22–23) je tato skladba uvedena v úpravě pro čtyřruční cembalo a zobcovou flétnu. Skladba v tomto složení může být pro žáky velkým zpestřením.

Musette je psán na dvě nebo tři doby. Název má podle nástroje *Musette* (dudy). Typický dudácký basový doprovod imituje zvuk tohoto nástroje. Za dob Ludvíka XIV. a Ludvíka XV. byl pastorálním tancem. (Mosca, 1993, s. 27). Ve velice oblíbeném Musettu D dur dáváme pozor na skoky a unisona.

3.11 Ornamentika I – Značení ozdob

Ročník: 4/I

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou: Polonéza F dur (Iberica urtext s. 33, 52–53; Štátní hudobné vydavateľstvo Praha-Bratislava s. 8–9).

Anotace aktivity

Metodika ozdob je velice choulostivou záležitostí. To, jakým způsobem se žák seznámí s problematikou ornamentiky, si odnáší do svého dalšího interpretačního života. Ukážeme si, jak pracovat s grafickým zápisem ozdob.

Očekávané cíle

Porozumění značení a provedení ozdob.

Popis hodiny

Hra ozdob je neoddělitelnou součástí barokní hudby. Jejich užívání mělo dva důvody. Prvním byla samozřejmě zdobnost melodické linky. Druhým důvodem byly technické možnosti dobových nástrojů. Zvuk cembala je mnohem konkrétnější, ostřejší a kratší než zvuk moderního klavíru. Pokud skladatel napsal delší hodnoty, nevydržely tyto dlouhé tóny znít po celou dobu. **Ozdoba⁶ je výplní celé notové hodnoty.** Velice hezky o tom píše L. Mosca v předmluvě k urtextu *Knížky pro Annu Magdalenu Bachovou*. (Bach, Mosca, 1993, s. 33).

Většina žáků má z ozdob **veliké obavy** a již k prvnímu setkání s nimi přistupují s respektem nebo strachem. Na nás učitelích je předejít těmto obavám a vybudování si zbytečného bloku. Je nutné si uvědomit, že hlavní účel ozdob není v předvádění technické virtuosity. Holčičkám můžeme ornamentiku přirovnat k hezkým šatům s doplněním krásné mašličky. Šaty jdou nosit i bez mašle, ale s ní jsou hezčí. To samé je s ozdobami. Skladba lze hrát bez nich, ale s nimi je to lepší. Samotní staří mistři píší, že je **lépe nějakou ozdobu vynechat**, ale je **nutné zahrát skladbu v daném charakteru a s náležitým přednesem**.

L. Mosca vidí problém také v tom, že *žáci ozdobu vnímají jako pouhou značku, nemají žádnou sluchovou představu. Nevnímají ji totiž jako součást notového textu.* (Bach, Mosca, 1993, s. 33).

V dnešní době máme velikou výhodu v **řadě spisů a textů ze 17. a 18. století** přímo od skladatelů-interpretů pojednávajících **o provedení ozdob. Každý skladatel vytvořil svou tabulku ozdob**

⁶ C. P. E. Bach dělí ozdoby do dvou skupin. *Wesentliche Manieren* jsou označovány ustálenými symboly nebo malými notičkami a pochází od francouzských clavecinistů. Druhá skupina jsou tzv. *Willkürliche Veränderungen* pocházející z Itálie a jsou založené na improvizacím dotvoření melodicko-harmonické kostry. Neoznačují se symboly, skládají se z vypsanych krátkých notových hodnot. (Bach, C. P. E., 2002).

s přesným zněním jejich interpretace a značení. J. S. Bach po vzoru clavecinistů vytvořil svou vlastní tabulku uvedenou v *Klavírní knížce pro syna W. F. Bacha*.

V hodině probíráme značení ozdob na již rozpracované *Polonéze F dur* J. S. Bacha z *Knížky skladeb pro A. M. Bachovou*. Žák ji umí plynule dohromady bez ornamentiky. Zaměříme se na **značky** ve skladbě. Na pomoc a porovnání si vezmeme tabulku ozdob J. S. Bacha a dvě různá vydání této skladby, jejichž ukázky jsou uvedeny v příloze. Prvním je **urtext** L. Moscy (1993, s. 52–53, obr. č. [21]) a druhým **vypracované vydání** z roku 1965 (s. 8–9, obr. č. [22]). Ukážeme si, jak správně přečíst značku ozdoby a chyby v zápisu ve vypracované klavírní verzi. V *Polonéze* se objevují tyto ozdoby:

- *Mordent*: složený z hlavní noty, spodní sekundy a hlavní noty, hraje na dobu.
- *Opora*: pro někoho může působit jako příraz, ale nehraje se tak. Důraz má malá notička, která se hraje současně s basem. Velká tištěná nota je hraná lehce. Tyto dvě noty rozdělují přesně rytmicky velkou tištěnou hlavní notu (např. malá osminová a velká osminová jsou ve skutečnosti dvě šestnáctinové noty).
- *Nátryl*: hraje se vždy shora, střídáme vrchní sekundu s notou hlavní, hraje se vždy na dobu.
- *Trylek se závěrem*: trylek začneme shora na dobu a zakončíme mordentem.
- *Skupinka (schleifer)*: skupinka dvou malých not vyplňující spodní tercii k notě hlavní. Opět začíná na dobu, první nota skupinky jde současně s basem.

Pro mnoho učitelů je lehčí předložit verzi skladby s vypracovanými ozdobami. Ale řadu žáků spatření spousty malých černých not odradí. **Rytmické vypočítávání ozdob je špatné.** Ozdoba musí působit přirozeně. Ve vypracované verzi jsou mordenty rozděleny do trioly, nebo dokonce do dvou dvaatřicetin a šestnáctiny. V urtextu, kde jsou značky ozdob, působí pravá ruka mnohem přehledněji a snadněji. Ozdoba je již jakousi třešničkou na dortu, která tam být může, ale také nemusí.

Srovnáme si první čtyři takty. V urtextu jsou vedle značek ozdob uvedeny i **frázovací obloučky** od skladatele. Všimneme si, že ve vypracované verzi je obloučků mnohem více. Bohužel tyto artikulační a frázovací značky jsou špatné a nevycházejí z přirozeného vedení ozdob. V prvním taktu není v urtextu žádný oblouček. Druhou dobu bychom mohli například artikulovat po dvou šestnáctinách, kde je opora a dvě šestnáctiny. Třetí dobu zahrajeme po čtyřech šestnáctinách. Rozhodně zde nejde celý oblouček na druhou a třetí dobu. Další příklad je ve čtvrtém taktu v levé ruce na třetí době. Mezi první a druhou šestnáctinou je interval kvarty, který se nehrává legato. Artikulovali bychom jedna a tři šestnáctiny. Ještě si doplníme informace k provedení opor v posledních taktech. Velkou tištěnou notu, která rytmicky spadá na třetí dobu, zahrajeme lehce po basové notě, abychom docílili decrescenda. *Polonéza* je doplněna *Double*, což je její variace přímo od skladatele, a my máme možnost vidět, jak zdobí samotný autor.

Přílohy

1. Velice hezké doplnění k přidávání chybějících ozdob nebo doplnění ozdob v repetičích má F. Mento v 6. dílu své cembalové školy na s. 17. (Mento, 2016).

2. Notové ukázky probírané v textu:

obr. č. [21] Ukázka J. S. Bach *Polonéza F dur* (urtext L. Moscy).

6.



obr. č. [22] Ukázka J. S. Bach *Polonéza F dur* (ve vypracovaném vydání z roku 1965).

5. POLONEZA



3.12 Ornamentika II – Nácvik ozdob

Ročník: 3/1

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: Klavírní knížka pro Annu Magdalenu Bachovou: Menuet G dur (Iberica urtext s. 41; Peters urtext s. 2).

Anotace aktivity

Předvedeme si cvičení dané ozdoby a její začlenění do textu, aniž by došlo k technickému a výrazovému narušení skladby. Doplníme informace k interpretaci ozdob.

Očekávané cíle

Na základě uvedeného nácviku umět včlenit ozdobu do probírané skladby bez rytmického zakolísání.

Popis hodiny

V hodině probíráme *Menuet G dur* Ch. Petzolda (1677–1733) z *Knížky pro Annu Magdalenu Bachovou*. Předvedeme si, jak probíhá nácvik ozdoby. Menuet jsme **cvičili bez ozdob**, ale **prstoklady** jsme volili tak, že **s ozdobou počítají**. To znamená, že u všech nátrylů a trylků předvídáme, že nezačínají od hlavní noty, ale o sekundu výše. Melodii jsme se rovnou učili se zapojením sekundy shora k hlavní notě, kde má být ozdoba. V menuetu je to například ve 30. taktu, kde zahrajeme na druhé době osminy *c h* s prstokladem 4 3.

obr. č. [23] Příklad nácviku melodie bez ozdoby se zapojenou vrchní sekundou kvůli prstokladu (30. takt, Ch. Petzold *Menuet G dur*).



U pomalejších skladeb doplníme sekundu jako oporu. V rychlejším tempu je možné hrát souzvuk sekundy. Tímto způsobem cvičení máme všechny tóny přichystané v prstech.

Nyní přejdeme k nácviku mordentu ve třetím taktu na druhé době. Vytvoříme si prstové cvičení z osmin na druhé a třetí době a z první doby následujícího taktu v pravé ruce. Vznikne řada pěti tónů s prstokladem v pravé ruce 34345. Řadu osmin hrajeme nejdříve oběma rukama unisono bez ozdoby. Pak pravá ruka, která má ozdobu, ji jen tak mimochodem přidá. Dbáme, aby první nota ozdoby šla přesně na dobu s notou druhé ruky. Nezvedáme příliš prsty, cvičíme bez váhy paže s opřením zad o opěradlo židle.

obr. č. [24] Ukázka nácvičku mordentu (3. takt, Ch. Petzold *Menuet G dur*).



Pokud žákům činí problém samostatné střídání dvou prstů v ozdobě a přidávají další zbytečné pohyby ruky, je dobré další cvičení. Stiskneme neslyšně dvě klávesy a přenášíme váhu z prstu na prst. Tímto způsobem odstraníme i špatné návyky. Když žák zvládne zahrát mordent bez problému, zkusíme místo s ozdobou v širším kontextu – první čtyři takty skladby. Pro odlehčení můžeme zařadit cvičení, kdy text skladby hrajeme na klaviatuře, a když se objeví ozdoba, zahrajeme ji kdekoliv na našem těle (na hlavě, na kolenu, na druhé ruce). Potom se opět vrátíme na klávesy a pokračujeme ve hře. Tím se ruka uvolní a ozdoba se daří i na klaviatuře bez napětí v ruce.

Výuku menuetu doplníme porovnáním dvou urtextových vydání. V baroku bylo vžitou praxí, že kromě přidávání ozdob se doplňovala i chybějící harmonie. V urtextu Edition Peters (Bach, 1981, s. 2) je doplněna harmonie malými notami. U L. Moscy doplněna není. (Bach, Mosca, 1993, s. 41).

Další prací na ozdobách bývá sladění úhozu, charakteru a rychlosti ozdoby s charakterem skladby.

Ozdoby mají několik funkcí:

- *Rytmická:* Typická pro rychlé skladby a tance, ozdoba se hraje přesně na dobu, může mít úlohu důrazu. (např. *Menuet G dur*).
- *Melodická:* V pomalejších skladbách a tancích, obohacuje melodickou linku. Na samotné ozdobě děláme zrychlení, či zpomalení jejího průběhu. Ozdoba je na dobu, nebo lehce po době. (např. *Polonéza F dur*).
- *Dynamická:* Díky ozdobě můžeme přidat nebo ubrat na zvuku. Postupným zahušťováním trylků vznikne crescendo, opačně zase decrescendo. Přidané neharmonické tóny v arpeggiu umocní *forte*. *Piana* docílíme, když zahrajeme vrchní hlas nepatrně po basu. (např. *Polonéza F dur*).

V závěru si uvedme několik interpretačních poznámek od C. P. E. Bacha. Ozdoby mají podle něj tento účel: spojují noty, oživují je, pokud je tomu zapotřebí, zdůrazňují je, dodávají jim závažnost a půvab. Dokreslují charakter skladby. Výběrem ozdob se může skladba vyzdvihnout, ale také úplně pokazit. Dále Bach píše, že obratný hráč může volit i rozsáhlejší ozdoby, ovšem v souladu s afektem skladby. Například nevinnost a smutek vyžadují daleko méně ozdob oproti jiným náladám. Bach doporučuje, aby se ozdoby neužívaly na nepodstatných notách nebo na těch, které jsou samy o sobě dost brilantní. Slouží k podtržení prostých not. Jestliže nějaká pasáž dovoluje několik způsobů zdobení, zvolí se raději moment překvapení než okamžité předvedení všech nápadů. Čerpá se vždy z těch, jež skladatel zvolil v daném díle. Posuvky u ozdob se řídí předznamenáním skladby a nahodilými posuvkami v průběhu skladby. Délka ozdoby je závislá na délce noty, na níž je umístěná, a také na tempu skladby. Vždy se musí vyplnit její celá hodnota, pozor na nezřetelnost v rychlém tempu. Někdy může být ozdoba ukončena záměrně dříve, ale stisk její poslední noty se dodrží do konce dané hodnoty, upozorňuje Bach. (Bach, C. P. E., 2002).

3.13 Prélude non mesuré

Ročník: 6/1

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: F. Mento: Harpsichord method: 8. díl (s. 57–58), 3. díl (s. 52–53), C. Tilney: The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord (s. 1–8), J. F. Dandrieu: Prélude non mesuré d moll (dvě vydání: R. Siegel: Apprendre à toucher le clavecin 2. díl (s. 46); M. Lindley, M. Boxall: Early Keyboard Fingerings (s. 54), notový papír a tužka.

Anotace aktivity

Prélude non mesuré je specifickou skladbou improvizčního charakteru zasahující hlavně tvorbu francouzských clavecinistů. Seznamujeme se se způsobem notace této skladby. Pro žáky může být studium prélude non mesuré velice poutavé a inspirativní. Volnost zápisu otevírá velké možnosti v interpretaci.

Očekávané cíle

Vytvořit harmonickou kostru probíraného preludia na základě rozlišení harmonických a melodických tónů. Nalézt základní pulsaci a metro-rytmické členění skladby.

Popis hodiny

Preludium je skladba improvizčního charakteru. Základ této formy je v imitaci improvizace loutnistů plně rozložených arpeggií. Hráči tak kontrolovali ladění nástroje, akustiku koncertního prostoru, představovali posluchačům tóninu a charakter dále hrané skladby.

V cembalových preludiích 17. a počátku 18. století, označovaných jako **prélude non mesuré**, jasně spatřujeme tento vliv. Tato forma se plně rozvinula převážně v tvorbě francouzských clavecinistů od L. Couperina (1626–1661) po J. P. Rameaua (1683–1764). V preludiích naplněných bohatými arpeggií s překvapivou harmonií nechali cembalo rozeznít ve všech jeho táborech, a vytvořili tak specifickou cembalovou formu, která většinou zaznívala jako úvodní skladba. Způsob notace převážně v celých notách postrádá metrické a rytmické označení, může využívat různý počet notových linek.

obr. č. [25] Ukázka způsobu notace G. Le Roux *Prélude non mesuré d moll* (faksimile).



Mezi poslední prelúde non mesuré lze počítat osm preludií s didaktickým záměrem *L'Art de toucher le Clavecin* (1716) F. Couperina, který napsal tyto skladby z pedagogických důvodů s taktovým a rytmickým značením.

obr. č. [26] Ukázka metro-rytmického zápisu F. Couperin *Premier prélude*.



Dále Couperin doplnil preludia č. 3, 6, 7 a 8 termínem *mesuré* (v taktu), čímž označil, že mají být hrána rytmicky. Preludia č. 1, 2, 4 a 5 mají charakter non mesuré (volný, improvizáční).

obr. č. [27] Ukázka označení *mesuré* F. Couperin *Troisième prélude*.



V současnosti jsou Couperinova preludia vodítkem k interpretaci prelúde non mesuré. Preludia vrcholného baroka jsou notována tradičním způsobem, jsou nám dobře srozumitelná.

Pro výuku a studium prelúde non mesuré máme k dispozici řadu zahraničních materiálů. V 8. dílu cembalové školy F. Menta (2016, s. 57–58) je uveden velice podrobný popis, jak cvičit tuto formu. Krátkou charakteristiku najdeme ještě ve 3. dílu Mentovy školy (Mento, 2016, s. 52–53). Další pomůckou je kniha C. Tilneyho *The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord* (1991, s. 1–8). Vycházíme ze všech těchto textů.

V hodině probíráme *Prélude non mesuré ze Suity d moll* J. F. Dandrieu (1682–1738). Můžeme využít dvě vydání preludia. Prvním je urtext z 2. dílu cembalové školy R. Siegela (2007, s. 46). Druhé vydání je z *Early Keyboard Fingerings* M. Lindleyho a M. Boxall (1992, s. 54), kde jsou prstoklady Dandrieu a přerušovanou čarou je naznačeno, které noty mají být hrány současně. Jako hlavní studijní materiál využíváme Siegelovo vydání. Verze Lindley-Boxall nás inspiruje, pokud váháme v oblasti prstokladu a souhry rukou. V příloze jsou ukázky z obou vydání. (obr. č. [29, 30]).

Nyní si ukážeme, jak žákovi přiblížíme zápis preludia. Preludium d moll není příliš složitě prokomponované, objevují se zde pouze dva hlasy. Připravíme si notový papír a tužku.

1. Harmonická kostra

- Basová linka:
 - Hrajeme jednotlivé tóny levé ruky a vnímáme intervalové vzdálenosti (chromatické postupy, skoky septimy atd.).
 - Rozlišujeme harmonické tóny, melodické tóny, ozdoby.
- Bas bez melodických tónů: hrajeme pouze základní tóny harmonie.
- Pravá ruka: rozlišujeme harmonické tóny, melodické tóny, appoggiatury – všimneme si obloučků, které jsou v tomto preludiu pouze v pravé ruce. Oblouček má tři úlohy:
 - Určení fráze.
 - Označení appoggiatury – většinou to bývá první nota páru z obloučku.
 - Označuje noty, které mají být držené po celou frázi a vytvářejí harmonii.
- Zapišeme si harmonii do notového papíru: na základě této harmonie můžeme vytvořit vlastní preludium.

obr. č. [28] Ukázka harmonického plánu J. F. Dandrieu *Prélude non mesuré d moll*.

2. Doplnění melodických tónů

3. Doplnění rytmu a fráze: preludium je psáno v celých notách. Poloha not naznačuje, kdy mají být hrány (nad sebou, za sebou). Pořadí not v zápisu dodržujeme. Levá ruka udává pravidelný puls v pomalých čtvrt'ových hodnotách a pravá postupuje v šestnáctinách. Je nutné zachovat vyváženost mezi notovými hodnotami. V sekundových postupech můžeme uplatnit *inegal*, specifický způsob hry drobných hodnot ve francouzské hudbě, kdy šestnáctiny hrajeme nepravidelně jakoby do trioly. Doposloucháváme kadence. Začleňujeme přirozené nádechy.

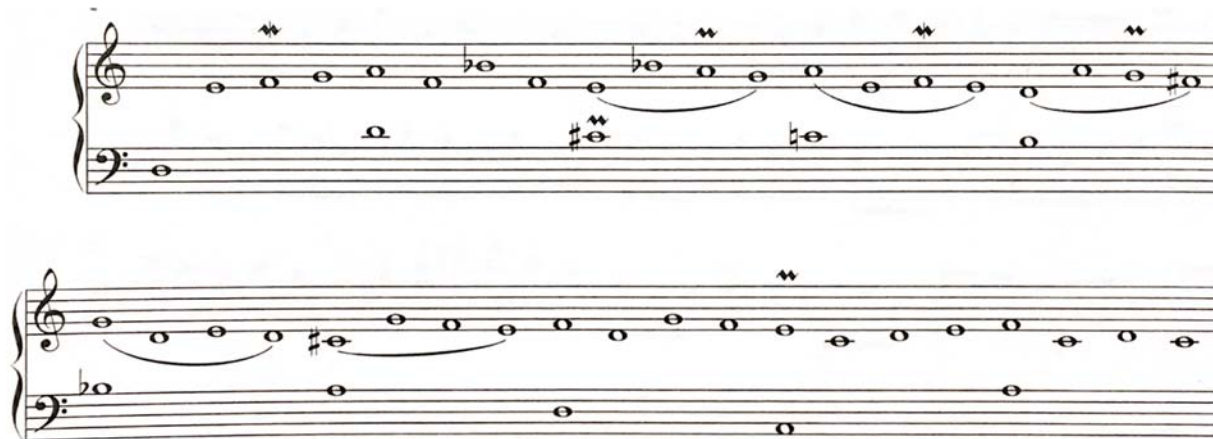
4. Doplnění značených ozdob: ozdoby hrajeme v souladu s charakterem skladby. Sledujeme jejich funkci – zdůraznění noty nebo harmonie.

5. Celková interpretace musí působit klidně: snažíme se o meditatívni charakter typický pro improvizaci. Při hře dbáme na kontakt s nástrojem. Vnímáme prostor, kde hrajeme. Snažíme se maximálně pracovat s úhazem, který velmi ovlivňuje zvuk cembala. Preludium vystihuje *charakter tóniny*, v níž je napsáno a ve které se budou hrát další skladby. V baroku byly jednotlivým tóninám přisuzovány určité nálady. D moll bývá vysvětlována jako vážná nebo oddaně zbožná.

Prélude non mesuré může být zpočátku pro žáky nesrozumitelné, ovšem na základě výše uvedených textů a jejich postupně se rozvíjející hráčské zkušenosti získají řadu vodítek, jak ho interpretovat. Velkým úspěchem je, když se svoboda notového zápisu promítne do volnosti hry a posluchač může s napětím očekávat, jaká harmonická překvapení skladatel připravil. Pokud je to možné, využíváme ve studiu **faksimili** – velice přesné napodobení originálního textu (viz obr. č. [25, 26, 27]). Rukopis skladatele mnohdy působí jako obraz hudby, která má znít.

Přílohy

obr. č. [29] Ukázka J. F. Dandrieu *Prélude non mesuré d moll* (R. Siegel).



obr. č. [30] Ukázka J. F. Dandrieu *Prélude non mesuré d moll* (M. Lindley, M. Boxall).

3.14 Instruktivní skladby 20. a 21. století pro cembalo nebo převzaté z klavírní literatury

Ročník: 2/1

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: R. Mimra: Sekunda v tečkovaném kabátě (Intervaly, s. 5), E. Douša: Bramborová mandelinka (Miniatury III. – Broučí, s. 10), Včelka (Miniatury I, s. 12–13).

Anotace aktivity

Soudobá hudba je dětskému světu fantazie, barev a her velice blízká. Současná česká cembalová instruktivní tvorba není příliš bohatá. Materiály čerpáme z původních cembalových skladeb, ale také hledáme v literatuře klavírní. Tyto skladby poté musíme přizpůsobit cembalu a stát se tak trochu skladatelem. To, že děti mohou být spoluautory proměny skladby, je pro ně velice osvobozující.

Očekávané cíle

Ovládnout rytmické změny probírané skladby na základě cvičení bez nástroje. Přizpůsobit původně klavírní skladby cembalové interpretaci.

Popis hodiny

Soudobá hudba je nutná pro život každého nástroje. Pokud pro něj vznikají nové skladby a inspiruje skladatele, stále žije. Současná tvorba objevuje nové možnosti, staví nástroj i interpreta do nových, možná i neočekávaných kontextů. **Dětem je velmi blízká.** Mnohdy zvukomalebně popisuje jejich svět, podněcuje fantazii. Malí umělci jsou novým uměleckým směrům daleko otevřenější než my dospělí. Česká cembalová soudobá instruktivní tvorba, na rozdíl od klavírní, není příliš bohatá, dalo by se říci, že je minimální. Přesto vznikají malá vtipná dílka i díky festivalu *Česká klavírní moderna dětem*, který pořádají manželé Eva a Eduard Doušovi v překrásných koncertních prostorách kostela sv. Vavřince v Praze vždy poslední víkend v lednu. Pro tento festival byly zatím napsány cembalové skladby od těchto skladatelů: E. Douša (1951), J. Gemrot (1957), J. Meisl (1974), M. Buzzi (1974), T. Františ (1975) a P. Samiec (1984).

Skladby probírané v hodině jsou připravované právě pro tento festival. Pro děti i učitele je velice inspirativní, že mohou konzultovat nastudování skladeb se samotným autorem. Často dochází k tomu, že ovlivní nejenom skladatel žáka-interpretu, ale i opačně žák-interpret inspiruje skladatele.

První probíraná skladba je z původního cembalového cyklu *Intervaly* R. Mimry, který jej napsal pro své žáky. Autor jednotlivé skladby doplňuje krátkým textem s interpretačními poznámkami. Skladatel je sám cembalistou, proto používá některé obraty i ze staré hudby (např. lombardský rytmus). Skladby mají pečlivě rozepsanou artikulaci.

Sekunda v tečkovaném kabátě je založená na sekundových postupech a souzvucích sekundy malé, nebo velké. S žákem řešíme **problematiku střídání** tečkovaného **rytmu** s pravidelnými osminami

a lombardským rytmem (obrácený tečkovaný rytmus – šestnáctina a osmina s tečkou). Pro někoho jsou tyto přechody velice těžké. Nejprve se zaměříme na jednotlivé rytmy samostatně. Můžeme tak například cvičit i stupnice jako rytmické varianty. Některým dětem vyhovuje počítání pr-vá-do-ba dru-há-do-ba, ale jiné se v tomto způsobu ztrácejí. Vymyslíme čtyřslabičné slovo (koloběžka, pampeliška atd.). Na základě tohoto slova nebo slov procvičujeme **rytmická cvičení bez nástroje**. Vytleskáváme různé slabiky slova. Propojujeme chůzi (pravidelný puls čtvrtových) a tleskání (tečkovaný nebo lombardský rytmus). Snažíme se o spojení sluchové představy s **vizuální podobou rytmu**. Žák si zafixuje, jak vypadá znázornění určitého rytmu v notaci. Můžeme si vyrobit kartičky s rytmickými figurami a ty pak kombinovat.

Další dvě skladby z velmi oblíbených cyklů *Miniatury I a Miniatury III. – Broučí E.* Douši jsou napsané původně pro klavír. Pokud **upravujeme** pro cembalo **skladbu určenou jinému nástroji**, musíme zachovat její charakter. Cembalo má mnohem kratší zvuk než klavír a nemá pedál. **Přízpusobíme tempo, artikulaci a registraci** tak, abychom se přiblížili původnímu záměru.

Půvabnou skladbičku *Bramborová mandelinka* bychom mohli chápat jako třídobý tanec sarabanda díky rytmu v levé ruce. Mandelinka má tempové označení *tranquillo* (klidně). Jako registraci zvolíme pravou osmičku (hrajeme na jednomanuálové cembalo vlámského typu). V druhé repetici použijeme loutnu. Skladatel zde sice napsal *mf*, ale pro posluchače bude daleko zajímavější, když barva loutny zazní až v druhé repetici jako překvapení. V závěru hrajeme opět na pravou osmičku.

V akordech levé ruky dbáme, abychom všechny tři tóny pouštěli současně, což dodá na rytmičnosti. Akordy bereme s představou nepatrného arpeggia. V pravé ruce je krásné zpěvné *legatissimo*. Hrajeme bříšky prstů pro co nejměkčí tóny. Dodržujeme artikulaci danou skladatelem. V 9. taktu je přesah rozsahu cembala – *a3*, proto na třetí době zahrajeme dvě *a2*. Tím vznikne problém, jak docílit odtahu stejného tónu na jedné klávěse. První *a* zahrajeme delší s hlubším ponorem, druhé je kratší a lehčí. V 10. taktu se mění takt z třídobého na dvoudobý v *ritardandu*. Nejprve cvičíme toto místo přesně v rytmu. Poté zapojíme přirozené zpomalení s představou váhavé otázky, po níž následuje přesvědčivá odpověď, aby taktová změna nepůsobila jako chyba.

Včelka je velice efektní skladbičkou a pro cembalo je jako stvořená. Vidíme v ní *toccatu*. Tempové označení je *con moto* (s pohybem). Registrace spojky skutečně připomíná v opakovaných sekundových tremolech včelí bzučení. Pokud je pro žáka registrace spojky příliš těžká a musí pomáhat prstům celou rukou, hrajeme raději na samotnou levou osmičku. Rychlé osminy pravé ruky jsou přípravou na hru trylků. Cvičíme nejprve bez nástroje na stole. Přenášíme váhu z prstu na prst. Žák musí pochopit, že nepotřebuje použít pohyb celé ruky. Dále procvičujeme různé rytmické varianty: dvě rychlé a dvě pomalé noty, jedna pomalá a tři rychlé noty apod. Levá ruka má označení *sempre legato*, přesto kontrolujeme, aby jednotlivé čtvrté noty nepřeznívaly do další. Jedna nota končí tam, kde druhá začíná. Pozor na příliš prudká a ostrá *staccata*, která by bouchala mechanikou a kazila by provedení.

Současné umění má mnoho tváří, odráží radost, ale mnohem více smutek, strach a chaos. Dětská tvorba je jiná. Je kouzelná, půvabná, hravá, dravá, dobrodružná i strašidelná. Objevujme s dětmi nové možnosti cembala, inspirujme skladatele k novým skladbám, které přivábí k cembalu nejen nové interprety, ale i posluchače.

Přílohy

obr. č. [31] E. Douša *Bramborová mandelinka*.

Tranquillo
p
I. *mp*
II. *mf*

rit. *pp* *a tempo* *mf* *p*

u.c. # 3 1

obr. č. [32] Ukázka E. Douša *Včelka*.

Con moto
pp
sempre legato

Seznam obrázků

- [1] Artikulace *Zlatá brána* (Dlabačová).
- [2] Nácviik artikulace L. Sluka *Koloběžka* (Dlabačová).
- [3] Artikulace pravé ruky *Šel tudy* (Dlabačová).
- [4] Str. Première leçon In: BARROS, S. L'Escargot. In: Barros, S. Les petits doigts du clavecin. Ecuelles: Editions Gilbert Menil, 1994.
- [5] Artikulace melodických figur (Dlabačová).
- [6] Ukázka prvního prstového cvičení F. Couperina (Dlabačová).
- [7] Ukázka artikulace rytmické figury M. Dakkert *Rigaudon* (Dlabačová).
- [8] Str. 30 In: SIEGEL, R. Hemiola. In: Siegel, R. Apprendre à toucher le clavecin. Paris: Heugel S. A., Alphonse Leduc. 2007.
- [9] Artikulační obměny u stupnic (Dlabačová).
- [10] Ukázka taktů č. 1 a č. 5 C. Czerny *Etuda C dur č. 2, op. 821* (Dlabačová).
- [11] Artikulace šestnáctin J. S. Bach *Malé preludium F dur, BWV 927* (Dlabačová).
- [12] Str. 3 In: CZERNY, C. Etuda č. 2. In: Czerny, C. 160 osmitaktových cvičení, op. 821. Praha: Orbis, 1950.
- [13] Str. 6, 7 In: CZERNY, C. Etuda č. 10. In: Czerny, C. 160 osmitaktových cvičení, op. 821. Praha: Orbis, 1950.
- [14] Nácviik oktáv (Dlabačová).
- [15] Nácviik lomených sext (Dlabačová).
- [16] Artikulace tématu J. S. Bach *Tříhlasá sinfonie C dur, BWV 787* (Dlabačová).
- [17] Str. 62 In: BACH, J. S.: Sinfonie C dur. In: Bach, J. S. Invenciones y Sinfonías. Barcelona: editorial Boileau, 2008.
- [18] Str. 34 In: BACH, J. S.: Sinfonie C dur. In: Bach, J. S. Inventionen und Sinfonien. Kassel: Bärenreiter, 2017.
- [19] Str. 34 In: BACH, J. S.: Sinfonie C dur. In: Bach, J. S. 1986. 15 dvouhlasých invencí a 15 tříhlasých sinfonií. Praha: Supraphon, 1986.
- [20] Str. nečíslováno In: BACH, J. S.: Sinfonie C dur. In: Bach, J. S. XV Inventionen à 2 et XV Sinfonies à 3. Bourg-la-Reine: Zurfluh, 2000.
- [21] Str. 52 In: Polonéza F dur. In: Bach, J. S. Album para Ana Magdalena Bach. Barcelona: editorial Boileau, 1993.
- [22] Str. 8 In: Polonéza F dur. In: Bach, J. S. Knižička skladieb pre Annu Magdalénu Bachovú. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľ'stvo, 1965.
- [23] Příklad nácviiku melodie bez ozdoby se zapojenou vrchní sekundou kvůli prstokladu (30. takt, Ch. Petzold *Menuet G dur*) (Dlabačová).
- [24] Ukázka nácviiku mordentu (3. takt, Ch. Petzold *Menuet G dur*) (Dlabačová).

- [25] Str. 1 In: LE ROUX, G. Prélude non mesuré d moll. In: Le Roux, G. Pieces de clavecin. Paris: Chez Foucaut, 1705.
- [26] Str. 51 In: COUPERIN, F. Premier prélude. In: Couperin, F. L'Art de toucher le Clavecin. Paris: Chez L'Auteur, le Sieur Foucaut, 1716.
- [27] Str. 54 In: COUPERIN, F. Troisième Prélude. In: Couperin, F. L'Art de toucher le Clavecin. Paris: Chez L'Auteur, le Sieur Foucaut, 1716.
- [28] Ukázka harmonického plánu J. F. Dandrieu *Prélude non mesuré d moll* (Dlabačová).
- [29] Str. 46 In: DANDRIEU, J. F. Prélude non mesuré d moll. In: Siegel, R. Apprendre à toucher le clavecin. 2. díl. Paris: Heugel S. A., Alphonse Leduc, 2007.
- [30] Str. 54 In: DANDRIEU, J. F. Prélude non mesuré d moll. In: Lindley, M; Boxall, M. Early Keyboard Fingerings. Mainz: Schott, 1992.
- [31] Str. 10 In: DOUŠA, E. Bramborová mandelinka. In: Douša, E. Miniatury III – Broučí. Praha: Musica Gioia, 2016.
- [32] Str. 12 In: DOUŠA, E. Včelka. In: Douša, E. Miniatury I. Praha: Musica Gioia, 2016.

4.

Ilijana Christova Nikolova

Výukové jednotky

Toccata

Rondeau

Variace

Základy generálbasu I – Základní harmonické funkce

Základy generálbasu II – Číslovaný bas

Základy generálbasu III – Výuka dle historických materiálů

Základy generálbasu IV – Složitější generálbasová cvičení a party

Úvod do výuky komorní hry

Komorní hra – Triová sonáta

Doprovod na cembalo a jeho specifické vlastnosti

Základy improvizace

Ansámblová improvizace

Dějiny cembala I

Dějiny cembala II

Dějiny cembala III

Mechanika, ladění a údržba cembala

4.1 Toccata

Ročník: 4/II

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: J. S. Bach: Toccata d moll, BWV 913 (Urtextausgabe, s. 1).

Anotace aktivity

Ve výukové jednotce seznámíme žáka s jednou z Bachových *toccat* pro cembalo. Tato skladba rozvíjí jeho osobnost v mnoha směrech. Z důvodů obtížnosti a rozsahu rozebereme pouze úvodní část. *Fuga I, Adagissimo* a *Fuga II* jsou spíše úkolem pro studenta konzervatoře nebo HAMU.

Očekávané cíle

Seznámení s novou hudební formou a novým stylem hry. Práce na technice, využití výrazových prostředků cembala – zejména agogiky.

Popis hodiny

Toccatová forma se poprvé objevila v severní Itálii v období pozdní renesance. Vznikla jako projev hráčské dovednosti. Jako jiné hudební formy i ona má své kořeny ve spontánní improvizaci. Mezi skladatele, kteří zde v tuto dobu působili, patří např. G. Diruta, C. Merulo, A. Gabrieli, G. Gabrieli či L. Luzzaschi. Z Itálie do Německa přivezl tuto formu H. L. Hassler (1564–1612).

Kombinace improvizčních a fugátových pasáží, která fascinovala barokního posluchače spojením protikladů, se stala prominentním rysem toccat varhanních skladatelů severního Německa. Nejvýznamnějšími představiteli severoněmecké varhanní školy byli D. Buxtehude (1637/39–1707) a J. S. Bach (1685–1750). V jejich kompozicích zaznamenala toccatová forma velký rozvoj.

Toccatovou formu ovlivnil tzv. **stylus phantasticus**, styl raného baroka. Dostal se do Německa z Itálie. A. Kircher ho ve své knize *Musurgia Universalis* popisuje takto: „*Fantastický styl je obzvláště vhodný pro nástroje. Je to nejobtížnější metoda komponování, není vázán na nic, na žádná slova ani na melodické téma, byl zřízen za účelem zobrazení geniality a výuky harmonie a pro důmyslné složení harmonických frází a fug.*“ (Kircher, 1650, kniha VII, s. 585). Nejdůležitějším rysem tohoto stylu je jeho improvizční povaha a nástrojová virtuozita.

Sedm cembalových toccat J. S. Bacha BWV 910–916 je napsáno pravděpodobně v jeho výmarském období 1707–1717. Vznikly po návratu J. S. Bacha z návštěvy D. Buxtehudeho, kde se inspiroval jeho stylem hry a způsobem improvizace. Tyto skladby mají důležité místo v „bachovské cembalové abecedě“. Jejich struktura se podobá varhanní toccatě: po volném toccatovém virtuosním úvodu následuje první fuga tematicky spojená s úvodem, pomalá část a druhá fuga.

Toccata d moll, BWV 913 je pravděpodobně nejstarší a relativně nejjednodušší ze všech sedmi toccat. Dle slov A. Hewitt: „*Kultivuje u studentů vynikající smysl pro timing a relativně jednodušší faktura jim dovolí sledovat harmonické změny.*“ (Hewitt, 2002, booklet k CD, s. 7).

Hodina začne tradičně krátkým výkladem o vzniku a vývoji toccatové formy. Dále zahrajeme žákovi *Toccatu d moll*, na níž budeme pracovat, můžeme uvádět příklady i z jiných toccat.

Rozebereme úvodní část z hlediska **harmonie**. Začínáme na tónickém kvintakordu *d moll*. Následují sekvencovité rozklady, stupnice a střídání harmonických funkcí, což graduje na tónice v taktu č. 9. Všimneme si figurace v basu a pravé ruce zastavené na *Gis* v taktu č. 12. V taktu č. 15 jsou alterované tóny a rozklad na dominantě, zde vidíme *Stylus phantasticus* v praxi. Úvod je plný **rétorických pauz a nádechů**. Z. Růžičková (1927–2017) to označila jako místo, kde „*Bach mluví ex cathedra*“.

Při srovnání s úvodními částmi jiných toccat (*Toccata c moll* a *fis moll*) můžeme pozorovat mnoho shodných jevů. Hrajeme žákovi začátky ze zmíněných toccat a upozorníme ho na stejné postupy. Poté se vrátíme ke skladbě, která je předmětem výuky. Pro žáka druhého cyklu nejsou dosavadní úkoly těžké, navazují plynule na jeho znalosti z předchozího repertoáru. Jsou pro něj inspirativní. Nyní přejdeme k základní práci na skladbě. Pečlivě projdeme text, zkontrolujeme prstoklad a přizpůsobíme jej úspěšnému provedení virtuózních pasáží. Označíme zmíněné rétorické pauzy a nádechy (takt č. 4 – lehce podržet *d* před rozkladem tónického kvintakordu; nádech po rozkladu na dominantě v taktu č. 5; po zmíněné gradaci „mini“ koruna na *Gis* v taktu č. 12.; v taktu č. 15 po rozkladu na dominantě obsahově velmi důležitý nádech). Po zkušenostech mohu tvrdit, že žák čtvrtého ročníku druhého cyklu vše velmi dobře chápe a nemá problém s technickým provedením. Po technickém nastudování úvodu se vrátíme k analýze. Shrňeme agogické změny, nádechy a pauzy, které jsme si již označili. Propojíme naučenou technickou stránku s výrazem vyplývajícím z harmonie. Připomeneme si popis *Stylu phantasticu* uvedeného na začátku textu. „*Je to nejobtížnější metoda komponování, není vázán na nic, na žádná slova ani na melodické téma, byl zřízen za účelem zobrazení geniality a výuky harmonie a pro důmyslné složení harmonických frází a fug.*“ Začátek popisu „*není vázán na nic*“ by mohl být vyložen jako samoučelná volnost, ale musíme číst dál – „*a výuky harmonie, důmyslné složení harmonických frází*“ – nám dává jasnou představu, že tento styl neznamena ani v nejmenším chaos či zmatek. Je to řád, jenž má svoje pevné a jasně dané zákonitosti.¹

Následuje pomalá chorálová část. Máme-li k dispozici dvoumanuálový nástroj, můžeme využít druhý manuál. Je velmi důležité hrát zpěvným legatem, zvládnout ozdoby a sledovat pohyb hlasů. Legato se žákem cvičíme tak, že s ním hrajeme a zpíváme vrchní hlas. Pedálový efekt na cembale vytvoříme předržením jednotlivých tónů. Celou fakturu obohacujeme vhodně zvolenými arpeggii. V taktu č. 24 upozorníme na rétorickou intonaci rytmických figur na třetí a čtvrté době.

Ozdoby, jež se objevují v úvodu, jsou *trylky* (u Bacha vždy shora, až na malé výjimky) a *mordenty*. Dle vyspělosti žáka lze přidávat další ornamentiku. V taktu č. 20 a 21 se setkáváme s trylkem mezi dvěma notami. Hraje se tak, že vyplňuje interval mezi nimi, na dobu a současně s basem. V taktu č. 20 zahrajeme ozdobu na třetí dobu spolu s *d* v basu a v taktu č. 21 na první dobu s notou *f*.

Závěr toccatového úvodu tvoří pasáže z první části volně navazující na chorálovou část. Nakonec se ustálí na durové tónice, což je pro Bacha typické. Pracujeme obdobně jako v předcházející části.

¹ Několik slov ke kolegům klavíristům. Jak je známo, často nazývají zmíněné toccaty J. S. Bacha klavírními. V poslední době vzniká řada CD s klavírní interpretací, což znamená, že zájem o toto dílo stoupá. V podmínkách českých hudebních škol je situace taková, že se podobná díla stále hrají nezavševčeně. Jsme mnohdy svědky metronomicky přesného provedení toccatového úvodu se stoprocentní neznalostí žánru a formy. Často slyšíme i argumenty typu, že soutěžní porota sníží body za „nerytmickou hru“, pokud budou učitelé připravovat barokní repertoár tzv. historicky poučeně. Rozumné a podložené důvody lze pochopit, nikoli ale respektovat takový postup klavírních porot a učitelů. Problém tkví v nedostatečné vůli si navzájem naslouchat a vzdělávat se.

4.2 Rondeau

Ročník: 4/I

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: L. C. Daquin: *Le Coucou*, tužka.

Anotace aktivity

Seznámení s jednou z nejznámějších forem barokní literatury – *rondeau*, jejíž rysy si ukážeme na velmi populární skladbě *Le Coucou* (Kukačka) francouzského autora L. C. Daquina.

Očekávané cíle

Na ukázkové skladbě *Le Coucou* porozumět stavbě „couperinovského *rondeau*“. Rozpracování skladby na jednotlivé interpretační složky, jež vedou k jejímu úspěšnému provedení (technika, tempo, ornamentika).

Popis hodiny

Rondeau (fr. kruh) se stalo ustálenou formou francouzské lyrické poezie, která sledovala určitý vzorec veršů a rýmů. Básně se skládaly ze čtyř veršů, v nichž první a poslední byly identické. Tyto básně byly často zpívány. Mohly být provedeny jako sóla nebo duety, s doprovodem či bez. Forma písňe se stala známá také jako *rondeau*.

Každý díl této skladby byl složen ze dvou částí „A“ a „B.“ Velká písmena ukazují opakování rytmického schématu i melodie, zatímco malá písmena značí opakování rytmického schématu s jinou melodií. Pomocí těchto písmen můžeme formu *rondeau* znázornit následovně: Díl 1 – AB; Díl 2 – aA; Díl 3 – ab; Díl 4 – AB. Nebo jiným způsobem: AB aA ab AB.

Nyní si krátce nastíníme **vývoj *rondeau*** v průběhu 13. – 18. století. Mezi nejvýznamnější *rondeau* 13. století patří díla skladatele a básníka A. de la Halle (cca. 1237–1285/8). Byl mezi prvními, kteří v této formě používali polyfonii. Jeho *Tant Con Je Vivrai* je krásné tříhlasé *rondeau*.

Dalším významným skladatelem *rondeau* byl G. de Machaut (cca. 1300–1377). Provedl jemné změny v metru a rýmování, což pomohlo vylepšit jeho podobu. Zmíňme slavnou skladbu *Rose, liz, printemps*.

Hlavními představiteli v 15. století byli G. Dufay (1397–1474) a G. Binchois (1400–1460). Forma *rondeau* se rozvíjela, sloka se prodloužila, někdy obsahovala až šest řádků. Melodie se staly půvabnějšími s menším nesouladem v ostřejší rytmičtosti. *De plus, en plus* G. Binchois je důležitým příkladem renesančního *rondeau*.

Koncem 16. století *rondeau* v pevné formě postupně mizelo. Básníci a skladatelé chtěli více svobody. *Rondeau* se objevilo v mírně změněné podobě v cembalové hudbě. F. Couperin a J. P. Rameau jsou nejvýznamnějšími představiteli *rondeau* v novém stylu. Vznikl tedy pojem známý všem cembalistům jako „*couperinovské rondeau*“ založené na střídání dvou dílů – **refrain** a **couplet**. Použijeme-li „A“ k označení opakovaného tématu (refrain) a ostatní písmena pro **couplet**, můžeme schéma barokního *rondeau* popsat takto: **A B A C A D A**.

Refrain se stále opakuje a střídá s obměňujícími se couplety. Zrondeau se stala čistě instrumentální forma, hudba již není podkladem básně – neexistují opakované sloky a rýmová schémata. Nový typ rondeau dosahuje různé délky (např. rondeau F. Couperina *Les Barricades Mystérieuses* je složeno ze čtyř opakování refrainu a tří coupletů). Refrain má výraznou hudební myšlenku a pevnou rytmickou strukturu. Podle B. Bartóka má být hrané s „*mechanickou grácií*“. Couplet je vtipnou a mnohdy i nečekanou alternativou refrainu, jež má posluchače překvapit a emotivně obohatit.

Pro **seznámení a pochopení formy** rondeau zahrajeme žákovi několik známých skladeb F. Couperina: *Ženci, Les Barricades Mystérieuses*. Rondeau *Kukačka*, kterou budeme studovat, je reprezentativní ukázkou couperinovského ronda. Také ji žákovi přehrajeme a vysvětlíme pojem a strukturu formy. Potom je pro něj většinou snadné samostatně naznačit tužkou stavbu skladby přímo v notách. Forma *Kukačky*: třikrát refrain, dvakrát couplet. První část má repetici.

V práci na této skladbě čelíme několika velkým výzvám: **technika, tempo** (*vif* – fr. živě) a **ornamentika**.

Pro **technické zvládnutí** skladby je nezbytné zvolit **správný prstoklad** odpovídající velikosti a typu ruky. V *refrainu* si označíme **motiv Coucou**, jenž se poprvé objeví v levé ruce. **Artikulujeme** jej **portamentem**. Skladbu **čteme bez ozdob** kvůli zbytečnému zatížení technickými problémy z provedení ozdob při seznámení s novou skladbou. Ovšem prstoklad volíme takový, který počítá s jejich pozdějším zařazením.

První couplet přináší alternativu k mollovému tématu **modulací do paralelní tóniny G dur**. Motiv kukačky je přenesen do pravé ruky. Šestnáctinové pasáže je nutné cvičit opakováním každé figury čtyř šestnáctin s uvolněným zápěstím. Docílíme tak jejich vyrovnanosti.

Druhý couplet bychom mohli charakterově přirovnat k velmi užitečné etudě. Tato skladba je kromě své krásy a důvtipu mezi pedagogy oblíbená i jako cenný metodický kousek. Setkáváme se zde s problematikou **palce na černých a bílých klávesách** nebo **celé ruky na černých klávesách**. Děti v této situaci často dělají velké pohyby a zbytečně „*jezdí po klávesách nahoru a dolů*“. Tento couplet je vynikající k odstranění tohoto technického nešvaru. Upozorníme, že se motiv kukačky nepatrně pozměnil, a zahrajeme si jej levou rukou. Evoluční ráz této části přináší neustálé modulace prostřednictvím sekvencovitých pasáží. Gradace začínající v taktu č. 51 se staví pomocí důrazů na prvních dobách. Ke zdůraznění basové a sopránové noty dojde tím, že je nasadíme s mírným pozdržením. Vrchol celé části je na dominantě h moll. **Vnímáme harmonii**.

Po technickém ovládnutí skladby oběma rukama dohromady zapojíme označené **ozdoby**. V *Kukačce* jich není mnoho, žák čtvrtého ročníku by je měl všechny znát, ale jejich provedení v rychlém tempu není zrovna jednoduché. Objevují se zde tyto základní ozdoby: *tremblement* (trylek), *tremblement appuyé et lié* (svázaný trylek), *pincé* (mordent), *doublé* (obal), *arpègement* (arpeggio).

V závěru si uvedeme několik informací, jež sám L. C. Daquin napsal v předmluvě ke své *Premier livre de pièces de clavecin* (1735). U skladby *Kukačka* píše, že by mohla být provedena na housle a flétny. Dále doporučuje hrát jeho skladby s živostí i precizností. Nesmí ztratit na přesnosti, čistotě a delikátnosti.

4.3 Variace

Ročník: 6/I

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: J. Mysliveček: Menuet se šesti variacemi ze Sonáty D dur (České sonatiny Musica Antiqua Bohemica).

Anotace aktivity

Seznámíme žáka s variacemi. Vysvětlíme mu vznik a historický vývoj této formy. Budeme pracovat na přednesu Menuetu se šesti variacemi ze Sonáty D dur od J. Myslivečka.

Očekávané cíle

Na základě nácvičku variační formy si žák zdokonalí technické schopnosti, artikulační dovednosti, frázování a preciznost hry.

Popis hodiny

Instrumentální formy, mezi které forma variací patří, se začaly utvářet v 16. století. V tomto období vrcholil ideál sborového zpěvu *a capella*, což přispělo k postupnému osamostatňování instrumentální hudby, a tím i k výraznému pokroku ve výrobě hudebních nástrojů. Podstatnou část nástrojového repertoáru tvořily zpočátku improvizace, v nichž docházelo k melodickým či rytmickým obměnám interpretovaných hudebních struktur, takže už můžeme mluvit o uplatňování variační techniky.

V údajně první dochované památce klávesové evropské hudby *Robertsbridge fragment* (kolem r. 1320) se nacházejí úpravy (tabulatury) církevních motetů, světských tanců a estampidů, jejichž melodie je bohatě zdobená. Tato variační ornamentální výzdoba melodického tématu se nazývá *kolorování* a stala se základní klavírní technikou až do 16. století. Mistři této techniky byli v Německu označováni jako *koloristé*. V italských a německých tabulaturách ze 14. – 16. století se kromě výše uvedených forem dále objevovaly také písně lidové i umělé, jež někteří z autorů kolorovali krátkými předehrami, zvanými *praeambula*, a *chvalozpěvy*. Je tedy patrné, že ačkoliv jsou variace instrumentální formou, mají své zárodky ve vokální tvorbě.

Ve Španělsku ve stejné době vznikly díky silnému vlivu nizozemské hudby *glosas*² a *diferencias*³. Ze španělských, portugalských a katalánských lidových tanců vzešla *xácara*, na jejímž ostinátním základě s ustáleným harmonickým plánem se odvíjela variační práce⁴. Na počátku 17. století se jako variační mezihra začala formovat *toccata*, jež se později stala samostatnou skladbou⁵.

² *Glosas* jsou polyfonně zpracované francouzské chansony, jež jsou kolorovány.

³ *Diferencias* lze označit již jako skutečné variace vystavěné na nizozemském *cantu firmu*, případně jako fantazii na téma.

⁴ S principem *ostinata* se ještě setkáme v *passacaglii* a *chaconně* v období baroka. Doplňme, že španělské a italské označení pro ostinátní bas je pojem *folia* (it. šlénství, ztřeštěnost – tedy to stejné co *basso ostinato* – tvrdošíjný bas).

⁵ Uvedené formy užívané ve Španělsku nalezneme např. v díle *A. de Cabezóna* (1510–1566), nejvýznamnějšího španělského skladatele pro klávesové nástroje. Na jeho tvorbu navázal v Portugalsku *M. R. Coelho* (1583–?) a rozvinul ji. Umění variační formy, jež byla vytvořena koloristy a virginalisty, vyvrcholilo na samém prahu baroka v tvorbě Sweelinckových severoněmeckých žáků J. Praetoria, M. Schildta, V. Lübecka, S. Scheidta a dalších.

První zárodky variační formy, potažmo veškerých čistě instrumentálních forem nejen pro klávesové nástroje, **pocházely z:**

1. Improvizace

Byli to nejdříve varhaníci, kteří obvykle přejímali písňové nebo taneční melodie, k nimž tvořili přede hry, mezihry a dohry. Pro ukázkou své technické zručnosti melodie různě melodicky a rytmicky zdobili (kolorovali). Tato variační technika podpořila vzrůst obtížnosti klávesové hry (zejména u virginalistů a J. P. Sweelincka). Rozvinula způsob práce s hudební myšlenkou a přispěla k individualizaci klávesového stylu. Improvizace byly později zformovány do variací opřených o ostinátní bas. Daly tak základ novým formovým druhům – *chaconne*, *passacaglia* a *groundu*.

2. Taneční suity

Tance doprovázely člověka od nepaměti a pro vývoj instrumentálních forem měly zásadní význam. Fungoval zde princip spojování rychlého a pomalého v jeden celek, přičemž rychlý tanec byl obvykle rytmicko-metrickou obměnou pomalého. Všechny tance ve suitách 16. století obvykle spojoval společný myšlenkově-motivický materiál obměňovaný dle charakteru tanců.

3. Úpravy vokálních skladeb

Mnoho instrumentálních forem vzniklo z úprav vokálních skladeb (tzv. tabulatury). Spojením např. motetové techniky a tematické improvizace se vyvinula *fantasie*, jejíž myšlenka byla různě rytmicky či melodicky obměňována (kolorována).

Uvedené druhy forem byly v souladu s jazykem doby zpracovány převážně polyfonně. Nejčastěji se komponovaly tzv. *kontrapunktické variace* vystavěné na *cantu firmu*, k němuž se kontrapunkticky přidávaly doprovodné hlasy (*ground*, *xacara*). Tento typ variací pak dosáhl svého vrcholu v baroku. V tomto období byly postaveny i základy ornamentálních a charakteristických variací.

V závěru uveďme oblíbené barokní formy s variačním principem: *passacaglia*, *ciaccona*⁶, *ground*, *chorální variace*, *chorální předehra*, *chorální fantazie* a *partita*.

Jako ukázkovou skladbu představíme *Menuet se šesti variacemi ze sonáty D dur* J. Myslivečka (1737–1781). Tyto variace lze přiřadit k ornamentálním, v nichž:

1. Převládá expoziční typ hudby.
2. Nemění se podstatně obsah a harmonie původního tématu.
3. Doprovod je stylizován různým způsobem.
4. Melodie je kolorována stupnicovými pasážemi a průchodnými tóny.
5. Pracuje se s frázováním – legato, staccato, portamento.

Variace ze Sonáty D dur J. Myslivečka spíše zachovávají basovou linku a variační techniku volí hlavně kolorováním, diminuemi a rytmickými obměnami tématu. Pro tehdejší dobu jsou v oblíbené durové tónině, chybí zde mollová variace.

Důvodem, proč jsem zvolila tuto skladbu, je seznámení žáka s prvky klavírní techniky, která se v ní objevuje. V melodice a strukturování tématu naprosto vítězí homofonní zpracování. Žák tak pozná nutnost pracovat se stylistikou předklasicistní literatury a naučí se dle toho frázovat, artikulovat a rozvíjet lehkou brilantní techniku.

⁶ Rozbor a výuka kontrapunktických variací barokních forem (*chaconne* a *passacaglia*) bude probrána v následujících výukových jednotkách.

Studium nové skladby začneme jako obvykle přehráním celé skladby žákovi. Potom ji zahrajeme po částech s vysvětlením každé variace.

Menuet – téma

Charakter menuetu⁷ skladby, kterou rozebíráme, bychom označili jako pastorální. Přistoupíme k **harmonické analýze** šestnáctitaktového tématu. Prvních osm taktů (předvětí) směřuje z hlavní tóniny do dominantní, v dalších osmi taktech (závětí) se autor vrací zpět do hlavní tóniny. Pro představu přirovnáme tento jev k otázce (dominanta) a odpovědi (tónika).

Při práci na tématu věnujeme velkou **pozornost úhozu a artikulaci**. Je nutné začít budovat smysl pro lehkost, eleganci, specifické pauzy a cézury vyskytující se v rokokové a klasicistní literatuře. Na rozdíl od barokní faktury je ta klasicistní průzračnější a vyžaduje něžnější, „štíhlejší“ úhoz. Od počáteční práce na tématu se věnujeme **správnému provedení odtahů**, jež jsou základem stylistiky rokoka a klasicismu. Vyskytují se ve 3. a 4. taktu a na konci předvětí na dominantě. Nyní si ukážeme jejich cvičení. Nota předcházející odtahu je přízvukná, důležitá. Zahrajeme ji s hlubším ponorem do klávesy a lehce její délku protáhneme do odtahové noty. Ta je nepřízvukná a lehká, proto je nutné zahrát ji měkce s velkým kontaktem prstu s klávesou. Rozdíl úhozu hlavní a odtahové noty můžeme předvést dotykem na žákově ruce. Tak bude nejlépe cítit lehkost odtahu. Odtah v 8. taktu není jednoduchý, je potřeba jej cvičit opakovaně.

Frázování je ovlivněno tanečními kroky menuetu vedoucími k pulsaci po šesti dobách (tj. po dvou taktech). Proto je třeba vyvarovat se akcentů na všech prvních dobách. Dále se zaměříme na artikulaci čtvrt'ových not levé ruky v prvních dvou taktech. První dvě čtvrt'ové svážeme a třetí zahrajeme portamento. Tuto artikulaci opakujeme v pravé ruce ve 3. a 4. taktu. V taktech č. 6–8 hraje levá ruka čtvrt'ové v portamentu.

V závětí věnujeme pozornost zpěvnosti v pravé, ale také legatu v doprovázející levé ruce. V taktech č. 9–12 využijeme **echo** (takt č. 9–10 *forte*, č. 11–12 *piano*). Pokusíme se tohoto efektu dosáhnout úhozem (*forte* – legato s prsty u kláves s pocitem vlévání tónu do tónu; *piano* – zkrácení úhozu).

V posledním taktu pečlivě cvičíme odtah. U poslední noty vnímáme průběh tónu od jeho začátku po jeho konec. Sledujeme postupné přiblížení trsátka ke struně, cítíme samotné trsnutí a kontrolujeme konec tónu. Poslední otázkou k interpretaci tématu je využití repetice. V předvětí je několik možností k dalšímu zdobení, ovšem závětí je napsané takovým způsobem, že další ornamentika není nutná. (Viz Příloha obr. č. [1]).

Variace I.

V této variaci má žák možnost vyzkoušet vzdušné staccato v pravé ruce a úhozově pevnější basovou linku v levé ruce. Bas frázujeme stejně jako v tématu. Echo efekt v závětí cvičíme *forte* pevnějším portamentem, *piano staccatem*.

Variace II.

Vynikající na procvičení různé artikulace v rámci jedné pasáže šesti osmin – první dvě legato, další staccato. S žákem cvičíme první dvě osminy v legatu na těžkou dobu s akcentem, další staccatové vylehčíme. Dbáme na uvolněné zápěstí. V závětí se frázování mění. Žák může vyzkoušet jiné kombinace legata a staccata, legato přes taktovou čáru. Poměrně bohatou artikulaci v závětí je možné zjednodušit dle možností a vyspělosti žáka. (Viz Příloha obr. č. [2]).

⁷ Menuet je velmi starý dvorský tanec. Byl původně pomalý, později se jeho tempo zrychlovalo, přibývaly virtuózní taneční figury. V baroku existovaly dva typy menuetu – pastorální a galantní.

Variace III.

Variace v rychlém tempu. Výborná na techniku. Prstoklad umožňující hru v rychlém tempu uzpůsobíme individuálním potřebám žáka. Současně mu vysvětlíme, že dělení fráze z cembalového pohledu je jiné než z klavírního. Klavírista by pravděpodobně tuto variaci viděl co nejvíce spojenou v jedinou nekonečnou legatovou linii. Cembalisté ji naopak budou pestře artikulovat. Artikulace je pro cembalisty jeden z nejmocnějších výrazových prostředků. To, co dokáže klavírista pomocí dynamických a témbrových možností svého nástroje, cembalista dovede pomocí rafinovaných artikulačních kombinací.

Ve variaci vidíme, že díky artikulaci můžeme žákovi nabídnout i jiný prstoklad než takový, na který je zvyklý z klavíru. Např. v taktu č. 3 hrajeme první triolu prstokladem 2 3 4, další triolu s posunutím ruky od d^1 provedeme stejně, nepodkládáme palec jako klavíristé. Takto zvolený prstoklad, zvaný poziční, vede k preciznímu provedení i logice cembalové fráze. Cvičíme jej s naprosto uvolněnou rukou, jež se posouvá nahoru nebo dolů. Snažíme se docílit lehkého staccata. Ještě upozorníme na takt č. 5 a 7, kde na třetí dobu zopakujeme 3. prst kvůli nenarušení pozice ruky. V taktu č. 13 hrajeme první triolu prstokladem 1 2 3, dále 2 3 4 a poté 3 4 5. V dalším taktu je druhá triola oprstokladovaná 3 4 3 a třetí triola 4 2 1. (Viz Příloha obr. č. [3]).

Variace IV.

Virtuózní variace v rychlém tempu. Cvičení rozložených oktáv je užitečné pro techniku, dbáme na uvolněné zápěstí.

Variace V.

Ačkoliv je tato variace stále v durové tónině, může být považovaná za lyrické centrum celé skladby. Plní funkci mollové variace. Skýtá možnosti meditativní zpěvné hry. Harmonicky zajímavá melodická linka je výborným cvičením pro rozvoj žákova sluchu.

Pomalé tempo je velmi vhodné k vypracování legatové kantilény, která není úplně technicky snadná. Využíváme pedálového efektu předržováním akordických tónů. Vnímáme intervalové vztahy mezi tóny. Před kadencí v posledních dvou taktech je důležité udělat nádech pro vyniknutí závěru. Artikulace, která je k vidění v Příloze obr. č. [4], je pouze jednou z možností.

Nyní si shrňme postup nácviku kantilény:

1. Dosáhnutí zpěvného legatového tónu: ruka je co nejbližší u kláves, prsty jsou na pohled „neaktivní“, drží zvuk co nejdéle.
2. Prstoklad je maximálně účelový: slouží artikulaci.
3. Při práci s žákem hrajeme společně a zpíváme. Ukazujeme zvlášť prstoklady. Klademe důraz na ukázky, kde demonstrujeme rozdíl mezi cembalovou a klavírní technikou.

Variace VI.

Finální variace je ukázkou klavírní techniky. Levá ruka je v oktávách, pravá v arpeggiových sextolách. Tady je potřeba hrát co nejvirtuózněji. V případě technického problému s arpeggiovými pasážemi v pravé ruce, je možné cvičit ve zdvojení každého intervalu nahoru a dolů.

Menuet se šesti variacemi ze Sonáty D dur je pro žáka 6. ročníku velkým přínosem. Pomůže mu se technicky a stylově posunout, poznat nástroj z jiného úhlu a udělat první kroky v interpretaci skladeb tohoto stylového období.

Přílohy

Obr. č. [1] J. Mysliveček: Téma (*Menuet se šesti variacemi ze Sonáty D dur*).

Téma

7

12

Obr. č. [2] J. Mysliveček: Variace II. (*Menuet se šesti variacemi ze Sonáty D dur*).

7

12

Obr. č. [3] J. Mysliveček: Variace III. (*Menuet se šesti variacemi ze Sonáty D dur*).

The image displays a musical score for Variace III by J. Mysliveček, consisting of four systems of piano music. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score is written for piano (piano) and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamics.

The first system (measures 1-4) features a treble clef with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a slur over the next two measures. The bass clef has a half note in the first measure, a quarter note in the second, and a half note in the third. A dynamic marking *sim.* (sforzando) is present in the third measure of the bass line.

The second system (measures 5-8) shows a treble clef with a continuous eighth-note melody. The bass clef has a steady quarter-note accompaniment.

The third system (measures 9-12) features a treble clef with a slur over a sequence of eighth notes. The bass clef has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note in the second, and quarter notes in the third and fourth.

The fourth system (measures 13-16) continues the eighth-note melody in the treble clef. The bass clef has a half note in the first measure, followed by quarter notes in the second and third, and a half note in the fourth.

Obr. č. [4] J. Mysliveček: Variace V. (*Menuet se šesti variacemi ze Sonáty D dur*)

4

sim.

7

11

14

sim.

4.4 Základy generálbasu I – Základní harmonické funkce

Ročník: 3/I

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: cembalo, C. Zimmer.: Des Lys Naissants (s. 22–23), M. Laizé: La basse continue pour petits et grands (s. 12).

Anotace aktivity

Vytvoříme si úvodní přehled k základům generálbasu. Popíšeme způsob, jakým vést dítě k tomu, aby následující výuku generálbasu přijalo jako přirozenou součást hry na cembalo.

Očekávané cíle

Přistupovat ke generálbasu jako k něčemu, co se dá lehce pochopit a zvládnout. Odstranit mýtus, že se jedná o těžkou disciplínu. Vybudování harmonického cítění a smyslu pro ansámblovou hru.

Popis hodiny

Koncepce klavírní výuky dává ansámblové hře spíše druhořadý význam. Na prvním místě je sólová literatura. Jinak je to u cembalové výuky. Pro cembalistu je komorní hra denním chlebem a tvoří velkou část repertoáru.

Barokní skladatelé, na rozdíl od pozdějších autorů, **uplatňovali určité kompoziční principy a techniky stejné pro sólové i komorní skladby**. Pro cembalistu z toho vyplývá, že hrát pouze sólovou literaturu znamená znát jen malou část povahy, smyslu a role cembala v hudebním světě tehdejší doby. Pokud je naším cílem, aby žák opravdu objevil tento nástroj a pochopil jeho krásu a filozofii, musíme mu ho ukázat v jeho celkovém kontextu.

Pedagog, který začíná vyučovat cembalo, si jistě uvědomuje, že vztah žáka k ansámblové hře se musí začít budovat od samého začátku. Učitelé vyučující ostatní nástroje uplatňují do jisté míry to samé. Rozdíl mezi naším a jejich přístupem bude v četnosti a intenzitě, se kterou se této problematice budeme věnovat, dále v systematickosti a jasně propracované koncepci. Naším cílem v rámci výuky na ZUŠ bude dovést žáka alespoň k základní gramotnosti ve čtení číslovaného basu a naučit ho získané znalosti používat v praxi.

První kroky v přípravě k výuce generálbasu

Znovu zopakujme, že úvodní kroky, spíše krůčky, se nebudou podstatně lišit od toho, co známe z klavírní pedagogiky, tedy **budování harmonického cítění při doprovodu jednoduchých písní**. Tento přirozený postup vede dětského hráče k tomu, že se pomocí jemu blízkých písní seznámí s autentickou kadencí (*cadance parfaite*) a bude **umět používat základní harmonické funkce**. U cembalové výuky doporučuji se této činnosti věnovat daleko intenzivněji, než je zvykem u pianistů, nejlépe každou hodinu.

Budování harmonického cítění

Pokud dítě několik let hrálo na klavír, bude mít i nějakou zkušenost s doprovodem písniček v levé ruce. Většinou ale neví, proč a jaké akordy zvolit, tzn. neumí harmonizovat, protože v klavírní výuce není příliš zvykem se této problematice věnovat nebo jakkoli věci pojmenovávat. Seznámíme ho se základními harmonickými funkcemi nejlépe tak, když mu je ukážeme na známých lidových písních (např. *Holka modrooká*, *Skákal pes* atd.).

Harmonizace lidové písně – kadence

Nyní si ukážeme postup práce s lidovou písní. Písničku zahrajeme v C dur, nejdříve jen melodii. Pro doprovod levou rukou můžeme použít tři akordy: tóniku (T), subdominantu (S) a dominantu (D). Zahrajeme je žákovi v příslušné tónině. V písničkách vládne určitý zákon o vztahu melodie s akordy. Některé tóny melodie jsou „kamarádi“ s určitými akordy, ale s jinými se „kamarádi“ méně. Pokud melodie a akord v levé ruce mají společné tóny, vytvářejí hezké souzvuky, a tímto způsobem doprovázená písnička zní dobře.

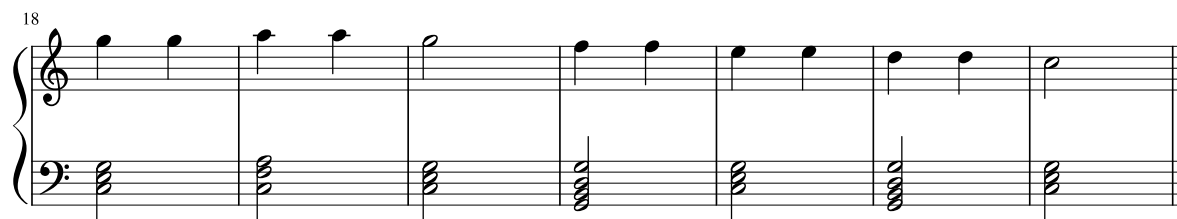
Poté hrajeme hru na „kamarádi se, nebo nekamarádi“. Žák se v této hře dobře orientuje a jeho muzikálnost ho povede ke správné volbě harmonie. Zkoušíme písničky v různých tóninách do dvou # a *b* dle vyspělosti žáka. Volíme písně s jednoduchou harmonií. Dbáme na přirozené frázování a dýchání.

Od začátku se neobejdeme bez septakordu. V této fázi si vysvětlíme jeho vytvoření. K dominantnímu kvintakordu přidáme tón nacházející se o malou tercii výše nad kvintou akordu (dominantní kvintakord v C dur zní *g h d*, připojíme *f*, vznikne dominantní septakord *g h d f*). Septakord se vyskytuje i v nejjednodušších písničkách, jeho znění a použití bude brzy pro žáka samozřejmostí.

Harmonizace známé melodie

Pokud usoudíme, že je žák v této technice dostatečně zručný, můžeme zkusit zharmonizovat jednoduchou skladbu. Jako příklad si uveďme píseň *Ah! Vous dirai-je maman* (Zimmer, 2002, s. 22–23), která je také tématem *Variací C dur* W. A. Mozarta (1756–1791). Některé děti znají tuto melodii jako vánoční píseň *Twinkle, twinkle little star*.

Obr. č. [5] Harmonizace písně *Ah! Vous dirai-je maman*.



Několikrát zahrajeme celé téma. Označíme fráze a cézury, vysvětlíme si formu ABA a ukážeme jednotlivé díly. Zopakujeme základní harmonické funkce T, S a D. Na jejich slovním nebo písemném označení se domluvíme se žákem. Pro začátek je možné používat „vlastní“ terminologii, jež je dítěti blízká a navodí představu jednotlivých akordů. Několikrát si je zahrajeme levou rukou. Žák již ví, že výchozí bod je vždy tónický kvintakord. Zkoušíme hru na „kamarádí se spolu, nebo nekamarádí“, a tím vedeme žáka ke správnému výběru akordů. Dle vyspělosti žáka transponujeme do jiných tónin.

V této etapě jsme splnili alespoň dva body ze seznamu M. Laizého uvedeného v jeho učebnici *La basse continue pour petits et grands* (Laizé, 2000, s. 12):

1. Hrajeme podle fráze – respektujeme dýchání a cézury, máme představu o formě skladby.
2. Hrajeme dle rytmu a charakteru.

Tento postup můžeme opakovat s jakoukoli jednoduchou skladbou.

Ačkoliv se někomu může zdát, že tato část vyučovacího procesu nevede ke vnímání hudebního textu od basu vertikálně nahoru, ale opačným směrem, protože začínáme od melodie, není to pravda. Cílem těchto přípravných kroků je ukázat, že bas je základem všeho, co se odehrává v hlasech nad ním. Správné zacházení s doprovodem může zásadně ovlivnit celou skladbu.

4.5 Základy generálbasu II – Číslovaný bas

Ročník: 5/I

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: C. Zimmer: *Des Lys Naissants* (s. 86–96), M. Laizé: *La basse continue pour petits et grands* (s. 12), papírová páska.

Anotace aktivity

Vysvětlíme si číslování akordů a přesný význam tohoto značení. Popíšeme proces nácvičku a možné problémy, jež během cvičení mohou vzniknout. Na základě praktických zkušeností odvodíme s žákem, co je to číslovaný bas. V závěru hodiny si přiblížíme důvod jeho vzniku.

Očekávané cíle

Prostřednictvím vhodného metodického postupu v hodině dokážeme, že generálbasová hra je pro děti srozumitelná a bezproblémová i díky jejich harmonickým zkušenostem z předchozí výuky.

Popis hodiny

V cembalové učebnici pro začátečníky C. Zimmer *Des Lys Naissants* (s. 86–96) je velmi srozumitelně vysvětlen celý proces seznámení žáka se základními pojmy generálbasu. Nejprve nahlédneme prakticky do nové problematiky podle cvičení z této školy. Až poté si vše teoreticky vysvětlíme a pojmenujeme jednotlivé elementy.

Popíšeme si princip prvních dvou cvičení na **pochopení systému intervalů ve vztahu k basu**. (Zimmer, 2002, s. 86). První cvičení seznamuje žáka s číselným značením jednotlivých intervalů po sobě jdoucích. Levá ruka stále hraje C (tónina C dur) a pravá ruka jednotlivé intervaly k danému basu podle číselného značení (2 – sekunda, 3 – tercie atd.).

Druhé cvičení již intervaly kombinuje. Žák si procvičuje jejich čtení.

Obr. č. [6] Vypracované cvičení na čtení intervalů z číselného zápisu dle C. Zimmer.

The image shows a musical score for a 4/4 exercise. The left hand (bass clef) plays a constant C bass note. The right hand (treble clef) plays a sequence of intervals: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 3, 5, 6, 2, 4, 3, 5, 4, 6, 5, 7, 8. The intervals are written as notes on the treble clef staff, starting from the C bass note.

Další cvičení se soustředí na postavení kvintakordu, sextakordu a kvartsextakordu opět na basové notě C hrané levou rukou. Akordy jsou vyjádřené číselným zápisem určeným pravé ruce, poprvé v rozložené (čísla za sebou) a podruhé v harmonické podobě (čísla nad sebou). (Zimmer, 2002, s. 86). Nakonec získáváme plně číslovaný akord, jenž v dalším příkladu vidíme tak, jak se bude vyskytovat v textech s generálbasovou linkou – basová nota s číslováním (Zimmer, 2002, s. 87).

Nyní si ukážeme postup nácvičku. Snažíme se dodržovat **pravidlo čtení akordu od basu směrem nahoru k sopránu**. Žák zahraje bas, poté postupně přidává intervaly v pravé ruce do úplného

sestrojení akordu. Potom ho zahraje společně s basem. Když probereme celé cvičení tímto způsobem, zkusíme jej zahrát kompletní. Můžeme použít příklad s realizací tak, že zakryjeme papírovou páskou akordy v pravé ruce, a zkusíme hrát jen podle čísel v časové relaci, která je pro žáka v tuto chvíli možná. Opakujeme a zrychlujeme tempo. Takový postup uplatňujeme u všech podobných cvičení.

Obr. č. [7] Realizace cvičení s plným číslováním akordů (podle Zimmer, s. 87).

Následuje **první skladba** pro praktické provedení **generálbasu** *Tambourin* pro flétnu a linku s číslovaným basem (Zimmer, 2002, s. 87). **Postupujeme podle instrukcí** z učebnice M. Laizého (2000, s. 12):

1. Označíme fráze.
2. S žákem zahrajeme nejdříve samotný bas, poté hrajeme a zpíváme melodii.
3. Pojmenujeme noty podle čísel od basu směrem nahoru.
4. Hrajeme bas s realizací akordů podle čísel.

Obr. č. [8] Realizace generálbasového partu skladby C. Zimmer *Tambourin*.

5. Poté učitel hraje flétnový part, žák doprovází číslovaným basem.

Další cvičení probíhá obdobným způsobem jako předcházející. Seznamujeme se s intervaly a akordy ve stupnici G dur. (Zimmer, 2002, s. 88). Následující příklad může žák vyzkoušet zahrát přímo z číslování.

Obr. č. [9] Realizace generálbasového cvičení v G dur (podle C. Zimmer, s. 88).

The musical score shows a sequence of chords in the treble clef and single notes in the bass clef. The chords are: G4, G4, G4, G4, G4, G4, G4, G4. The bass notes are: G2, G2, G2, G2, G2, G2, G2, G2. The fingerings for the left hand are: 5/3/8, 6/3/8, 6/4/8, 5/3/8, 4/2/8, 5/3/8, 7#/4/2, 8/5/3.

Poslední cvičení na s. 88 je opět flétnový a generálbasový part, zopakujeme výše uvedený postup.

Dále si doplníme **body k úspěšnému cvičení** dle M. Laizého (2000, s. 12):

1. Hrajeme správné intervaly podle předepsaných čísel.
2. Respektujeme rytmus levé ruky.
3. Hrajeme s jistotou.
4. Podle pravidel.
5. Vytváříme hezkou melodickou linku anebo podporujeme taneční rytmus.
6. Posloucháme styl, kterým hrají ostatní instrumentalisté.

V této etapě dětem stačí, když splní první tři až čtyři body. Na ostatních budeme pracovat v dalších ročnících.

Ještě si doplníme informace ke **Cadance parfaite** neboli autentické kadenci (ve francouzské hudební teorii postup D – T.) Cvičení na tento jev nalezneme v učebnici C. Zimmer na s. 90. Cílem je procvičit s žákem tento postup ve třech základních polohách pojmenovaných podle tónu v sopráně akordu (kvinta – tj. kvintová poloha, oktáva – tj. oktávová, tercie – tj. terciová). Tuto problematiku procvičujeme v dalších cvičeních z učebnice podle nám již známého způsobu. Neopomíjíme **transpozice** a vnímání funkcí jednotlivých akordů (tónika – základ, klid; dominanta – otázka, vzrušení).

V závěru hodiny si s žákem shrneme naše poznatky. Vyzveme ho, aby sám definoval, co si pod termínem generálbas představuje. S naší pomocí žák zformuluje definici vlastními slovy: **jedná se o basovou linku opatřenou čísly, jež nám ukazují obsah akordu v pravé ruce**. Když se podíváme pozorně na plný popis akordu v číslech, vidíme i pohyb melodické (sopránové) linky, tedy máme v této formě zápisu celou partituru. To nás vede k tomu, jak a proč tato praxe vznikla. Samozřejmě z racionálních důvodů, aby se práce doprovázeče na varhany či cembalo co nejvíce zjednodušila, současně byla přehledná a jasná. Tato technika umožňovala snadné přečtení a provedení tehdejších složitých partitur.

Přílohy

1. Doporučené skladby k dalšímu procvičení z učebnice C. Zimmer (2002): *Musette* (s. 89), *J' ai du bon tabac* (s. 91), *Ground* (s. 93), *Allemande* (s. 94), *Fanfare* (s. 96).
2. Obr. č. [10] Ukázková realizace generálbasu skladby *Ground* (Zimmer, 2002, s. 93).

Generalbass Příklad č.5 Ground Fine

The score is divided into three systems:

- System 1 (Measures 1-10):** Cembalo I and Cembalo II. Figured bass notation below Cembalo II: $\begin{matrix} 5 \\ 3 \\ 8 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 8 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 8 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 3 \\ 5 \\ 8 \end{matrix}$.
- System 2 (Measures 11-17):** Cbl. I and Cbl. II. Figured bass notation below Cbl. II: $\begin{matrix} 3 \\ 8 \\ 5 \end{matrix}$.
- System 3 (Measures 18-24):** Cbl. I and Cbl. II. Figured bass notation below Cbl. II: $\begin{matrix} 5 \\ 3 \\ 8 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 5 \\ 3 \\ 8 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 3 \\ 8 \\ 5 \end{matrix}$. The system ends with "D.C. al Fine".

3. Doporučené učebnice pro výuku generálbasu od starých mistrů:

- J. F. Dandrieu: *Principes de l'Accompagnement du clavecin* (1719).
- M. de Saint Lambert: *Nouveau traité de l'Accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments* (1707).

4.6 Základy generálbasu III – Výuka dle historických materiálů

Ročník: I/II

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: J. B. Christensen: Základy generálbasové hry v 18. století (s. 11, 13, 15, 17, 19, 21), M. Laizé: *La basse continue pour petits et grands* (s. 11).

Anotace aktivity

Tato jednotka podává svým rozsahem a hloubkou obsahu komplexní obraz výuky generálbasu v II. cyklu ZUŠ. Líčí vznik a historický vývoj generálbasu, srovnává jej s klasickou harmonií, která je všem pedagogům dobře známá ze studií na konzervatoři. Dále popisuje vyučovací proces této disciplíny dle historických materiálů i s doporučenou literaturou k procvičení určitých dovedností.

Očekávané cíle

Vzbuzovat stále větší zájem o hru generálbasu, zároveň s tím budovat u žáka přesvědčení, že jde o cíle, které lze reálně dosáhnout. U žáků z klavírních tříd zdůraznit úplně novou dimenzi práce s textem, jenž je z hlediska klavíristy „neúplný“ a vyžaduje improvizaci a schopnosti řízení pravidly. Propojení znalostí a uplatnění nových dovedností v hodinách komorní hry. Poznávání nové literatury. Splnění dalších bodů a kritérií ze seznamu v učebnici M. Laizého *La basse continue pour petits et grands*.

Popis hodiny

Vznik generálbasu

Takový způsob doprovodu, jenž dnes nazýváme generálbasem⁸, vznikl zhruba kolem roku 1580. Předtím varhaníci doprovázeli složité kontrapunktické skladby bez partitur. Hráli z ručně psaných partů jednotlivých hlasů často označených různými klíči. Postupně začali hráči „vyrábět“ z pěveckých partů partituru, a tak mohli mít přehled o celé skladbě na první pohled. „*Varhanní doprovod věrně zrcadlí celou skladbu.*“ (Willi, 2010, s. 8.).

K používání číselného značení došlo z velmi prostého důvodu – usnadnění práce s notovým zápisem. Pokud skladatel byl zároveň interpretem, svoji skladbu znal dokonale, proto psal vše ve zkratkách, někdy neúplně, jindy vůbec. Není možné si jinak vysvětlit částečné zapisování některých dochovaných manuskriptů.

Postupně se tato praxe rozšiřovala a používalo ji stále více varhaníků hlavně v Itálii, odkud se rozšířila po Evropě (Německo, Francie, ale i Anglie a Rakousko).

Vývoj generálbasu je spojen s vývojem hudby obecně. Byl zrozen v období vlády sofistikovaného kontrapunktu. I řadoví hudebníci té doby byli z dnešního hlediska na velmi vysoké profesionální úrovni. Kdo by býval řekl, že v takovém souboji zvítězí prostý až primitivní

⁸ Další označení generálbasu: *basso continuo*, *basse continue*, *basse chiffrée*, *basso*, *basso seguente*, *bassus ad organum*, *Generalabass*, *Ziffernbass*, *thorough bass*. Na Moravě a ve Vídni byl nazýván *partitura* či *part*.

generálbas? To, co hrálo v jeho prospěch, byl konec vokální éry a modálního systému (vznik dur-mollového systému). Zatímco modální kontrapunkt vnímal hlasy horizontálně, **nové myšlení staví na jejich vertikálním chápání**. Následkem toho vznikaly názvy různých akordů. Dříve teoretikové vysvětlovali disonance jako melodické postupy, teď se stávají součástí akordu. Italové nazývají harmonizaci stupnice „*Regola dell Ottava*“, to znamená, že ke každému tónu stupnice lze přiřadit určitý akord – harmonii (Willi, 2010, s. 29). Tím byl ohlášen konec starého stylu a začátek nového, jenž se rozvinul a rozkvetl do obdivuhodného umění v barokním období, hlavně na přelomu 18. století.

Obr. č. [11] Harmonizace stupnice C dur dle učebnice J. F. Dandrieu.



Konec starých časů a nový začátek ještě neznamenal úplné zapomnění kontrapunktu. Barokní epocha má svého velikána – J. S. Bacha, jehož kompozice jsou podle slov A. Schweitzera syntézou celého baroka. On byl jeden z těch, kteří volali po návratu starých technik a uměleckých dovedností kontrapunktu uplatňovaných ve vedení hlasů generálbasových doprovodů. Sám šel příkladem svým uměleckým dílem. Jeho *Umění fugy* je důkazem, že skutečně hodnotné umění přetrvává daleko déle, než si dokážeme představit.

Generálbas, klasická harmonie a hudební teorie v současné výuce

Pokud jsme se ke studiu generálbasu dostali až po absolvování klasické výuky teorie a harmonie, budeme alespoň na začátku zmatení. Akordy, které známe, budou mít jiné názvy, některá pravidla se budou měnit. Cílem této výuky je vést děti od útlého věku k vnímání generálbasu jako srozumitelného a příjemného způsobu doprovodu, kde je místo pro jejich tvůrčí kreativitu.

Klasická harmonie se zabývá **spojením akordů a jejich vztahy**. **Generálbas** (číslovaný bas) obsahuje údaje od autora v číslech pro intervaly v pravé ruce. **Spojuje akordy dle pravidel a doplňuje partituru:**

1. Podle období, ve kterém byla skladba napsaná.
2. Podle obsazení ansámblu, s nímž se hraje.
3. Podle stylu, žánru a národní školy samotné skladby.
4. Podle individuálního stylu a preferencí ostatních hráčů.

Z toho vyplývá, že pravidla u obou subjektů nejsou a nemohou být úplně stejná, protože mají odlišnou funkci a cíle. Klasická harmonie se vyvinula později a pokračovala ruku v ruce s vývojem hudby skrze nové hudební styly. Samozřejmě, že jako etapy navazující na sebe mají generálbas a klasická harmonie spoustu společných pravidel a principů (některé převzaté z kontrapunktu).

Co je společné?

1. Zákaz paralelních kvint a oktáv.
2. Zadržování společných tónů při spojování akordů (v generálbasu spíše na varhanách než na cembale. Toto pravidlo budeme uplatňovat pouze ve cvičeních, kde se držíme pravidel).
3. Spojování akordů s minimálním pohybem hlasů – minimum skoků.
4. Vždy, když je to možné, použití protipohybu.
5. Základní harmonické funkce.
6. Kadence – všech druhů.

Co je rozdílné?

1. Číslování akordů se čte v generálbasu ve vztahu k basu, ne k hlavnímu tónu akordu.
2. Jiné názvy známých akordů probereme ve cvičeních postupně.
3. Zdvojování sextakordů. Klasická harmonie praví: „*U sextakordu nejlépe zní úprava v rozšířené harmonii. Velmi výhodná pro zvuk a spojování je taková úprava, v níž soprán a tenor jsou vzdálené o oktávu⁹. Nevýhodná je však taková úprava, v níž vrchní hlasy jsou v těsné harmonii a jsou vzdálené o tercii.*“ (Kofroň, 1961, s. 60). V generálbasu používáme obě zmíněné varianty sextakordu, ovšem je nutno vědět kdy, za jakých okolností a situací. Podrobněji probereme ve cvičeních o sextakordech.
4. Jiná role sextakordu, v g. b. není vnímán jako obrat kvintakordu, ale jako samostatný akord.
5. Možnost jít s doprovodem nad doprovázený hlas.

Generálbas francouzského stylu – první cvičení J. F. Dandrieu

Díky historickým pramenům dnes víme, že existují **různé styly bassa continua** lišící se mezi sebou – **italský, německý a francouzský**¹⁰. Italský se během století často měnil. Přesto, že měl v Evropě největší vliv, byla jeho výuka nesystematická. Německý styl je pro začátečníky příliš komplikovaný. Nejvhodnější je začít francouzským stylem.

Budeme se jej učit přímo z mistrovské učebnice bassa continua J. F. Dandrieu *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (1719), jež vede žáka krok za krokem k osvojení této disciplíny. Obsahuje systematická cvičení, z nichž jsem pro ukázkou vybrala prvních deset. Domnívám se, že zvolená cvičení budou dostačující pro hru lehkých skladeb s nevypracovaným generálbasovým partem a budou motivací pro další vzdělávání těm, které tato disciplína zaujala.

Všechna uvedená cvičení J. F. Dandrieu najdeme v moderní generálbasové učebnici J. B. Christensena *Základy generálbasové hry v 18. století*.

⁹ S tímto akordem se v generálbasu potkáme pod názvem *sixte doublée*.

¹⁰ Víme také, že hrát stylové basso continuo znamená znát rozdíl mezi doprovodem v 17. a 18. století. Podrobnosti bych v naší publikaci vynechala, protože jsou nad její rámec, ale zmínila bych je před žákem jako informaci.

1. Základní akord

Základní akord neboli kvintakord je složen z tercie, kvinty a oktávy. Hraje se většinou na prvním (tónika) a pátém stupni stupnice (dominanta). (J. F. Dandrieu).

Cvičení č. 1 (Christensen, 2011, s. 11) má úplné číslování, které jsme měli v předchozí jednotce o generálbasu. To znamená, že jsou jím dané i přesné polohy v sopránu. Cvičení opakujeme v C dur, G dur, d moll, a moll, F dur a ještě jednou v C dur se změnou polohy. V G dur, d moll a F dur není předznamenání, což je pozůstatek modálního myšlení. Křížky, jež vidíme před číslem 3, znamenají hru velké tercie. S křížkem se později budeme setkávat i u jiných intervalů. Vždy to znamená totéž – zvýšení příslušného intervalu, vedle něhož je křížek napsaný. Na s. 13 vidíme to samé cvičení už se zkrácenou notací. Zůstaly jen křížky upozorňující na zvýšení tercie.

V generálbasovém číslování se tercie, kvinta a oktáva nepíšou. Kvalifikovali bychom to jako hraní kvintakordu, jenž se neoznačuje. Toto cvičení by měl žák snadno zvládnout, dle jeho možnosti ho lze i transponovat.

Obr. č. [12] J. F. Dandrieu Cvičení č. 1 „Základní akord“ (vypracovaná verze).

The image shows a musical score for a piano exercise. It consists of two systems of music. The first system is in 4/4 time and contains 17 measures. The second system starts at measure 18 and contains 6 measures. The score is written for piano, with a treble clef and a bass clef. The right hand plays chords, and the left hand plays single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Accidentals (sharps and naturals) are used to indicate specific intervals, particularly the third. The first system includes a variety of chords in different keys and positions, while the second system focuses on specific chord voicings.

Při nácvičku doporučuji zakrýt papírovou páskou akordy v pravé ruce a cvičit s žákem bas podle čísel. Poté, co zhodnotíte, že žák zvládl cvičení s úplným číslováním, můžete přistoupit ke cvičením se zkrácenou notací. Realizaci používáme jen pro kontrolu.

2. Sixte simple¹¹

Popis obsahu akordu – sexta, oktáva, tercie. Značí se číslem 6, obvykle ho vidíme na třetím stupni stupnice, na mediantě. (J. F. Dandrieu).

Ještě jednou si musíme uvědomit jeden z podstatných rozdílů v myšlení klasicky vychovaného hudebníka naší doby a v terminologii generálbasu. Zatímco hudební teorie současnosti odvozuje název akordu z jeho základní noty (akordy jako sextakord, kvartsextakord jsou obraty kvintakordu), generálbas chápe obsah akordu ve vztahu k notě v basu, jež tam momentálně je. Akord není konstantní veličina, ale cosi proměnlivého. Barokní mistři nechápou sextakord jako

¹¹ Také tzv. „Úzký sextakord“ (Willi, 2010, s. 40).

obrat kvintakordu, jak jsme se učili v hudební nauce a v harmonii. „*Sextakord je základní akord, v němž je kvinta nahrazena sextou.*” (Willi, 2010, s. 40).

Cvičení č. 2 (Christensen, 2011, s. 13) má pro nás již známé číslování, křížek u tercie také známe. Hvězdička znamená nově probíraný akord. Na s. 15 nalezneme verzi se zkráceným číslováním tohoto cvičení, z jehož původního číslování zůstala jen 6 označující sextakordy a křížky pro velké tercie. Procvičujeme dle předcházejícího způsobu.

Obr. č. [13] J. F. Dandrieu *Cvičení č. 2 „Sixte simple“* (vypracovaná verze).

8 6 3 8 3 8 5 3 5 3 8 5 8 6 #3 8 3
 3 3 8 3 8 6 #3 8 3 8 5 3 5 3 8 5 8
 5 8 5 5 5 3 8 5 8 6 #3 8 3 8 5 3 5

18
 8 5 3 5 3 8 5
 6 3 8 3 8 6 3
 3 8 5

3. Petite sixte

Tento akord je poněkud složitější případ, protože žák druhého cyklu, jenž už absolvoval hodiny hudební nauky, si všimne, že probíraný akord s označením 6 obsahově odpovídá terckvartakordu. Zatím se žák může cítit zmateně. Ví, že v plném číslování zahraje akord podle popisu. Ale co dělat v případě zkráceného zápisu, kdy všude vidí jen číslo 6 znamenající pokaždé něco jiného?

V generálasové terminologii má *petite sixte* obsah terckvartakordu, označuje se číslem 6. Je velmi důležitý. Poznává se **podle basového postupu**. Objevuje se zpravidla **na druhém stupni směrem dolů do tóniky, nebo nahoru do třetího stupně**.

V Christensenově učebnici je popsáno jeho složení: sexta, tercie, kvarta. Poté je vysvětleno, za jakých okolností se akord používá. **Sexta je skoro vždy velká**.

Cvičení č. 3 nalezneme na s. 15 a jeho zkrácenou notaci na s. 17, v níž zbyla jen označení 6 ve druhém a třetím taktu. Cenné na tomto cvičení je, kromě nového akordu, propojení znalostí – spojení dvou akordů *sixte simple* a *petite sixte* ve druhém a třetím taktu.

Obr. č. [14] J. F. Dandrieu *Cvičení č. 3 „Petite sixte“* (vypracovaná verze).

The image shows three systems of musical notation for 'Petite sixte'. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a line of fingerings below. The first system (measures 1-16) has fingerings: 8 5 3, 6 3 8, 6 4 3, 8 5 3, 3 8 5, 3 8 5, 8 5 3, 3 8 5, 8 6 3, 3 8 4, 3 8 5, 5 3 8, 3 8 5, 5 3 8, 3 8 6. The second system (measures 17-32) has fingerings: 4 3 #6, 5 3 9, 8 3 #3, 8 5 #3, 5 3 6, 6 3 9, #6 4 3, 8 3 5, #3 8 5, #3 8 5, 8 3 5, 3 8 6, b3 6 4, 3 8 5. The third system (measures 33-38) has fingerings: 5 3 8, 5 3 8, 3 8 5, 5 3 8, 3 8 6, 4 3 6, 5 3 8, 8 5 3, 8 5 3, 5 3 8.

4. Fausse quinte – Akord se zmenšenou kvintou

Tento akord tvoří zmenšená kvinta, sexta a tercie. Obvykle se hraje na sedmém stupni stupnice – na citlivém tónu – za předpokladu, že postupuje směrem k tónice (VII – I). Akord se zmenšenou kvintou najdeme většinou pod označením přeškrtnutá 5 anebo b5. (J, F. Dandrieu).

V plném číslování to vypadá následovně: odzdola přeškrtnutá 5, 6 a 3. Obsahem odpovídá kvintsextakordu. Cvičíme dle navyklého způsobu. (Christensen, 2011, cv. č. 4, s. 17)

Obr. č. [15] J. F. Dandrieu *Cvičení č. 4 „Fausse quinte“* (vypracovaná verze).

Akord se zmenšenou kvintou

The image shows three systems of musical notation for 'Fausse quinte'. Each system consists of a grand staff and a line of fingerings. The first system (measures 1-16) has fingerings: 8 5 3, 3 b5 6, 8 5 3, 6 4 3, 6 3 8, 8 5 3, 8 5 3, 8 3 5, 3 8 5, 3 8 5, 5 3 8, 3 8 5, 3 8 5, 5 3 8, 3 8 5. The second system (measures 17-32) has fingerings: 5 3 8, 3 b5 6, 5 3 8, 4 3 6#, 3 8 6, 5 3 8, 8 3 5, 8 3 5, 8 3 5, 3 8 6, 8 3 5, #6 4 3, 6 3 8, 8 5 3, #3 8 5, 8 5 3. The third system (measures 33-38) has fingerings: 3 8 5, 3 b5 6, 3 8 5, b3 6 4, 8 3 5, 3 8 5, 5 3 8, 3 8 5, 3 8 5, 6 3 b5, 5 3 8, 4 3 6, 3 8 6, 5 3 8, 8 3 5, 8 5 3.

5. Sixte doublée¹²

To je zmiňovaný doporučený sextakord v široké rozloze. V generálbasu je vedený jako *akord tvořený pouze sextou a tercií*. V závislosti na poloze ruky může být některý z tónů zdvojen v oktávě. Následující příklady znázorňují zdvojení obvykle aplikovaná na VII. nebo VI. stupni stupnice podle toho, jestli bas stoupá, nebo klesá. Akord nalezneme pod číslem 6. Připomenu, že intervaly počítáme ve vztahu k basové notě. Cvičení najdeme na s. 19, zkrácená notace na s. 21.

Obr. č. [16] J. F. Dandrieu Cvičení č. 5 „Sixte doublée“ (vypracovaná verze).

The image shows three systems of musical notation for the exercise 'Sixte doublée'. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with chords and fingerings indicated below. The first system starts at measure 1, the second at measure 17, and the third at measure 33. Fingerings are given as numbers 1-5 for each hand, with some notes having multiple numbers indicating different possible fingerings.

Nakonec se podíváme, co jsme zvládli ze seznamu M. Laizého (2000, s. 11):

1. Hrát a nedívat se na prsty.
2. Nemít problém s prstokladem.
3. Zadržovat společné noty ve stejných hlasech.

Pro lepší přehled shrňme jednotné zásady postupu při cvičení generálbasových příkladů:

1. Pokud je potřeba, vysvětlíme nový akord.
2. Akord hrajeme přímo, čteme od basu nahoru k sopránu.
3. Respektujeme žákovo tempo pro realizaci, ale snažíme se o postupné zvyšování rychlosti.
4. Příklad zakryjeme papírovou páskou a cvičíme jej spolu s žákem. Poté srovnáme výsledek.
5. V každém dalším cvičení si všímáme kromě nových akordů i těch probraných.
6. Upozorňujeme žáka na skutečnost, že každé cvičení končí *cadance parfaite* (D-T).

Zvládnutím a pochopením probírané látky motivujeme žáka k samostatnému vyhledávání vhodné literatury, na níž může procvičit získané dovednosti.

¹² Také tzv. „Široký sextakord“ (Willi, 2010, s. 44).

4.7 Základy generálbasu IV – Složitější generálbasová cvičení a party

Ročník: 3/II

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: J. B. Christensen: Základy generálbasové hry v 18. století (s. 21, 23, 25, 27).

Anotace aktivity

Budeme pokračovat s dalšími cvičeními generálbasu určenými pro II. cyklus ZUŠ. Postupujeme od jednodušších ke složitějším příkladům. Získané dovednosti žák prakticky uplatní v doporučené literatuře.

Očekávané cíle

Plynulé zvládnání generálbasové techniky, praktické procvičování na lehkých skladbách, dle možností využití v komorní hře a doprovodech.

Popis hodiny

Předpokládané znalosti

Předpokladem pro zvládnutí nadcházející látky je průběh studia generálbasu podle doporučení z předchozích jednotek (určených pro 1. a 2. ročník II. cyklu). Všechna cvičení je třeba zvládnout rychle, s jistotou a bez zaváhání. Žák by je měl umět také transponovat alespoň v tóninách o sekundu výše a níže.

Jak často máme zařadit ve výuce cembala cvičení generálbasu?

V systému ZUŠ navštěvují žáci ve většině případů hlavní předmět jednou týdně. V rámci jedné vyučovací hodiny (45 minut) se není skutečně jednoduché rozhodnout, jak ji optimálně rozvrhnout. Pamatujme si ovšem to, co jsme si řekli na začátku o podstatě cembalové hry, o důležitosti učení se generálbasu v dětském věku, a zkusme jej zařadit do hodin co nejčastěji.

Ověření teoretických znalostí žáka

Nejprve položme žákovi několik otázek pro zjištění jeho znalostí o generálbasu:

Co je to generálbas, jak, kdy a proč vznikl?

Jakým způsobem čteme čísla nad basovou notou?

Co znamenají posuvky před číslem?

Co zahrajeme, když nad basovou notou nejsou napsaná žádná čísla?

V otázkách můžeme pokračovat a postupně se zeptat na vše dříve probrané. Jako variantu, kterou nahradíme hodinu otázek a odpovědí, nabízím následující experiment:

Pozvěme žáka do hodiny dítěte prvního ročníku II. cyklu a požádejme jej o vyprávění všeho, co si o generálbasu zapamatoval. Tím prověříme jeho znalosti a míru, do jaké látku pochopil. Do výkladu se nezapojujme, jen v případě nutnosti.

Pokračování dalších cvičení z *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (1719) J. F. Dandrieu

Generálbasová cvičení jsou obsahem českého překladu publikace J. B. Christensena.

1. Kvintakord s přidanou sextou

Tento akord je utvořen z kvinty, sexty a tercie. Většinou se hraje na IV. stupni stupnice – subdominantě – je-li následovaná dominantou. Odpovídající číslování je 6/5. Tercie bývá často snižená, proto se mohou objevit čísla jako b3 5 6 nebo b 5 6¹³. (J. F. Dandrieu).

Uved' me si postup nácvičku příkladu č. 6 (Christensen, 2011, s. 21):

1. Žák hraje dané cvičení s již získanou technikou čtení generálbasu.
2. Respektujeme jeho tempo a sledujeme hru.
3. Opakujeme několikrát.
4. Žák s naší pomocí pojmenuje akordy po taktech (např. v a moll): kvintakord, petite sixte, sixte simple, kvintakord, sixte doublée atd. (rozebíráme celé cvičení).
5. Nakonec srovnáváme žakovu verzi s příkladem a jeho realizací.

Obr. č. [17] J. F. Dandrieu *Cvičení č. 6 „Kvintakord s přidanou sextou“* (vypracovaná verze).

8 #6 6 5 #3 3 3 8 3 3 #3 3 5 #3 #3 8
3 3 3 3 5 6 5 3 3 6 5 6 5 5 3

17 3 b3 8 6 5 b6 b5 3 6 4 5 4 6 5 5 3
8 6 6 3 3 3 3 8 3 3 3 3 5 3 3 8
5 4 3 3 8 b6 6 5 6 6 8 b6 3 8 3 5

33 5 4 3 3 8 6 6 5 6 3 #6 8 4 3 8 8
3 3 8 6 5 3 3 b5 3 3 4 5 3 6 5 5 3
8 6 6 5 3 3 3 3 3 3 3 6 5 3 3

48 5
3
8

¹³ Jednotlivá čísla akordu jsou ve cvičeních psaná nad sebou (pořadí od basu směrem vzhůru).

6. Cvičení se zkrácenou notací (s. 23) si zahrajeme ještě jednou s tím, že necháme žáka, aby se díval na úplné číslování, potom zkusíme samotný příklad.
7. Cvičení dle možností žáka transponujeme.

2. Akord s průtahem kvarty

Akord s kvartou zahrnuje také interval kvinty a oktávy. Je to disonantní akord často se vyskytující na dominantě, ale pouze pokud je možné jej rozvést do velké tercie nad stejnou basovou notou. Jeho značka je 4. (J. F. Dandrieu).

Cvičební postup dalšího příkladu č. 7 (Christensen, 2011, s. 23) volíme stejný jako u předchozího cvičení. Pouze žáka upozorníme na to, že tento akord se často objevuje v kadencích a jeho znění posiluje jejich intenzitu. To je obzvlášť pádný důvod umět toto cvičení transponovat v co nejvíce tóninách. Budeme ho potřebovat. Cvičení se zkrácenou notací najdeme na s. 25.

Obr. č. [18] J. F. Dandrieu Cvičení č. 7 „Akord s průtahem“ (vypracovaná verze).

The image shows three systems of musical notation for exercise 7. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with chords and figured bass notation below. The first system starts at measure 1 and ends at measure 16. The second system starts at measure 17 and ends at measure 32. The third system starts at measure 33 and ends at measure 40. The figured bass notation uses numbers 1-5 for fingers and letters for accidentals (b for flat, # for sharp).

3. Akord s tritónem

V tomto akordu je tritón kombinován se sextou a sekundou. Zpravidla se hraje na IV. stupni (subdominantě), pokud za ní následuje III. stupeň (medianta). Označení tohoto akordu je #4 nebo 4. Další alternativou je odrážka 4. (J. F. Dandrieu).

U následujícího cvičení č. 8 (Christensen, 2011, s. 25) volíme stejný postup. Sazba a sled akordů začínají být komplikovanější, proto můžeme cvičení dle uvážení rozdělit na menší části (např. prvních 8 taktů, poté zbytek). Pokud žák pozná v nově probíraném akordu dominantní septakord v obratu sekundakordu, znamená to, že si dobře pamatuje hodiny hudební nauky. Vysvětlíme mu, že to je jeden z rozdílů v terminologii generálbasu a současné hudební teorii. Probereme zkrácenou verzi cvičení

na s. 27, popřípadě si jej rozdělíme také na dvě části. Na konec srovnáme verzi žáka s verzí příkladu s realizací. I když je toto cvičení komplikované, měli bychom se pokusit jej transponovat.

Obr. č. [19] J. F. Dandrieu *Cvičení č. 8 „Akord s tritónem“* (vypracovaná verze).

The image shows a piano accompaniment for a piece titled "Akord s tritónem" by J. F. Dandrieu. The score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. Below each staff, there are numbers indicating fingerings for the right and left hands. The first system starts at measure 1 and ends at measure 16. The second system starts at measure 17 and ends at measure 32. The third system starts at measure 33 and ends at measure 47. The fourth system starts at measure 48 and ends at measure 62. The fingerings are as follows:

System 1 (measures 1-16):
 Right hand: 8 3 3 3 #4 6 6 8 6 6 5 3 3 3 8 3
 Left hand: 5 6 #6 8 2 3 4 5 4 3 3 8 6 6 5 8
 3 3 4 5 6 8 3 3 8 6 5 3 b5 3 5

System 2 (measures 17-32):
 Right hand: 3 5 3 8 5 6 6 8 2 3 4 5 4 3 b3 8
 Left hand: 6 3 8 5 3 3 4 5 6 8 3 3 3 8 6 5
 4 6 5 3 3 3 #3 #4 6 #6 8 #6 6 5 #3

System 3 (measures 33-47):
 Right hand: 6 6 5 8 6 b3 8 5 3 6 4 5 6 8 b3
 Left hand: 3 b5 3 3 #3 3 5 #3 8 5 6 6 3 3 #4 6 6
 3 3 3 3 3 3 8 3 3 5 3 3 8 3 4

System 4 (measures 48-62):
 Right hand: 3 b3 8 6 5 6 b5 3 5 4 6 5 3
 Left hand: 8 6 6 5 3 3 3 8 3 3 5 3 3 8
 5 4 3 3 8 6 6 5 8 b6 3 8 5

Několik doplňujících informací k realizaci generálbasového partu:

1. Jak vysoko můžeme hrát akordy v pravé ruce? Dvoučárkované *e* je „běžná horní hranice“, ale existují i výjimky.

2. Doprovod můžeme hrát nad sólovým partem.

3. Na cembalo hrajeme akordy velmi často arpeggio.

4. Harmonizujeme všechny tóny v basu? Jak se orientujeme, které jsou důležité a které ne?

Odpověď najdeme v Christensenově učebnici na s. 42.: „Které tóny můžeme v závislosti na tempu, metru, basovém postupu a číslech přeskočit? Kdykoli bas postupuje sekundovým krokem, stačí harmonizovat noty na těžkých dobách a s ostatními zacházet jako s průchodnými tóny. Jestliže noty na nepřívzvučných dobách jsou označené čísly, je třeba je harmonizovat obvyklým způsobem, dokonce i když bas náhle pokročí větším intervalem než sekundou. (M. de Saint Lambert).“

Další rada na s. 43: „Většina francouzských skladatelů mezi rokem a koncem generálbasové éry byla velmi úzkostlivá na číslování svých basů ..., používali dokonce horizontální pomlčku – a tím vyřešili zbytečnou otázku, jak dlouho harmonizovat nepřívzvučné basové noty.“

Obecné principy a doporučení

Obě jednotky o základech generálbasu pro II. cyklus jsou koncipované tak, aby byly nápomocné i učitelům, kteří tuto disciplínu teprve objevují a chtějí by se jí věnovat nadále.

V práci s žákem projevujícím o disciplínu generálbasu zájem nezapomínejme na spolupráci mezi jednotlivými složkami vyučovaného oboru. V „komořině“ žáka nešetřeme a snažme se vybírat skladby s nevypracovanými party. I některé sólové skladby se mohou pojmout tak, že je rozdělíme na melodickou linku a doprovod, jenž můžeme doplnit akordy. Nezapomeňme na nahrávky jako ukázkou toho, že skromný notový zápis jedné basové noty s čísly (či bez) může rozkvétat v rukou mistra.

Doporučená literatura

V učebnici J. B. Christensena *Základy generálbasové hry v 18. století* jsou uvedené původní skladby s realizacemi autora (kapitola č. 16). Několik zásadních poznámek k realizaci francouzského generálbasu nalezneme na s. 40 (Doporučuji žákovi sdělit jen to nejdůležitější).

Doporučená cvičení s generálbasovými party

J. F. Dandrieu: *Brunettes* (Christensen, 2011, cv. 1, 2 s. 44; cv. 4, s. 47)

G. P. Telemann: *Sonate F dur pro zobcovou flétnu a b. c., TWV 41: F2*

G. P. Telemann: *Sonate C dur pro zobcovou flétnu a b. c., TWV 41: C2* (1. a 2. věta)

G. P. Telemann: *Sonate C dur pro zobcovou flétnu a b. c., TWV 41: C5*

4.8 Úvod do výuky komorní hry

Ročník: 3/1

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: C. Zimmer: Des Lys Naissants (s. 40–41).

Anotace aktivity

V této jednotce najdeme popis, jak připravit dítě pro úlohu cembalisty-kapelníka v barokním souboru. Úvod do výuky komorní hry trvá několik let a probíhá minimálně ve dvou fázích, v nichž pedagog musí systematicky budovat návyky a dovednosti žáka. Na této bázi lze rozvíjet jeho hráčské působení v barokním ansámblu od prvních kroků až po zkušeného ansámblového hráče.

Očekávané cíle

V přípravných fázích komorní hry dostává pedagog sám pro sebe velmi cenné informace. Vidí silné a slabé stránky žáka a má čas na nich pracovat. Pro žáky je tato činnost velmi příjemná, zábavná a přínosná. Zpravidla ji dělají rádi.

Popis hodiny

Příprava ke komorní hře začíná ihned od začátku cembalové výuky. První tóny žáka na nástroj podporuje učitel svým citlivým doprovodem. Společně objevují nový svět plný barevných zvuků. Učitel prostřednictvím čtyřruční hry může pozorovat a podporovat hudební vývoj dítěte, jeho reakce, schopnost orientace a nastudování jeho partu, vcítění se do spoluhráče. Učitel svou hrou ovlivňuje muzikálnost žáka a zároveň zjišťuje věci, na kterých je nutné pracovat (např. rytmus). Proto je tato přípravná fáze velmi důležitá a závisí na ní další vývoj a projev žáka.

Velmi důležitá je volba repertoáru, který umožní dětem poznat „na vlastní kůži“, co znamená hrát ještě s někým jiným a současně odpovídá jejich hráčským možnostem. Vynikajícím příkladem je čtyřruční skladba pro cembalo *Dans la forêt lointaine* (Zimmer, 2002, s. 40–41) díky její přehledné a jasné formě, veselému charakteru a srozumitelnosti. Tato skladba nese typické znaky barokní kompozice, čímž žák dostává důležité informace pro další výuku také v sólové hře. Kromě obou cembalových partů je v zápise zahrnuta i flétna. Prostřednictvím tohoto obsazení se žák učí naslouchat dalšímu hudebníkovi, vnímá témbrové zabarvení jiného nástroje, učí se hudební přizpůsobivosti (držení tempa, rytmičnost, agogické změny atd.).

Nejprve seznámíme žáka s jeho partem, než přijdou další spoluhráči. Pracujeme na něm obdobným způsobem jako na sólových skladbách – určení charakteru, formy, fráze, tempa, volba úhozu a artikulace. Skladbičku jsme si v hodině nazvali *Kukačka*, protože se v jejím průběhu několikrát objeví motiv ku-ku.

Dále si uvedeme několik interpretačních bodů, které jsou důležité v samotném studiu žákova partu:

1. Učitel přehraje žákův part. Povídá si s ním o charakteru a náladě skladby. Žák si pod znějící hudbou představuje prostředí lesa, květin, zvířat a ptáků. Skladba na něj působí vesele, zvolíme tedy přiměřeně rychlé tempo.
2. Zaměříme se na formu. Vysvětlíme dítěti, že skladba je vystavěná na principu otázek a odpovědí – dítě se ptá (takt č. 1–9) a kukačka odpovídá (takt č. 9–15). Poté žák skladbu uzavře.
3. Vyřešíme úhoz a artikulaci.
4. Žák se učí svůj part za pomoci učitele – propojuje hru se zpěvem, podkládá melodii textem.
5. Fráze a nádechy – díky zpěvu žák cítí přirozený směr fráze a vnímá, kde jsou nádechy (obvykle po čtyřech taktech; u motivu ku-ku po skupince dvou not).
6. Registrace u opakujícího motivu ku-ku (9. a 13. takt) – tzv. echo
 - dvoumanuálový nástroj: echo na II. manuálu
 - jednomanuálový nástroj: echo za pomoci artikulace (poprvé delší portamento, podruhé staccato)
7. Zahrajeme čtyřručně celou skladbu s tím, že flétnový part zpíváme.

Nyní popíšeme, jak probíhá první secvičení skladby s přizvaným flétnistou.

1. Vysvětlíme oběma hráčům důležitost ladění v ansámblu. Cembalista dává flétnám buď akord a moll od a¹, nebo C dur, pokud se jedná o altovou zobcovou flétnu. Akord hrajeme od shora dolů, potom zpět nahoru. To si můžeme ve třídě připravit ještě před příchodem flétnisty.
2. Jak určíme tempo? Doporučuji se vyhnout teoretickému vysvětlování a jednoduše tempo zazpívat. Flétna se snaží začátek oddirigovat. Zpočátku může flétnistovi připadat zvuk cembala nezvyklý, ale později si jej většinou oblíbí.
3. Zapamatujte si tempo! Stačí jednou, dvakrát přehrát skladbu. Poté jsou žáci schopni udat tempo sami.
4. Nástup – v této skladbě se ještě úplně nejedná o nástupy jako v běžné komorní hře. Nástup dává učitel, který hraje cembalový part č. 2. Nicméně i to jsou pro žáka cenné informace. Auftakt (zdvih) může učitel oddirigovat rukou čtyřčtvrtečním schématem a naučit žáka správně nastoupit na čtvrtou dobu. Stejně tak může kolega-flétnista pomáhat a oddirigovat takt č. 9, dále takty č. 13, 14, 15 a 17.

Máme-li možnost zaúkolovat staršího žáka, bylo by ideální, aby oba dva cembalové party hráli žáci (např. sourozenci).

4.9 Komorní hra – Triová sonáta

Ročník: 2/II

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: G. P. Telemann: Triosonate TWV 42: a 4 (Essercizii musici N 10), nahrávka Ensemble Amarilis.

Anotace aktivity

V rámci výuky druhého cyklu je žák zapojen do hry ve větším souboru. Zaměříme se na základní komorní žánry (triová sonáta, kvarteto), ve kterých uplatníme znalosti z cvičení generálbasu v praxi.

Očekávané cíle

Z doprovazeče u cembala se pomalu stává dirigent souboru, na něhož je spolehnutí v každé situaci. Dochází k prohlubování znalostí ve staré hudbě a poznávání nové literatury.

Popis hodiny

Výuka komorní hry druhého cyklu se často stává pro žáky jakousi „doménou“ celého vyučování. Žák objeví sám pro sebe doposud nečekané možnosti uplatnění a zhodnocení let cvičení u sólového nástroje. Práce v kolektivu mu přinese nové zážitky, pocit naplnění a motivace, což se nám učitelům vrací v podobě nové energie a nápadů.

Nyní se seznámíme s pojmem **triová sonáta**, jež je pro barokní soubor základním komorním žánrem. Jedná se o cyklickou skladbu většinou o čtyřech částech (pomalá, rychlá, pomalá, rychlá). Vznikla v Itálii v období baroka, odkud se rozšířila do ostatních evropských zemí a získala obrovskou popularitu mezi profesionálními, ale i amatérskými umělci. Na konci 17. a začátkem 18. století existovaly dva typy trio sonát: *sonata da camera* (světská sonáta) a *sonata da chiesa* (církevní sonáta), jež se navzájem ovlivňovaly. *Sonáta da chiesa* mohla obsahovat taneční věty s typickým označením pro *sonátu da camera*, zatímco v *sonátě da camera* často vidíme styl fugato příznačný pro první větu *sonáty da chiesa*.

Co se instrumentální struktury týče, skládá se barokní triová sonáta ze **tří partů** – dvě linky vysokých melodických nástrojů a jedna basová linie zvaná **basso continuo** (b. c.) složené z violoncella a cembala nebo jiného harmonického nástroje. Basso continuo může být obsazeno i **více nástroji**. Setkáváme se s jevem typickým pro triovou sonátu, kdy **počet partů neodpovídá počtu hudebníků na jevišti**. Název žánru se zdá poněkud matoucí, může dokonce lákat nekompetentního posluchače nazvat takové těleso kvartetem, proto je žádoucí rozdíl v pojmech dobře vysvětlit.

U barokní triové sonáty se setkáváme s různými nástrojovými kombinacemi – nejčastěji to jsou dvoje housle a b. c.; dvě flétny, zobcové nebo příčné, a b. c.; zobcová s příčnou flétnou a b. c.; flétna, zobcová nebo příčná, a housle s b. c. V obsazení continua vítězí klasická kombinace violoncella či fagotu

s cembalem. Velmi krásná a poměrně častá je přidaná loutna, theorba nebo kytara, harfa či varhanní pozitiv.

Dále přistoupíme k *Trio sonátě TWV 42: a 4* G. P. Telemanna (1681–1767). V hodině budeme pracovat s moderní edicí této sonáty, ale pro zajímavost ukážeme žákům i manuskript skladby.

Velmi dobré a osvědčené je najít kvalitní nahrávku a poslat ji předem všem členům souboru. Poslechnou si ji s partiturou. Nejedná se o kopírování, ale o vytvoření představy o díle. Potom během zkoušek vytváříme vlastní koncepci. Nahrávka v podání *Ensemble Amarilis* je dostupná na: <https://www.youtube.com/watch?v=sQpoAraumYQ>.

Poté si vysvětlíme historii a nejdůležitější rysy skladby. Sonáta a moll je známá jako jedna z „cikánských“ sonát G. P. Telemanna. Skladatel měl vášeň pro poznávání cizích hudebních kultur. Jevil velký zájem o cikánskou hudbu, která byla v 18. století velmi módní, dokonce i v aristokratických kruzích. O Telemannovi se tvrdí, že za doby svého pobytu v Polsku vyasedával v hospodách při poslechu cikánských kapel a „půjčoval“ si motivy a témata, jež slyšel. Tyto informace jsou výborným vodítkem k interpretaci naší sonáty. Vždy je dobré při práci na určitém díle pochopit podstatu jeho charakteru a určit si základní myšlenku, na které celou skladbu postavíme.

Ve studiu cembalového partu využijeme jak manuskript sonáty, tak moderní edici. Z manuskriptu můžeme například použít nevypracovaný part s číslovaným basem a podle toho zahrát jednu či více vět podle předepsaných čísel.

V další části si uvedeme několik interpretačních poznámek k celkovému vyznění celé sonáty.

1. věta Largo

Upozorníme žáky na bohatou rétoriku, kterou musí všichni výrazově podpořit. Zobcová flétna začíná pasáže ve velkých intervalech, jež ihned nastolí napjatou atmosféru a nabídne až biblickou fresku kráčejiho Ježíše s křížem. Drama ve vrchních hlasech podpoříme bohatými arpeggiovými akordy přes dvě oktávy. Cembalista uplatňuje během věty různé typy arpeggií (s akordickými i neakordickými tóny; rozloženými různými směry). Vhodné je využít pestrou artikulaci.

2. věta Vivace

Tato věta, i když není v plném slova smyslu taneční, obsahuje spoustu prvků tohoto charakteru. Rázné tři kroky v prvním taktu označené důrazy od autora naznačují tanečnost. Utvrzení nalezneme v taktu č. 83–84 u flétny, které se potom opakuje v houslích, u nichž vidíme náznak **čardášového rytmu**. Jako artikulaci volíme portamento, v osminách frázujeme společně s ostatními nástroji. U flétny a houslí je artikulace naznačena skladatelem, můžeme tedy v souladu s celkovým vyzněním a ohledem na techniku citlivě přidávat i další frázování. Například ve 3. taktu na první době se dvě osminy flétny sváží obloučkem, cembalo to zopakuje. Tady upozorníme na nutnost precizního provedení odtahu (společný trylek). Tato figura se ve větě pravidelně opakuje. V taktu č. 11 housle mohou frázovat poslední tři osminy tímto způsobem – první dvě svázané obloučkem a poslední oddělit, cembalo artikuluje stejně.

Nyní se zaměříme na dynamiku v taktech č. 26–27. Pokud máme možnost dvoumanuálového cembala, využijeme echa na druhém manuálu. U jednomanuálového nástroje hrajeme forte vícehlasou harmonií, piana docílíme menším počtem hlasů a zkrácením úhozu. I když obsazení této sonáty není

orchestrální, určitá místa vyžadují techniku hry **tutti** a **sólo**. Tento efekt vznikne opět pomocí zahuštěnosti akordů jako v předchozím příkladu.

3. věta *Affetuoso*

V barokní literatuře se běžně setkáváme s **označením** určujícím **náladu**, **nikoli** tempo ve smyslu **rychlosti** (*Affetuoso* – s afektem neboli emotivně). V této době bylo zvykem, že pulzace, počítací jednotka a rychlost byly odhadovány podle **faktury skladby**. Stačil pouhý pohled na partituru a nebylo třeba žádných jiných indikací. Současní hudebníci často vnímají tempová označení v barokních skladbách s představou rychlosti vhodné jiným hudebním stylům. Netuší ovšem, že v baroku tyto termíny znamenaly spíše **afekt**, **emoci** nežli tempový údaj. Chceme-li být přesní, řídíme se podle **J. J. Quantze**, jenž právě *Affetuoso* zařadil do třetí skupiny temp čili mezi pomalejší.

Věta je v 6/8 taktu a představuje lyrické centrum celé sonáty. Opět pracujeme na arpeggiích, jejichž velkou bohatost zvažujeme kvůli průzračnější faktuře oproti sazbě první věty. Echa můžeme docílit pomocí lehkého portamenta jednoho tónu jako kontrastu k předešlému arpeggiu.

4. věta *Allegro*

Poslední věta sonáty má charakter lidového veselí, je taneční a potvrzuje název celé sonáty – *Cikánská*. Virtuózní pasáže střídané v melodických nástrojích připomínají praxe cikánských kapel. Od cembalisty je v této větě žádaná velká pohotovost, perfektní přesnost, rytmická a úhozová. Ovládání celé palety artikulačních možností (osminy a čtvrté noty – portamento až staccato; šestnáctinové noty – legato). V taktech č. 25–29 jsou čtvrté noty v basu hrané v legatu. V pravé ruce podporujeme **crescendo** arpeggiiovými akordy. Vzhledem k tanečnímu charakteru věty na konci nezpomalujeme a nerozkládáme poslední akord.

Na závěr si uveďme **několik obecných rad** ke zkoušení v souboru:

1. Rozehrání souboru v příslušné tónině (všichni hrají a moll harmonickou, cembalista tuto stupnici harmonizuje).
2. Dirigent-cembalista udává začátek, konec, nádechy a pauzy.
3. Společné dýchání, frázování a jednotná artikulace hráčů.
4. Vzájemné naslouchání všech členů souboru.

Přílohy

1. Manuskript k *Trio sonátě TWV 42: a4* G. P. Telemanna je dostupný na IMSLP:

<http://ks4.imslp.net/files/imgnks/usimg/d/d4/IMSLP250103-PMLP160696-Mus-Ms-1042-34.pdf>

2. Moderní edice této sonáty je k nalezení také na IMSLP:

<http://ks.imslp.net/files/imgnks/usimg/3/3c/IMSLP221005-PMLP160696-Telemann, GP, Trio Sonata, TWV 42.a4, EdWoehl, FS.pdf>

4.10 Doprovod na cembalo a jeho specifické vlastnosti

Ročník: 1/II

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: A. Vivaldi: Sonata d moll, RV 12 – Preludio, Corrente (Manchestersonatas), A. Corelli: Sonate La Follia, CD nahrávky.

Anotace aktivity

Doprovod nástrojů či zpěváků na cembalo je velmi rozsáhlé téma. Není tomu tak dávno, kdy k této problematice nebylo dostatek informací. Ze současných dostupných materiálů i samotné praxe je zřejmé, že se cembalový doprovod řídí jinými kritérii než klavírní, často diametrálně odlišnými. V následující jednotce shrneme nejdůležitější body spolupráce cembalisty s ostatními nástroji.

Očekávané cíle

Osvícený, tvůrčí přístup k doprovodům, prohloubení poznatků o cembale i jiných nástrojích a staré hudbě obecně. Propojení získaných znalostí – technika a dovednosti v generálbasu z předchozích let a hodin.

Popis hodiny

Již na začátku 19. století se zvýšil zájem o starou hudbu. Repertoár sestaven ze skladeb J. S. Bacha a jiných skladatelů se začal objevovat na koncertních podiích. **Způsob**, podle něhož se skladby interpretovaly, byl zcela **podřízen zvukovým představám tehdejších hudebníků a publika**. Je známo, že např. F. Mendelssohn-Bartholdy improvizoval klavírní doprovod k Bachově sólové *Chaconne d moll pro housle*. **Upravování a zdvojování hlasů v partiturách starých mistrů** bylo v té době neoddiskutovatelným faktem. Vznikl styl hry, který stále dozníval během 20. století a nám zanechal mnoho doprovodů renesančních a barokních skladeb. V českých hudebních školách se tyto doprovody stále používají. Víme, že nejsou optimální nejen pro cembalisty, ale je důležité vědět, jak k nim přistupovat, čeho se vyvarovat a co zachovat. Pokusíme se přiblížit **hlavní body**, z nichž musíme vycházet **při doprovodu na cembalo**:

1. Při používání klavírních not s již vypracovaným generálbasovým partem.
2. Při vypracování vlastního generálbasového partu.

Uveďme **rozdíly mezi doprovazečem-klavíristou a doprovazečem-cembalistou**. Cembalista není doprovazeč v tom nejužívanějším slova smyslu. U cembala většinou seděl autor skladby a kapelník v jedné osobě. Sólista se nechal vést tím, co od kapelníka slyšel, a tak vznikla dokonalá symbióza, jež byla napůl psaná, napůl improvizovaná. V klavírních doprovodech je vše striktně dané, není zvykem něco přidávat, zdobit či měnit. V cembalových doprovodech je to naopak očekávané, i když to není zapsané.

Jak již bylo uvedeno, mnoho vypracovaných generálbasových partů vycházelo ve svém zpracování z možností klavíru a jeho povahy. Nyní si uvedeme několik **typických klavírních prvků**, jež jsou **pro cembalovou realizaci naprosto nevhodné**, přesto stále využívané a hrané:

1. Oktávy.
2. Akordy či pasáže mimo cembalový rozsah (basová linka).
3. Akordy nebo pasáže ve vysoké poloze.
4. Paralelní akordy v obou rukou.
5. Legato v levé ruce, obzvláště v rychlých větách tanečního charakteru.
6. Nesmyslná tempová označení (tempo přiblíží faktura, forma, druh a žánr hudby).
7. Dynamika (např. v rámci fugového tématu velké dynamické změny z *pp* do *ff* a zpět do *pp*).

obr. č. [20]) Ukázka klavírního stylu ve vypracované verzi volné věty – G. B. Platti *Sonáta e moll pro flétnu a klavír* (edice Schott).

Jak tedy s takovou verzí pracovat? Pokud bas není opatřen čísly a není možné dohledat originál díla, můžeme postupovat následujícím způsobem:

1. Basovou linii vždy zachováme, ovšem bez oktavových zdvojení.
2. Pasáže či akordy mimo rozsah přeložíme do vhodné polohy.
3. Příliš husté akordy s šestihlasou a osmihlasou harmonií jsou správné jen v určitých momentech a situacích (např. *tutti*).
4. Levá ruka využívá většinou hodně artikulace, obzvláště v rychlých větách. Klavírní myšlení je spíše založené na kantilénové legatové hře, proto se frázování v klavírních úpravách neshoduje s cembalovým stylem.
5. Dynamiky si nevšímáme.

Doprovod pomalých vět

Jako příklad si vezmeme 1. větu *Preludio ze Sonáty d moll, RV 12 A. Vivaldiho*. V tempu Largo začíná levá ruka v osminách s úhazem téměř legato s minimálním zvedáním prstů. Vypsané akordy v pravé ruce hrajeme jako arpeggia, pro něž v klavírních úpravách nenalezneme označení. Bohatost arpeggií, i vkládání neharmonických tónů, volíme dle vkusu, velikosti sálu, akustiky a vlastností našeho cembala. Na konci první repetice se objeví modulace do F dur. Pokud budeme repetici dělat, je na místě dotvořit a vyplnit časový prostor vhodnou pasáží pro návrat do původní tóniny d moll.

obr. č. [21] Ukázka modulace a návrat do původní tóniny v 1. repetici *Preludia* (A. Vivaldi *Sonáta d moll*).

The image shows a musical score for Harpsichord (Cembalo) and Violin (Housle). The score is in G minor, 3/8 time, and consists of two staves. The Violin staff (top) has a treble clef and a key signature of one flat. The Harpsichord staff (bottom) has a grand staff with treble and bass clefs and a key signature of one flat. The music is in common time (C). The first measure of the Violin staff has a trill (tr) over a quarter note. The Harpsichord staff has a series of chords and arpeggios. The second measure of the Harpsichord staff has a trill (tr) over a quarter note. The music ends with a double bar line and repeat dots.

Repetici je možné zahrát na druhém manuálu. Dále vypomůžeme s crescendem a gradací dle domluvy se sólistou (tento záměr podpoří bohatší a vícehlasá harmonie cembala).

Ve studiu věty využijeme manuskript. Noty psané rukou velmi inspirují hráče v interpretaci skladby. Pracujeme na zpěvnosti melodické linky cembala a snažíme se napodobit housle. Vnímáme těžké a lehké doby, důležité a nedůležité noty. Včleníme nádechy, fráze a dynamiku. Cvičíme samostatně bas, k němu zpíváme part houslí a obráceně, učitel hraje harmonii.

Poté přistoupíme ke zdobení. Na těžkou dobu umístíme trylky. Skoky a větší intervaly vyplňujeme v rámci daného rytmu. Všimáme si vypsání inegalů. Zpočátku zkoušíme jednodušší, později bohatší zdobení. Poté se dohodneme na konečné verzi. (Viz Příloha obr. č. [24]).

V závěrečném taktu *Preludia* je poslední akord původní tóniny d moll v trvání půlové noty, jež je potřeba vyplnit.

obr. č. [22] Ukázka arpeggia na konci věty (A. Vivaldi *Preludio ze Sonáty d moll*).

The image shows a musical score for Violin (Housle) and Cello/Double Bass (Cembalo). The Violin part is in treble clef, and the Cello/Double Bass part is in bass clef. Both are in the key of D minor (one flat) and common time (C). The Violin part ends with a half note G4. The Cello/Double Bass part features a complex arpeggio in the right hand, starting with a D4-F4-A4 chord, moving to a G4-B4-D5 chord, and then a series of sixteenth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand of the Cello/Double Bass part plays a simple bass line: D3, E3, F3, G3, F3, E3, D3. The piece concludes with a double bar line.

Doprovod rychlých vět

Jako příklad si vezmeme *Corrente* z probírané sonáty A. Vivaldiho. *Corrente* nebo *courante* je tanec existující ve dvou verzích – francouzská (pomalejší, komplikovanější) a italská (rychlejší, jednodušší). Dle názvu soudíme, že naše *Corrente* je italského typu. V rychlých větách, což jsou většinou taneční formy, musíme znát rytmická specifika jednotlivých tanců a být svým doprovodem maximálně nápomocní. Na rozdíl od předchozího *Preludia* budeme arpeggia používat minimálně. Pomocí arpeggia uvedeme začátek, můžeme zdůraznit důležitou dobu, navodíme zpomalení či eventuálně konec.

Počáteční arpeggio, na rozdíl od pomalých vět, je rychlé a rázné (aktivní prsty hrají rychle, prudce). Poté hrajeme akordy nearpeggiovane. Taneční charakter podpoříme artikulací v basu (klavíristé často hrají legato). Frázujeme podle sólisty. Na způsobu se domluvíme na začátku a provádíme jej tak, abychom byli co nejvíce sjednocení. Je důležité brát v potaz vlastnosti nástroje, s nímž hrajeme, a přizpůsobit se alespoň částečně jeho představám o frázování a vedení hlasů. Nakonec ale rozhoduje charakter skladby obecně, styl a nejvíce naturel autora daného díla. Na konci první repetice vyzkoušíme vyplnit akord na tři doby s modulací do původní tóniny.

obr. č. [23] Ukázka modulace a návrat do původní tóniny v 1. repetici *Corrente* (A. Vivaldi *Sonáta d moll*).

The image shows a musical score for Violin (Housle) and Cello/Double Bass (Cembalo). The Violin part is in treble clef, and the Cello/Double Bass part is in bass clef. Both are in the key of D minor (one flat) and 3/4 time. The Violin part starts with a half note G4. The Cello/Double Bass part starts with a half note D3. The piece concludes with a double bar line.

V taktech č. 56–58 vidíme akord s ligaturou, jenž můžeme opakovat i víckrát. Nemusíme se podle ligatury řídit. Cembalo je nástroj s kratším dozvukem a musíme se starat o to, aby stále znělo.

Během celé věty můžeme přidávat různé ozdoby. Nejvhodnější jsou trylky a mordenty, podtrhnou hravý charakter skladby a pomohou vyniknout tanečnímu rytmu. Zdobit můžeme ve všech hlasech – soprán, střední hlasy i bas (např. takt č. 2 trylek na *cis* v altu; takt č. 3 trylek na *fis* v basu, takt č. 6 výplň tercie *cis e* v basu). Na konci věty, vzhledem k rychlému tempu, stačí akord bez rozložení.

S čím se žák setká nejčastěji při práci s generálbasovým partem

Doprovázet sólový part z generálbasu, jenž jsme vypracovali sami, je předmětem dlouhodobějšího studia. Žák v této disciplíně uplatňuje vše, co se naučil v ostatních oblastech výuky. Znalosti generálbasu se propojují s improvizací a v umění doprovázet používá i techniku hry. Není ambicí této publikace, ani není v možnostech jedné jednotky, vyjmenovat všechny principy, zákonitosti této problematiky. V tomto bodu je důležité, jestli je žák po předchozích ukázkách schopen se správně rozhodnout, jaký typ doprovodu zvolit podle linky sólového partu a celkového charakteru skladby.

Jako ukázkou zvolíme velmi vděčnou skladbu A. Corelliho *La Follia* ve variantě pro altovou zobcovou flétnu a b. c. Ukážeme žákovi původní part manuskriptu pro housle. Poté již pracujeme s generálbasovou linkou. Variace č. 14 je příkladem toho, že i v sólové sonátě pro flétnu se počítá s aktivitou cembala. Flétna má dlouhé tóny a je na cembale vyplnit časový prostor. Jako příklad si ukážeme zpracování této variace skladatelem H. M. Lindem. Vidíme, že cembalo dodržuje pomalé tempo, řídí se pulzací basu. Ovšem díky pohybu pravé ruky se vytváří "příběh" variace založené na dialogu mezi oběma nástroji. (Viz Příloha obr. č. [25]).

Jako ukázkou si poslechneme *Variaci č. 14 ze Sonáty La Follia* v podání M. Petri (zobcová flétna) a M. Esfahani (cembalo): <https://www.youtube.com/watch?v=IZOj3OsnQms> (5:49–7:02 min.).

Cembalo musí často hodně improvizovat nejen v případech, kdy je sólový nástroj méně aktivní. V následující skladbě *Ricercada prima* D. Ortize vidíme, že flétna hraje variace a b. c. má téma *passacaglia*. Je nutno variovat i v b. c. kontrapunktickým způsobem korespondujícím s flétnovým partem. Nejlépe je vidět způsob práce na nahrávce, kde je b. c. obsazené loutnou. Způsob variace se dá aplikovat i na cembalo: <https://www.youtube.com/watch?v=SShxeYVzyRA>.

K tématu cembalového doprovodu bylo napsáno již mnoho a jistě se bude psát i v budoucnu. V rámci této jednotky jsem se pokusila shrnout jen to nejdůležitější, co může žáka potkat během jeho praxe ZUŠ.

Přílohy

1. Notový materiál *Sonáty d moll, RV12* A. Vivaldiho je k dispozici na IMSLP:
http://imslp.eu/files/imgnks/euimg/7/75/IMSLP330276-PMLP122905-Viv_VS_RV_12.pdf
2. Manuskript *Sonáty d moll, RV12* A. Vivaldiho je k dispozici na IMSLP:
<http://ks4.imslp.info/files/imgnks/usimg/9/92/IMSLP59954-PMLP122905-320899519.pdf>
3. Manuskript *Sonáty La Follia* A. Corelliho je k dispozici na IMSLP:
http://ks4.imslp.info/files/imgnks/usimg/d/d3/IMSLP475663-PMLP28348-dunning_042.pdf

obr. č. [24] Ukázka vlastního zdobení houslové linky v první repetici 1. věty *Preludio* (A. Vivaldi *Sonáta d moll, RV 12*).

The image displays a musical score for three instruments: Violin (Housle), Ornamented Violin (Ozdobená verze), and Continuo (Basso continuo). The score is divided into three systems, each containing three staves. The first system shows the initial measures of the piece. The second system, starting at measure 3, features a trill (tr) in the Violin part. The third system, starting at measure 5, features a trill (tr) in both the Violin and Ornamented Violin parts. The Continuo part provides a steady bass line throughout. The key signature is one flat (D minor) and the time signature is common time (C).

obr. č. [25] Ukázka vypracovaného doprovodu ve *Variaci č. 14* (A. Corelli *Sonáta La Follia*).

La Follia

A. Corelli

Sonata g moll (orig. d moll), variace č. 14 b.c. H. M. Linde

Altová zobcová flétna

Cembalo

5

A. Fl.

Cbl.

9

A. Fl.

Cbl.

13

A. Fl.

Cbl.

4.11 Základy improvizace

Ročník: 5/1

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: C. Zimmer: Des Lys Naissants (s. 52–53), notový papír, tužka.

Anotace aktivity

V hodině improvizace se žák seznamuje s možností pracovat se zadaným tématem i svými vlastními nápady, jež může na bázi získaných dovedností rozvinout do úrovně malé skladby. Způsob práce je přizpůsoben vyspělosti a individuálním vlastnostem žáka 5. ročníku.

Očekávané cíle

Uvolnit tvůrčí potenciál žáka, aby objevil svoji kreativitu. Rozvíjet vnitřní sluch, orientaci v notovém zápisu, hudební gramotnost a polyfonní myšlení.

Popis hodiny

Improvizace je jev velmi přirozený. Setkáváme se s ním v každodenním životě, protože člověk je ve své podstatě bytostí tvůrčí. První improvizace nepochybně vznikaly v lidovém prostředí, kdy muzikanti spontánně obohacovali oblíbené písně a tance vlastními ozdobami a různě je variovali. Improvizace tedy žila a rozvíjela se po celá staletí souběžně s „psanou“ hudbou. Improvizační umění se brzy stalo velmi oblíbené také ve šlechtickém prostředí. Rytíři zpívali milostné písně svým dámám a tvořili k tématům různé variace.

V období baroka se toto umění rozrostlo natolik, že se považovalo za důležitou podmínku při posouzení kvalit hudebníků, kteří museli ovládat hru na několik nástrojů. U hráčů na klávesové nástroje to platilo obzvláště, poněvadž varhaníci v kostele museli improvizovat při spojení jednotlivých částí mše. Forma zápisu skladeb barokních autorů také počítala s improvizacími schopnostmi interpretů. Informace zanesené na notový papír byly spíše obrysové, spoustu věcí si hráči museli domýšlet. Příčinou toho bylo, že tehdejší skladatelé si vůbec nedovedli představit, že by jejich hudba mohla vzbuzovat jakýkoli zájem v příštích létech a stoletích. Během jejich života to, co se napsalo před týdnem, už bylo staré.

Postupně se notový zápis začal zpřísnovat a zapisovalo se vše do nejmenších podrobností. V období romantismu byla improvizace stále ještě na vrcholu, ale díky postupnému oddělení rolí skladatele a interpreta dochází k jejímu úpadku.

Jak vyplynulo z krátkého historického přehledu, **improvizace** vzniká náhle a nečekaně. **V hudební improvizaci rozlišujeme nejméně dva druhy: volnou a tematickou.** V obou případech se jedná o proces, který může úspěšně proběhnout pouze tehdy, máme-li nějaké **znalosti o skladbách, hudebních formách a jasný plán improvizčního postupu.**

Pro výuku improvizace můžeme zvolit dva přístupy. Buď se inspirujeme tím, co jsme již hráli, nebo se na základě improvizace připravujeme na novou skladbu. Cílem dnešní hodiny je vyzkoušet zaimprovizovat **passacaille**, pomalý tanec španělského původu, jenž vznikl na základě improvizací techniky obměňující téma písně (tzv. variační princip). Tato forma se stala velmi oblíbenou v 17. a 18. století. Jejím základem je stejný bas, na němž se tvoří různé variace. Pro ukázkou tohoto tance jsme zvolili pro žáka neznámou skladbu, aby nebyl tematicky svázán při následné vlastní improvizaci. Zahrajeme *Passacaille C dur* (Zimmer, 2002, s. 52–53). Během naší hry upozorňujeme žáka na důležité body interpretace, které nám mohou být v následující improvizaci užitečné:

1. Označíme si basovou linku – *c1, h1, a1, g1*. **Stejný bas** se opakuje **během celé skladby**, zatímco **variace** v pravé ruce **se mění**.
2. Skladbu jako celek je nutné rozdělit na menší úseky – **fráze**, přirozeně naznačené **nádechy** (např. ve 4. a v 8. taktu po d1, dále v taktech č. 12, 16 a 20 po půlové notě d1 atd.).
3. Passacaille začíná od první doby, ale některé její variace mají začátek na polovině druhé doby nebo na třetí době taktu – tzv. **zdvih** (např. 8. takt polovina druhé doby, 20. takt třetí doba).
4. Vypracujeme **artikulaci v souladu s charakterem jednotlivých variací** (např. artikulace osmin v 9.–12. taktu – první dvě osminy hrajeme pod obloučkem, další čtyři staccato; začátek variace ve 20. taktu – zdvih d1 se spojí obloučkem s následující notou).
5. **Ozdoby a arpeggia** hrajeme vždy na dobu v charakteru dané variace (např. poslední variace končí vypsáním trylkem v ritenutu. V posledním taktu je uvedeno arpeggio, které je hráno dle pravidel – nejdříve bas a poté následující noty se zadržením).

Nyní přistoupíme k postupu improvizace passacaille:

1. Zazpíváme si zvlášť sopránovou a basovou linku tématu passacaille. (Viz obr. č. [26]).



2. Zahrajeme žákovi jen harmonii tématu skladby. (Viz obr. č. [27]).



3. Poté si ukážeme, jak je možné tvořit melodii výplněmi větších intervalů (tercie, kvarta). Např. v prvním taktu skladby je *e1* a ve druhém *g1*. Zeptáme se žáka, jaká je nejkratší cesta spojit tyto dva tóny? Odpověď zní: *f1*. Zahrajeme mu spojení *e1 f1 g1*. Obdobně postupujeme i v dalších taktech. (Viz obr. č. [28]).



4. Dále si předvedeme, jak na stále se opakujícím basovém tématu můžeme za pomoci rytmických figur tvořit variace. Využijeme kombinaci rychlejších notových hodnot (osminové a šestnáctinové noty). Stále je nutné zdůrazňovat žákovi striktní dodržování basové linky a dané harmonie. (Viz obr. č. [29].)



5. Zaspíváme si „naše“ variace. Žák zpívá a učitel hraje bas (téma), poté si mohou vystřídat role. Tento úkol ovšem není lehký, i přesto ho doporučuji, upevní polyfonní myšlení a sluch žáka.
6. Potom si žák s učitelovou pomocí napíše „písničku“ do notového papíru. Kreativní žáci vymýšlejí i text. Na závěr porovnáme naši passacaille s vypracovanou verzí z učebnice.

S prvním pokusem o vlastní tvorbu může být žák spokojen a my učitelé také. Je důležité uvědomit si, že čím dříve dítě začne s touto disciplínou, tím méně se jí bude obávat. Pochopí, že improvizace není něco, co by mělo být výhradně pro mimořádně talentované, ale že takovou schopnost má každý muzikant. Je jen potřeba ji včas najít a správně rozvíjet.

4.12 Ansámblová improvizace

Ročník: 4/II

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: A. Vivaldi: Triosonata La Follia, op. 1, N 12, Chaconne – model improvizace vytvořený učitelem za účelem výuky.

Anotace aktivity

V následující výukové jednotce se věnujeme problematice ansámblové improvizace. Toto téma je poměrně nezvyklé, obzvláště pro žáky ZUŠ. Přesto má na základě mých pedagogických zkušeností své místo a opodstatnění i na tomto stupni hudebního školství.

Očekávané cíle

Vzhledem k tomu, že je žák na konci svého studia, měl by naplno rozvinout tvůrčí potenciál a společně se souborem pocítit skutečnou radost ze získaných dovedností.

Popis hodiny

Aby žáci lépe pochopili principy improvizací, budeme se nejdříve věnovat poslechu a analýze díla *Triosonata La Follia op.1, N 12*. A. Vivaldiho (1678–1741). Tato sonáta je postavena na variačním principu. Skládá se z jednoho z nejznámějších barokních témat a dvaceti variací ve třech blocích.

obr. č. [30] Ukázka tématu A. Vivaldi *La Follia*.

Sonáta je určená pro dvoje housle a violoncello s číslovaným basem, ale hrává se i na dvě altové flétny s b. c. Je ideálním příkladem Vivaldiho stylu a italské houslové virtuosity. Pro nás je v tuto chvíli zajímavější z hlediska ukázky hudební formy a různých kompozičních technik.

Naším cílem není celkový rozbor sonáty *La Follia*. Zaměříme se na kompoziční techniku variací dle možností žáka a z hlediska příprav na ansámblovou improvizaci. Téma improvizace není pro žáka neznámé, v prvním cyklu absolvoval improvizaci chaconny v hodině cembala, takže se jedná o opakování známých pojmů.

Nejprve pracujeme s cembalistou samostatně. Žák zahraje téma *La Follia* podle číslovaného basu. Jeho znalosti generálbasu jsou již na takové úrovni, že tento úkol zvládne. Společně pojmenujeme harmonické funkce. Poté se zaměříme na variace. Ukážeme žákovi různé způsoby **práce s tématem**, které autor mistrovsky použil: tečkovaný rytmus, imitace v jednotlivých hlasech, tempové změny, triolové variace, taneční charakter, zahušťování notových hodnot (od osmin k šestnáctinám). Připravíme si vlastní variace.

Nyní přejdeme ke společné hodině s komorním souborem. Společně si poslechneme nahrávku *La Follia* a sledujeme zápis v partituře. Vždy klademe velký důraz na výběr kvalitních nahrávek (např. soubory *Il Giardino*, *Hesperion*). Zopakujeme analýzu jednotlivých variací z hlediska kompozičních technik.

Poté předvedeme improvizaci, kterou jsme s žákem cembalistou připravili. Pro modelovou improvizaci volíme téma harmonické a rytmicky jednoduché, snadno zapamatovatelné, pokud možno bez alterací. Dále si všichni zahrajeme celou improvizaci a poté ji analyzujeme. Při analýze vysvětlíme žákům, že byť má improvizace působit spontánně, má svůj řád a zákonitost. Každý z hráčů poslouchá ostatní, aby nedošlo k tomu, že by zdobili všichni společně stejným způsobem. Začít rovnou si mohou dovolit jen sehrané soubory, které se takto často „baví“. Na začátek je nutné rozmyslet strukturu skladby, pořadí variací (např. nejprve budou aktivnější flétny, poté se projeví violoncello, dále bude mít cembalista sólovou variaci atd.).

Nyní ukážeme žákům pouze harmonickou kostru. Zazpíváme si několikrát bas.

obr. č. [31] Ukázka harmonické kostry připraveného modelu pro ansámblovou improvizaci.



Zkusíme nechat žáky improvizovat s naší pomocí. Ideální by bylo, kdyby byl ve třídě druhý nástroj a učitel mohl hrát se všemi společně, a tím zároveň vše trochu koordinovat.

Přílohy

Obr. č. [32] Ukázka zápisu ansámblové improvizace.

The image displays two systems of musical notation for an ensemble improvisation. The first system covers measures 57 to 60, and the second system covers measures 61 to 64. Each system includes staves for two flutes (Zob.), a piano (Cbl.), and a cello (Vc.).

System 1 (Measures 57-60):

- Zob. (Flute 1):** Measures 57 and 58 are rests. In measure 59, it plays a sixteenth-note triplet (G4, A4, B4), followed by a quarter note (C5) in measure 60.
- Zob. (Flute 2):** Measures 57 and 58 are sixteenth-note triplets (G4, A4, B4). In measure 59, it plays a quarter note (C5), and in measure 60, it has a rest.
- Cbl. (Piano):** Measures 57-60 feature a series of chords: a triad (G4, B4, D5) in 57, a dyad (G4, B4) in 58, a triad (G4, B4, D5) in 59, and a dyad (G4, B4) in 60.
- Vc. (Cello):** Measures 57-60 feature a series of chords: a dyad (G4, B4) in 57, a dyad (G4, B4) in 58, a dyad (G4, B4) in 59, and a dyad (G4, B4) in 60.

System 2 (Measures 61-64):

- Zob. (Flute 1):** Measures 61 and 62 are rests. In measure 63, it plays a sixteenth-note triplet (G4, A4, B4), followed by a quarter note (C5) in measure 64.
- Zob. (Flute 2):** Measures 61 and 62 are sixteenth-note triplets (G4, A4, B4). In measure 63, it plays a quarter note (C5), and in measure 64, it has a rest.
- Cbl. (Piano):** Measures 61-64 feature a series of chords: a triad (G4, B4, D5) in 61, a triad (G4, B4, D5) in 62, a triad (G4, B4, D5) in 63, and a triad (G4, B4, D5) in 64.
- Vc. (Cello):** Measures 61-64 feature a series of chords: a dyad (G4, B4) in 61, a dyad (G4, B4) in 62, a dyad (G4, B4) in 63, and a dyad (G4, B4) in 64.

4.13 Dějiny cembala I

Ročník: 7/1

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: A. Valente: *Lo Ballo dell Intorica*, J. P. Sweelinck: *Mein junges Leben hat ein End*, F. Couperin: *Les baricades misterieuses (Pieces pour clavecin II)*, nahrávky, obrazový materiál.

Anotace aktivity

Budeme se věnovat dějinám cembala. Výklad podložíme příklady z cembalové literatury, jejich nahrávkami a obrazovým materiálem.

Očekávané cíle

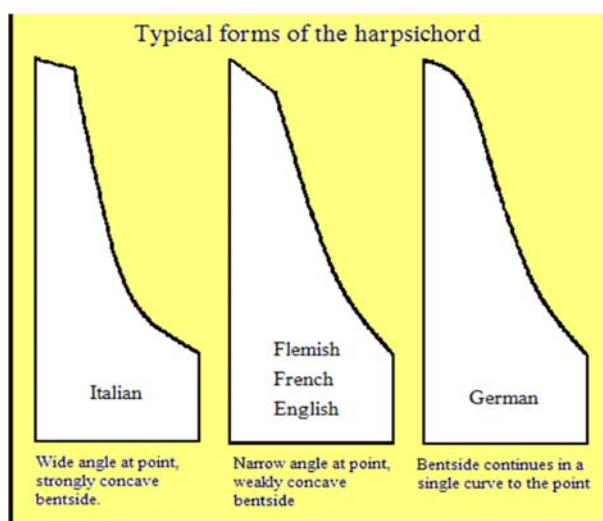
Výkladem o vzniku cembala by se měl rozšířit jak všeobecný přehled, tak i konkrétní znalosti žáka o vývoji cembalové literatury v různých zemích Evropy.

Popis hodiny

V mnichovském *Deutsches Museum*¹⁴ jsou umístěny rozmanité formy a druhy všech klávesových nástrojů. Můžeme zde vidět různé druhy cembal, klavichordů, kladívkových klavírů i současnou podobu koncertního křídla *Steinway*.

Cembalo je tvarem podobné modernímu křídlu, ale v menším provedení. V různých národních školách je tato forma mírně odlišná: italská, vlámská, francouzská, anglická a německá.

Obr. č. [33]. Nákres tvaru skříně cembala italského, vlámského, francouzského, anglického a německého.



¹⁴ <https://www.deutsches-museum.de/en/information>

Nástroj s cembalovou mechanikou má různé tvarové varianty. **Spinet** je ve formě trojúhelníku, struny jsou uloženy vodorovně. **Virginal** napodobuje obdélník. **Clavicytherium** je nástroj s ozvučnou deskou vzhůru. Odlišné parametry a technologické postupy ve výrobě vedly k tomu, že se nástroje od sebe liší barvou a intenzitou zvuku. Tyto znalosti jsou důležité pro interpretaci, protože skladatelé byli při komponování ovlivněni nástrojem, pro který psali.

Klavichord

Cembalo a klavichord žily paralelním životem vedle sebe. Hrála se na nich stejná literatura, dalo by se říci, že si i mírně mezi sebou konkurovali. Každý sloužil jinému účelu. Klavichord byl nenahraditelný pro domácí muzicírování svým zpěvným tónem. Cembalo zase excelovalo jako koncertní nástroj.

Klavichord má odlišnou mechaniku. Jeho struny se vyrábějí z mosazi nebo ze sloučeniny mosazi a železa. Rozechvíávají se úderem mosazných jazýčků, jež se, na rozdíl od klavíru, nevracejí po úderu hned zpět, zůstávají u strun. Klavichord tak umožňuje styl hry, označovaný jako „*bebung*“, kdy mírným pohybem klávesou lze docílit jemného vibrování tónu – vibrato.

Vznik cembala

Nejznámější první zmínka o cembale¹⁵ pochází z roku 1323 - traktát *Musica speculativa secundum Boethium* J. de Murise, jednoho z nejvýznamnějších teoretiků období Ars nova. Jiné prameny uvádějí jako nejstarší odkaz citát od H. Polla, jenž prohlašoval, že vynalezl nástroj zvaný „*clavicembalum*“. Nejstarší známá ukázka cembala, socha v oltáři z roku 1425, je ve městě Minden v severozápadním Německu. K dalším záznamům patří obraz ve výmarské *Knize kouzel* z r. 1440. V literatuře nacházíme zmínku o cembale v *Dekameronu* G. Boccaccia (1354).

Rozvoj a stavba cembal v zemích Evropy

Nejstarší cembala, jež se dochovala do naší současnosti, pocházejí z **Itálie**. Dlouho panoval názor, že nejstarší exemplář italského cembala je z roku 1521, ale ukázalo se, že existuje ještě starší z r. 1515. Italští výrobci vytvářeli jednoduše nástroje s velmi lehkou konstrukcí a relativně malým napětím strun. „*Italské tenkostěnné cembalo je výbornou volbou pro hru continua. Malé rozměry a hmotnost, typické zdobení lišt, stojanu a kláves, výrazný, ale přitom ušlechtilý zvuk díky pečlivě navržené rezonanční desce a kompletně mosaznému ostrunění dávají těmto nástrojům nezaměnitelný charakter. Přes malé rozměry není problém jeho nasazení i v orchestru nebo ansámblu, kde se obzvláště dobře pojí s pěveckými party.*“ Toto píše o italském typu nástroje český stavitel a cembalista Vít Bebar (www.vitbebar.cz). Ke konci historického období se začaly stavět větší a propracovanější italské nástroje. „Tenkostěnné“ cembalo se dávalo do další dřevěné skříně kvůli ochraně.

Skladba *Lo Ballo dell Intorcias* A. Valenteho¹⁶ (cca 1520–1581) je typickou ukázkou cembalové italské literatury ukazující přednosti popisovaného nástroje.

K významným inovacím ve stavbě cembal došlo v **Nizozemí**. Stavitel **Ruckers** a jeho potomci (včetně **I. Coucheta**) vyráběli rezonanční desku z pevnějšího dřeva, což způsobilo silnější zvuk než u italského cembala, a přidali registry 8 a 4. Ostatní stavitelé je začali napodobovat.

¹⁵ Francouzsky *clavecin*, italsky *il clavicembalo*, anglicky *harpsichord*, německy *Cembalo*.

¹⁶ A. Valente renesanční skladatel reprezentující ranný italský varhanní a cembalový styl.

Vlámští výrobci byli zřejmě první, kteří postavili dvoumanuálové cembalo (cca v r. 1580). Dva manuály umožňovaly tzv. transpozici – byly naladěné o kvartu od sebe. Tím mohly vyhovět zpěvákům, pokud potřebovali skladbu přetransponovat. Vlámské cembalo bylo často zdobeno na víku překrásnými obrazy nebo latinským nápisem.

Vlámská škola pokračovala ve stavbě cembal i v 18. století, nejvíce se proslavili **J. D. Dulcken** a jeho potomci. Další pozoruhodný vlámský stavitel **A. Delin** pokračoval ve vytváření nástrojů blízkých ruckersovské tradici až do druhé poloviny 18. století.

Jako skladbu reprezentující vlámskou školu vybereme kontrapunktické variace *Mein Junges Leben hat ein End* J. P. Sweelincka¹⁷ (1562–1621). Pro dosažení správné atmosféry je optimální tmavší a nostalgičtější tón vlámského nástroje, jenž je současně dostatečně jasný pro vyniknutí vedení hlasů.

Francouzští stavitelé pokračovali v dalším stupni vývoje u nástroje typu Ruckers. Prvním krokem, který byl učiněn v polovině 17. století, byla změna účelu druhého manuálu u dvoumanuálových cembal. Zatímco ve vlámské škole byl postaven kvůli transpozici, francouzští výrobci ho začali používat k realizaci rychlých změn a při spojení registrů pro dosažení silnějšího zvuku v prostorách paláce a zámku.

Francouzské cembalo dosáhlo svého vrcholu v 18. století, zejména díky práci stavitelské dynastie **Blanchetů** a jejího nástupce **P. Taskina**. Tyto nástroje byly stavěné na vlámském principu, ale měly širší rozsah. Čtyři oktávy nástrojů Ruckers rozšířili přibližně na pět oktáv. Francouzské cembalo z 18. století bylo velmi populární a skladatelé pro něj zanechali rozsáhlou literaturu prezentující a vyzdvihující jeho specifické vlastnosti.

Pro demonstraci francouzské literatury můžeme zvolit *Les baricades misterieuses* F. Couperina. Důvtip a perlivá struktura skladby vynikne jen na nástroji francouzského typu, jenž má jasný a jiskřivý tón. Ozdoby na něm zní mimořádně krásně, zároveň umí dát do melodie trochu sentimentality, francouzskou eleganci a hodně galantního lesku.

¹⁷ J. P. Sweelinck patří k vrcholným představitelům evropské renesance a raného baroka, jeho umění jako varhaníka a skladatele přitahovalo muzikanty i ze sousedního Německa.

Přílohy

1. Historie cembala:
https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_the_harpsichord
2. Spinnet:
<http://www.dsn.co.uk/agotto/frenchspinet.htm>
3. Virginal:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501767>
4. Clavicytherium:
<https://baroque-lute.webnode.cz/products/clavicytherium-a-delin/>
5. Lepanto klavichord z r. 1571:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clavicode_L%C3%A9pante.JPG?uselang=fr
6. Italský typ cembala:
<https://www.cembalo-worldwide.de/harpsichord/the-italian-harpsichord/>
7. Vlámský typ cembala:
www.cembalo-worldwide.de/
8. Francouzský typ cembala z dílny F. Vyhnálka:
<https://www.cembalo-worldwide.de/harpsichord/the-french-harpsichord/>

Nahrávky skladeb uvedených v textu:

1. A. Valente: *Lo ballo dell Intorica*:
<https://www.youtube.com/watch?v=wkqCqT2K9D0>
2. J. P. Sweelinck: *Mein junges Leben hat ein End*:
<https://www.youtube.com/watch?v=frI99Pr2OuY>
3. F. Couperin: *Les baricades misterieuses*:
<https://www.youtube.com/watch?v=vbLSgbdjYtY>

4.14 Dějiny cembala II

Ročník: 7/1

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: W. Byrd: La Volta; D. Scarlatti: Sonáta, K 239; J. S. Bach: Invence C dur, BWV 772; obrazový materiál.

Anotace aktivity

V tematické návaznosti na předchozí výklad se budeme zabývat vývojem cembala v Anglii, Španělsku, Portugalsku a Německu. Veškeré informace budou doplněné příklady z cembalové literatury a obrazovým materiálem.

Očekávané cíle

Žák rozšiřuje svůj obecný rozhled o barokní hudbě, nástroji a literatuře. Výklad, příklady a praktické ukázky ho motivují k vlastním zkoumáním a práci na sobě.

Popis hodiny

V předcházející jednotce *Dějiny cembala I* jsme se dozvěděli zajímavé informace o vzniku cembala, jeho vývoji a hlavních rysech cembalových národních škol. Důležité je pochopit, že současně s jejich formováním vznikala specifická hudební literatura vytvářející poptávku po určitém typu nástroje. Stavitelé cembal na ni reagovali, ale také experimentovali s novými zvukovými možnostmi, ovlivňovali se mezi sebou a vytvářeli nakonec jedinečné nástroje. Mnohdy byly svou unikátností podobné slavným smyčcovým nástrojům *Amatiho* nebo *Stradivariho*.

V **Anglii** bylo cembalo známé již v renesanci pod názvem **virginal**, i zásluhou královny Alžběty I. podporující hudbu a umění. I zde byl známý dvoumanuálový nástroj dle starých pramenů nazývaný **double**. První zmínka o virginalu je z r. 1460 v *Tractatus de musica* P. Paulirina z Prahy, jenž píše: „*Virginal vypadá jako clavichord, ale má též jako cembalo. Nazývá se virginal, protože jeho zvuk je něžný a éterický*“. (Paulirinus, 1460, s. 263).

V druhé polovině 18. století ovládali výrobu cembala **Shudi** a **Kirkman**. Zvuk jejich nástrojů je popisován jako mimořádně bohatý a jejich práce byla prohlášena F. Hubbardem¹⁸ za kulminaci stavitelského umění. Na Shudiho nástroje hráli G. F. Händel, M. Clementi a mladý W. A. Mozart. Byly dvoumanuálové s rozsahem pět a půl oktávy a s dvěma registry (loutnový a harfový).

Alžbětinská doba byla v Anglii obdobím kulturního rozkvětu, v němž i přes politické a náboženské paradoxy vykristalizovala pozoruhodná hudební tvorba. Dnes čerpáme nejčastěji z *Fitzwilliam Virginal Book*¹⁹, kde jsou různé hudební formy (tance, fantazie, variace) od autorů jako např. J. Bull,

¹⁸ F. Hubbard – jeden z pionýrů historických metod ve stavění cembal ve 20. století.

¹⁹ *Fitzwilliam Virginal Book*: soubor 297 skladeb, který vznikl v první polovině 17. století.

W. Byrd, T. Morley, P. Philips a J. P. Sweelinck. Někteří z těchto skladatelů žili mimo Anglii, takže ve skladbách jsou patrné i vlivy jiných národních škol.

Jako ukázkou si vybereme skladbu *La Volta*²⁰ od W. Byrda (Boxall, 1981, s. 52). *La Volta* je typická virginalová skladba na variačním principu. Velmi dobře se na ní daří ukázat oblíbené virginalové postupy – vzestupné tercie v levé ruce znějící jako zvony a ozdoby, k nimž je sytý, plný a trochu surový zvuk virginalu naprosto optimální. Žáka upozorníme na jiný způsob zapisování ozdob – dvě prosté čáry značí většinou trylky.

Ve **Španělsku** a **Portugalsku** využíval D. Scarlatti italské cembalo s rozsahem pěti oktáv. Také je dochován obraz, na němž německý stavitel H. Hass předvádí španělské královně Marii Barbaře svoje třímanuálové cembalo.

Místní stavitelé jako **A. Fray, P. Fray, R. Fray, L. de Berganos** zhotovovali velké dvoumanuálové nástroje, dokonce znali i transpozici. Zajímavé je, že ji používali mnohem déle než dynastie Ruckersů v Nizozemí.

Byl by snad hřích, kdybychom mluvili o cembale ve Španělsku a Portugalsku a neuvedli příklad z tvorby **D. Scarlattiho**²¹, jenž je synonymem cembalové hudby pro tyto země. Jako typickou ukázkou si předvedeme *Sonátu, K 239* s kastanětovými rytmy v pravé a levé ruce.

V **Německu** šli stavitelé cembal cestou svých francouzských kolegů. Obecně by se dalo říci, že jižní Německo mělo za vzor italský typ cembal, zatímco severní Německo vycházelo ve stavbě nástrojů z varhan. Velice si cenili dynamické rozmanitosti, proto přidali 16 'a 2' rejstřík. Jak již bylo zmíněno, stavitelé cembal byli současně staviteli varhan a tyto dva nástroje kombinovali. Některá cembala měla dokonce i tři manuály.

Severoněmeckou školu reprezentovali **H. Hass**²² a **Ch. Zell**. Dalšími významnými nástrojaři byli **M. Mietke, H. Grabner a G. Silbermann** s celou rodinou. Mnoho moderních stavitelů považuje Mietkeho nástroje za alternativu francouzského typu cembala.

Jako ukázkou zvolíme velmi populární dvouhlasou *Invenci C dur, BWV 772* J. S. Bacha jasně reprezentující typické cembalové znění, ozdoby a frázování.

²⁰ *La Volta* – rychlý tanec.

²¹ D. Scarlatti je signifikantní jméno pro španělskou cembalovou tvorbu vrcholného baroka. Jeho cca 555 sonát, které napsal jako instruktivní skladby z větší části pro svoji žákyni portugalskou princeznu Marii Barbaru, ukazuje cembalo jako virtuózní nástroj schopný mnohem více, než se předpokládalo v období jeho vzniku. Podobně jako J. S. Bach a francouzští clavecinisté, D. Scarlatti rozvinul jak technické, tak i výrazové možnosti cembala na maximum. Povýšil jej na úroveň sólového koncertního nástroje. Scarlatti znal velmi dobře folklorní hudbu Španělska a Portugalska. Jeho sonáty jsou inspirované kytarou a typickým místním folklorem.

²² Cembala H. Hasse byla velká, se silným zvukem, s harfovým registrem – tento nástroj se často uplatňoval v operách.

Přílohy

1. Double virginal z r.1600:
<https://www.wikiwand.com/en/Virginals>
2. Dvoumanuálové cembalo B. Shudiho:
<https://www.rct.uk/collection/11896/two-manual-harpsichord>
<http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programs/expomusic/26309-klavesin-mastera-burkata-shudi>
3. Dvoumanuálové cembalo:
https://www.williamhorn.de/en/catalogue/german_harpsichord/

4.15 Dějiny cembala III

Ročník: 1/II

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: notový a obrazový materiál, nahrávky.

Anotace aktivity

Touto jednotkou dokončíme výuku o dějinách nástroje. Poslední část výkladu je určena návratu cembala na koncertní scénu ve 20. století, stavbě nových nástrojů a vzniku moderní literatury. Vysvětlíme si souvislosti a okolnosti tohoto procesu, jenž cembalo doprovázel při jeho zmizení r. 1800 a znovuobjevení na konci 19. století z hlediska obecného vývoje hudby a společensko-sociálního vývoje v Evropě.

Očekávané cíle

Propojení historických znalostí žáka s hudebními dějinami se zřetelem na období baroka. Zvýšení zájmu o nástroj a jeho literaturu.

Popis hodiny

Konec působení cembala

Cca r. 1700 **B. Christofori** v Itálii a **G. Silbermann** v Německu začali pracovat na novém nástroji, který později nazvali **pianoforte**. Ten měl údajně větší možnosti než cembalo, protože interpret mohl ovlivnit sílu zvuku úhozem a hrát piano i forte. Mechanika cembala byla zaměněna za kladívkovou, proto se nový nástroj jmenoval také **hammerclavier**²³.

Tento nástroj si začal rychle dobývat koncertní pódia, přestože velcí skladatelé, jako J. S. Bach, jím nebyli nijak nadšeni. C. P. E. Bach napsal *Koncert pro cembalo, kladívkový klavír a orchestr* s myšlenkou poukázat na to, nakolik je cembalo lepší nástroj. V té době to byla pravda. Stavitelé směle oba nástroje kombinovali – např. dvoumanuálový nástroj byl tvořen jedním manuálem s cembalovou a druhým s klavírní mechanikou. Z vlastní zkušenosti mohou říci, že nejstarší verze kladívkového klavíru má tichý zvuk, mělký ponor kláves a nemůže se srovnávat s úžasným zvukem např. francouzského cembala.

Přesto bylo cembalo ke konci 18. století úplně vytěsněno a upadlo do naprostého zapomnění. Příčinou toho byla změna ideálu a preferencí. Estetika baroka postavená na teorii afektu ustupuje a na její místo přichází sentimentalismus. Dominantní ideou se stává neustálá změna citů, obrazů a nálad. Ideálním nástrojem k vyjádření těchto pocitů se stává **pianoforte**.

Cembalo zmizelo z koncertního života úplně **kolem roku 1800**. Vypadalo to, že bude existovat jenom jako exponát v muzeích a zmínka v učebnicích. Stará hudba ale hlásí svůj **návrat již v první polovině**

²³ Hammer – angl. kladívko.

19. století. Díky aktivitě **F. Mendelssohna-Bartholdyho** je znovuobjeven **J. S. Bach** a v roce 1829 provedena jeho skladba *Matoušovy pašije* (sto let po jejich prvním provedení). Ke konci 19. století a začátkem 20. století zájem o starou hudbu stoupá.

Klavírní virtuosové, jako např. **F. Busoni**, interpretují a vydávají ve svém pojetí cembalovou tvorbu J. S. Bacha. Upravují v romantickém duchu originály, přidávají oktávy, akordy, vypisují ozdoby podle svého a doplňují tempová označení. Zdá se, že klavír může nahradit cembalo a přinášet jeho hudbu posluchačům s jeho novými zvukovými možnostmi. Ale mezi zastánci cembala je dokonce nedostižný ruský klavírista **A. Rubinstein**. Na scénu přichází **W. Landovská** a začíná koncertovat na cembalo. Její aktivita jej vrací na koncertní pódium, inspiruje autory jako **F. Poulenc** či **B. Martinů**, aby psali pro cembalo. Dochází k nebývalému rozvoji provozování staré hudby. Klíčovou osobností moderního revivalu snažící se oprostit interpretaci staré hudby od romantického chápání a prosazující hru na originální nástroje byl v té době **A. Dolmetsch**.

Stavba novodobých cembal byla zahájena na konci devatenáctého století nejprve ve **Francii, Německu a Anglii**. V jejím počátku se prolínají dva různé náhledy na hudbu, vlastní 19. století: **historismus a evolucionismus**. Pro stavbu moderního nástroje byl z počátku brán jako vzor nástroj H. Hasseho kvůli silnému zvuku a registraci. Vlivem představy klavírního zvuku evolucionismus prosazoval názor, že jsou obecně historické nástroje, tedy i cembala, zastaralá a nedokonalá. Byla proto „vylepšována“ zdánlivě dokonalejšími vymoženostmi klavíru. Tímto způsobem vznikl na přelomu 19. a 20. století takřka nový nástroj, „**moderní cembalo**“. S jejich výrobou začala nejdříve společnost **Pleyel** na pokyn W. Landovské, další se zhotovovala především v bývalé NDR, kde vznikala např. cembala **Ammer**.

Poté, co při restaurování původních nástrojů vyšlo najevo, jak rozdílný tón vydává moderní a původní cembalo, přinesla 50. léta 20. století revoluci ve stavbě cembal. **První dílnou věnující se stavbě kopií historických nástrojů** byla firma **F. Hubbard a W. Dowd v USA** a **M. Skowroniek v Evropě**. Do konce sedmdesátých let se pak na jejich stavbu postupně přeorientovala většina západních cembalových dílen a přibližně od 80. let používají interpreti pro starou hudbu téměř výlučně kopie, zatímco moderní cembalo zůstává vyhrazeno části repertoáru dvacátého století.

S rozšířením kopie se zásadním způsobem proměnila i estetika cembalové hry. Větší pozornost je věnována úhzu, artikulaci, agogice, zatímco změna rejstříků se používá pouze jako doplňující prostředek kontrastu mezi velkými částmi. V Čechách se cembala staví od konce 80. let minulého století. První stavitel byl **F. Vyhnálek**.

Obrovskou zásluhu na rozvoji výuky cembala v České republice má **prof. Z. Růžičková** (1928–2017). Byla jednou z nejvýznamnějších cembalistek 20. století, která pokračovala v interpretační tradici W. Landovské. Kromě její rozsáhlé koncertní činnosti po celém světě založila cembalové třídy na pražské HAMU a VŠMU v Bratislavě. Díky jejímu úsilí se zde dnes vyučuje cembalo na všech úrovních uměleckého školství. Studenti jsou konkurenčně schopni působit kdekoliv po světě. Cembalo se stalo také jedním ze soutěžních nástrojů na mezinárodním festivalu Pražské jaro.

V současné době jsme svědky skutečně světového rozkvětu ve stavbě cembal. Někteří stavitelé je zdobí v historickém duchu. Existují ovšem i tací, kteří dekorují v moderním stylu. V poslední době vznikají i cembalové dílny v **Rusku**. Známý stavitel je **D. Belov**.

Ještě pro úplnost se zmíníme o jedné vymoženosti 21. století, o **digitálním cembale**. Výrobci vidí jeho přednosti ve stabilním ladění (absence strun) a možnosti digitálního přepínání různých typů ladění. Hudebníci ale z tohoto nástroje nejsou nijak nadšeni, chybí jim kontakt se strunou.

Když dojde na příklady z moderní literatury, je jich mnoho. Můžeme zahrát např. pomalou větu z *Koncertu pro cembalo a malý orchestr* B. Martinů nebo *Promenády* od stejného autora. Asi žáky překvapíme faktem, že se na cembalo hraje dokonce jazz nebo úpravy skladeb, např. J. S. Bacha, v moderním stylu.

Cembalo a stará hudba slaví stále svůj velkolepý comeback, který začal v první polovině 19. století, počítáme-li provedení Bachových *Matoušových pašijí* v roce 1829. Je důležité žákům vysvětlit klikaté cesty slávy, zapomenutí a znovunavrácení cembala do hudebního života. Dnešní zájem o starou hudbu a nástroje tkví možná v duchovním světě současného člověka.

Přílohy

1. Pianoforte B. Christoforiho z roku 1720:
https://www.researchgate.net/figure/Pianoforte-by-Cristofori-Florence-Italy-1720-one-of-the-earliest-hammeraction_fig1_263657852
2. Cembalo Ammer:
<https://klasikaplus.cz/zaznelo/item/536-intimni-benefice-jednoho-cembalisty-s-dvema-cembaly>
3. Reinhard von Nagel:
<https://www.facebook.com/233180263527140/photos/a.234866856691814/479868368858327/?type=3&theater>

Nahrávky

1. B. Martinů: *Koncert pro cembalo a malý orchestr*:
<https://www.youtube.com/watch?v=OTHpUobHsOc>
2. B. Martinů: *Promenády – Trio pro flétnu, housle a cembalo*:
https://www.youtube.com/watch?v=9Y6_vQnJFZI

4.16 Mechanika, ladění a údržba cembala

Ročník: 2/II

Časová dotace: 45 minut

Didaktické pomůcky: nástroj, ladička, ladicí klíč, videoukázka ladění a mechaniky nástroje.

Anotace aktivity

Popíšeme si mechaniku cembala, budeme se zabývat procesem ladění a údržbou nástroje. Výuku můžeme propojovat s dějinami cembala, jež se učíme zároveň. Také spojujeme ukázky mechaniky a způsoby ladění s některými fakty a problémy v interpretaci.

Očekávané cíle

Samostatnost žáka v otázkách ladění a údržby nástroje.

Popis hodiny

Hodina, kterou věnujeme seznámení se s mechanikou, laděním a údržbou cembala, je neméně důležitá než ty ostatní. Pro cembalistu je velmi podstatné vědět, jak nástroj funguje, protože je často odkázán sám na sebe (drobné opravy a ladění).

Mechanika cembala

V úvodu si uveďme dvě citace:

„Na rozdíl od klavíru, který má silné stěny a kovový rám, je cembalo, celé často ze dřeva a se stěnami tak tenkými, jak jen to lze, mnohem křehčí a drobnější.“ Proto je rozdíl ve zvuku nejen v decibelech, ale hlavně v jeho podstatě. *„Zatímco klavír disponuje ohromnou dynamickou škálou, jeho tóny jsou syté a ščavnaté a lze je podle přání spojit a nechat přeznívat pomocí pedálu, je zvuk cembala o něco tišší, s mnohem menšími dynamickými možnostmi, s malinko sušším, zato však velmi konkrétním a pregnantním tónem.“* (Němcová, 2008, s. 6)

„Tento nástroj, i přes svoje menší možnosti decibelů, má větší potenciál v zobrazení monumentality.“ (Kalabis, 1985, přednáška).

Základním rozdílem mezi klavírem a cembalem (díky výše zmíněnému rozdílu v konstrukci) je způsob, jakým vzniká jejich tón. Nahlédneme-li do klavíru, uvidíme pod strunami řadu kladívek obalených plstí, jež při stisknutí klávesy zespodu udeří na strunu. Uvnitř cembala žádná kladívka nejsou. Spatříme několik řad **sloupků** (jacků) s **trsátky**²⁴ (plektry), která při stisknutí klávesy pouze drknou zespodu o strunu, podobně jako se drnká prstem o strunu harfy nebo loutny. Sloupky jsou opatřeny tzv. **dusítky** z plsti, jež při návratu tón ukončí. Mezi oběma nástroji existuje samozřejmě

²⁴ Materiál plekter – dříve nejčastěji z ptačích brků, dnes také z plastu (*celton* či *delrin*).

ještě řada dalších rozdílů, jako je například **rozsah klaviatury**²⁵, **počet manuálů** a podobně. Tyto dva nástroje lze dnes podle tónu a vzhledu jen stěží zaměnit.

Na cembale máme možnosti **registrace**: nejčastěji dva tzv. **osmistopé rejstříky** a jeden **čtyřstopý rejstřík**,²⁶ jenž se nejčastěji přidává k jedné nebo k oběma „osmičkám“. Tyto rejstříky se na starých cembalech ovládaly rukou pomocí páček či táhel. U cembala se dvěma manuály patří ke každému manuálu jedna „osmička“. Vrchní manuál je zpravidla o něco tišší než spodní. U cembala bývá ještě tzv. **loutnový rejstřík**.²⁷ Na starých nástrojích je páčka k jeho ovládní často uprostřed, případně vlevo uvnitř (ne na okrajích jako páčky ostatních rejstříků). Můžeme se setkat také s tzv. **transpozicí**, díky níž posouváme klávesnici směrem nahoru a opět dolů. To nám umožňuje hrát s moderními nástroji laděnými na 440 Hz, ale také se starými nástroji na 415 Hz.

Cembalo se skládá z **korpusu**, jenž má uvnitř celou **mechaniku nástroje**. Dále je složeno z **ozvučné desky**, **podstavce** (pevně připevněného k nástroji nebo ne) a **notového pultu**. Ve výuce o mechanice si otevřeme cembalo a ukážeme si vznik tónu. Stavbu plekter si s žákem popíšeme podrobně – jazýček (tongue), osa jazýčku (axle of the tongue), plektrum, dusítko (damper).

Vznik tónu:

Stiskneme klávesu, sloupek jde nahoru. Plektrum umístěné pod strunou brkne o strunu. Sloupek nemůže jít výše, protože je nad ním dřevěná dorazová lišta, která jej limituje. Pustíme klávesu, sloupek jde zpět, až dopadne na strunu dusítko a tón je ukončen. Žáci se často ptají, proč při cestě sloupku zpět plektrum nebrkne ještě jednou. Osa jazýčku dovoluje, aby se jazýček naklonil dozadu a plektrum mohlo sklouznout ze struny úplně potichu. Ve spodní části sloupku vidíme šroubek, jenž se dá utáhnout, nebo povolit pro lepší regulaci celé funkce.

Během nácviku různých skladeb připomínáme mechanické vlastnosti nástroje určující do jisté míry techniku hry.

Ladění cembala

Je ještě jeden podstatný rozdíl mezi cembalistou a klavíristou. Cembalista sám ladí a udržuje svůj nástroj v provozu, popřípadě i ten školní, s nímž pracuje. Klavíristů schopných ladit je velmi málo. Od cembalisty se očekává, že svůj nástroj naladí nejen sám, ale hlavně velmi rychle (cca 15 min).

Cembalo ladíme vždy před každým vystoupením, protože má křehkou konstrukci (dřevěný rám). Reaguje tedy na všechny změny počasí, teploty, vlhkosti i na otřesy při stěhování či převozu. Pokud se nástroj pravidelně udržuje, netrvá tento proces dlouho.

Potřeby k ladění:

1. **Ladicí klika** nebo **T-klíč**

2. **Ladička** – lidí schopných ladit jen podle sluchu je velmi málo.

²⁵ Rozsah klaviatury je odlišný dle typu samotného nástroje, podle místa a období jeho vzniku.

²⁶ Složený ze strun o polovinu kratších, tudíž zní o oktávu výše.

²⁷ Loutnový rejstřík – lišta, která se posouvá pomocí páček, a utlumí strunu tak, že zní zvukem loutny.

Nyní si povíme něco o druzích ladění a teplotách. „Ladění (*temperatura*) stanovuje přesné vzdálenosti jednotlivých tónů v hudební stupnici. Ladění tak určuje frekvence jednotlivých tónů a poměry mezi nimi.“ (<https://cs.wikipedia.org/wiki/Lad%C4%9Bn%C3%AD>).

Cca do r. 1700 bylo populární tzv. **středotónové ladění** (*meantone, mesotonic*). Tento způsob umožňoval hru pouze v tóninách do 3# a 3b. Středotón používá ladicí schéma dvanácti perfektních kvint řazených za sebou po kvintách:

$C \rightarrow G \rightarrow D \rightarrow A \rightarrow E \rightarrow B \rightarrow F \# \rightarrow C \# \rightarrow G \# \rightarrow D \# \rightarrow A \# \rightarrow E \# H \#$

Vidíme, že C, z něhož vycházíme, se výškou neztotožňuje s H#. H# – C, do kterého jsme se dostali, má mírný přesah, tzv. **Pythagorejské comma**. Toto je důvod, proč není možné hrát v tóninách s vyšším počtem předznamenání. Hudebníci nebyli ochotní vzdát se svého ideálu o čistotě intervalů, na němž byly postaveny některé jejich skladby. Ovšem představa o krásně znějících terciích a perfektních kvintách postupně ustoupila **rovnoměrné temperatuře**, používané dodnes. Aby nedošlo k omylu, není to něco, co vynalezla moderní doba. Jedná se o ideály a estetické preference určitého období.

Díky rovnoměrnému ladění (*equal temperament*) se dosáhlo použití všech tónin i za cenu mírného poškození čistoty intervalů. Nejznámější dílo ukazující tuto inovaci je **Dobře temperovaný klavír J. S. Bacha** (1. díl 1722, 2. díl 1744). J. S. Bach ale není první, který experimentoval se skladbami ve všech tóninách, tím je **J. C. F. Fischer**.

Průběh ladění cembala

Učíme se ladit rovnoměrnou teplotu (*equal temperament*). Středotónovým laděním se nezabýváme, jen jsme se o něm zmínili teoreticky.

1. Výuku ladění je lepší **zahájit na jednomanuálovém cembale** s jedním registrem. Dvoumanuálové cembalo je komplikovanější na sladění obou manuálů.
2. Předpokládá se, že žák měl již možnost vidět ladění během výuky. Pro jistotu mu zopakujeme, že k tomu potřebujeme **ladicí klíč**, který se vyrábí pro každé cembalo zvlášť, není univerzální.
3. Ukážeme žákovi, jakým způsobem nasadit ladicí klíč na **kolík** se strunou. Stiskneme klíč a dle nastavené ladičky na požadovanou výšku tónu točíme buď doprava – zvyšujeme, nebo doleva – snižujeme.
4. Převážně ladíme na výšku 440 Hz, protože v hudebních školách hrajeme většinou s moderními nástroji.²⁸ Nastavíme si ladičku na požadovanou výšku, začínáme ladit od *a1* směrem nahoru chromaticky. Poté od stejného tónu směrem dolů stejným způsobem. Zkontrolujeme oktávy chromaticky nahoru i dolů, akordy také tak.
5. Vysvětlíme žákovi, že nejlepší je naladit doma, potom nechat nástroj chvilku stát v novém prostředí a poté doladit. Ladíme **vždy minimálně dvě hodiny před koncertem a potom už neotevíráme okno v sále** (konstrukce cembala reaguje rychle na změny teploty). Po naladění necháváme opět cembalo adaptovat na místní teplotní podmínky.
6. S naší pomocí si žák zkouší ladění. Celý proces opakujeme, necháváme ho ladit samostatně.

²⁸ Pokud máme nástroj s transpozicí, snadno změníme výšku na 415 Hz.

Údržba cembala

Už jsme několikrát zmínili, že cembalo je nástroj velmi křehký. I přesto, pokud se správně udržuje, vydrží dlouhá léta. Dokonce má tu výhodu, že není tak těžké ani tak velké, jako je klavír, a cembalista si jej může převážet na své koncerty.

Základem údržby cembala je:

1. Stálá teplota v místnosti, v níž se nachází.
2. Správná vlhkost vzduchu. Měříme ji speciálním vlhkoměrem.
3. Správné zacházení – pozor na otřesy při stěhování.
4. Pravidelné ladění.
5. Občasné vyčištění prachu ve vnitřní části u strun.
6. Pravidelná generálka vždy podle potřeby.

Při stěhování platí tato pravidla:

1. Nástroj musí mít obal.
2. V autě by mělo být cembalo měkce podložené a přivázané.

Je velmi důležité žákům vštípit uvedená pravidla. Zapojíme je také do péče o školní cembalo: mohou kontrolovat např. vlhkost vzduchu, vypomoci s laděním či stěhováním. Naučme je, že i o školní cembalo je potřeba se starat jako o vlastní, protože do každého nástroje stavitel vložil kus sebe a je třeba o něj pečovat.

Přílohy

1. Popis a náčrt mechaniky cembala je dostupný na s. 42–43 cembalové školy R. Siegela.
2. Obrázek ladicího klíče:
<https://www.hpschd.nu/index.html?nav/nav-4.html&t/welcome.html&https://www.hpschd.nu/tech/tun/hc.html>
3. Video o ladění a mechanice cembala:
https://www.youtube.com/watch?v=NTY_84ULb4

Seznam obrázků

- [1] J. Mysliveček: Téma (*Menuet se šesti variacemi ze Sonáty D dur*) (Nikolova).
- [2] J. Mysliveček: Variace II. (*Menuet se šesti variacemi ze Sonáty D dur*) (Nikolova).
- [3] J. Mysliveček: Variace III. (*Menuet se šesti variacemi ze Sonáty D dur*) (Nikolova).
- [4] J. Mysliveček: Variace V. (*Menuet se šesti variacemi ze Sonáty D dur*) (Nikolova).
- [5] Harmonizace písně *Ah! Vous dirai-je maman*. (Nikolova).
- [6] Vypracované cvičení na čtení intervalů z číselného zápisu dle C. Zimmer. (Nikolova).
- [7] Realizace cvičení s plným číslováním akordů (podle C. Zimmer, s. 87) (Nikolova).
- [8] Realizace generálbasového partu skladby C. Zimmer *Tambourin* (Nikolova).
- [9] Realizace generálbasového cvičení v G dur (podle C. Zimmer, s. 88) (Nikolova).
- [10] Ukázková realizace generálbasu skladby *Ground* (Zimmer, 2002, s. 93) (Nikolova).
- [11] Harmonizace stupnice C dur dle učebnice J. F. Dandrieu (Nikolova).
- [12] J. F. Dandrieu: *Cvičení č. 1 „Základní akord“* (vypracovaná verze) (Nikolova).
- [13] J. F. Dandrieu: *Cvičení č. 2 „Sixte simple“* (vypracovaná verze) (Nikolova).
- [14] J. F. Dandrieu: *Cvičení č. 3 „Petite sixte“* (vypracovaná verze) (Nikolova).
- [15] J. F. Dandrieu: *Cvičení č. 4 „Fausse quinte“* (vypracovaná verze) (Nikolova).
- [16] J. F. Dandrieu: *Cvičení č. 5 „Sixte doublée“* (vypracovaná verze) (Nikolova).
- [17] J. F. Dandrieu: *Cvičení č. 6 „Kvintakord s přidanou sextou“* (vypracovaná verze) (Nikolova).
- [18] J. F. Dandrieu: *Cvičení č. 7 „Akord s průtahem“* (vypracovaná verze) (Nikolova).
- [19] J. F. Dandrieu: *Cvičení č. 8 „Akord s tritónem“* (vypracovaná verze) (Nikolova).
- [20] Str. 5 In: PLATTI, G. B. Allegro non tanto, Sonáta e moll pro flétnu a klavír. In: Platti, G. B. Sonate. London: SCHOTT, 1954.
- [21] Ukázka modulace a návrat do původní tóniny v 1. repetici *Preludia* (A. Vivaldi *Sonáta d moll*) (Nikolova).
- [22] Ukázka arpeggia na konci věty (A. Vivaldi *Preludio ze Sonáty d moll*) (Nikolova).
- [23] Ukázka modulace a návrat do původní tóniny v 1. repetici *Corrente* (A. Vivaldi *Sonáta d moll*) (Nikolova).
- [24] Ukázka vlastního zdobení houslové linky v první repetici 1. věty *Preludio* (A. Vivaldi *Sonáta d moll RV 12*) (Nikolova).
- [25] Str. 14 In: CORELLI, A. Variace č. 14. In: Corelli, A. Sonáta g moll „La Follia“, op. 5, č. 12. Mainz: SCHOTT, 1972.
- [26] Str. 52 In: ZIMMER, C. Passacaille. In: Zimmer, C. Des Lys Naissants. Vitrey: Van de Velde, 2002.
- [27] Harmonie tématu (C. Zimmer *Passacaille C dur*) (Nikolova).
- [28] Vytváření melodie – výplň větších intervalů (Nikolova).
- [29] Pomocí rytmických figur tvoření variací (Nikolova).

[30] Str. 1 In: VIVALDI, A. Adagio, Triosonata La Follia. In: Vivaldi, A. Suonate da camera a tre, Op. 1. A. Bornstein, 2012.

[31] Ukázka harmonické kostry připraveného modelu pro ansámblovou improvizaci (Nikolova).

[32] Ukázka zápisu ansámblové improvizace (Nikolova).

[33]. Nákres tvaru skříně cembala italského, vlámského, francouzského, anglického a německého. (https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_the_harpsichord).

5. Bibliografie

- AHLGRIMM, I. *Manuale der Orgel- und Cembalotechnik*. Wien: Doblinger, 1982, 78 s. ISBN 3-900035-71-7.
- BACH, C. Ph. E. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002. ISBN 80-7315-025-5. Český překlad: Bělský, Vratislav.
- BACH, J. S. *XV Inventionen à 2 et XV Sinfonies à 3*. Bourg-la-Reine: Zurfluh, 2000.
- BACH, J. S. *Knižička skladiieb pre Annu Magdalénu Bachovú*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965.
- BACH, J. S. *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. New York, London, Frankfurt: Edition Peters, 1981.
- BACH, J. S.; DADELSEN, G. von, ed. *Inventionen und Sinfonien*. Kassel: Bärenreiter, 2017.
- BACH, J. S.; DOSTAL, J. *Knížka skladeb pro Annu Magdalenu Bachovou*. Praha: Edition Supraphon, 1976.
- BACH, J. S.; KURZ, V., ed. *15 dvouhlasých invencí a 15 tříhlasých sinfoníí*. Praha: Supraphon, 1986.
- BACH, J. S.; MOSCA, L. ed. *Album para Ana Magdalena Bach*. Barcelona: Editorial Boileau, 1993, 91 s. ISBN 978-84-8020-032-5.
- BACH, J. S.; MOSCA, L. ed. *Invenciones y Sinfonías: Inventionen and Symphonies*. Barcelona: Editorial Boileau, 2008, 95 s. ISBN 978-84-8020-817-8.
- BACH, J. S.; MOSCA, L. ed. *Pequeños Preludios/Fughettas*. Barcelona: Editorial Boileau, 1994, 103 s. ISBN 978-84-8020-082-0.
- BAIANO, E. *Cembalo spielen. Eine praktische Anleitung für Pianisten, Organisten und Cembalisten*. Bologna: Ut Orpheus edizioni, 2013, 228 s. ISMN 979-0-2153-2065-9.
- BAIANO, E. *Method for harpsichord: a practical guide for pianists, organists and harpsichordists*. Bologna: Ut Orpheus edizioni, 2010, 221 s. ISMN 979-0-2153-1882-3.
- BARROS, S. *Les petits doigts du clavecin*. Ecuelles: Editions Gilbert Menil, 1994.
- BOQUET, P.; Rebours, G. *50 renaissance & baroque standards: with variants, examples & advice for playing & improvising on any instrument*. Bressuire: Fuzeau, 2007, 143 s. ISBN-13: 979-0049063968.
- BOQUET, P.; Rebours, G. *50 Standards Renaissance & Baroque avec Variantes, Exemples & Conseils pour Jouer & Improviser sur tous Instruments*. Bressuire: Fuzeau, 2006, 144 s. ISBN-13: 978-0049059467.
- BOXALL, M. *Cembalo-Schule: ein Grundlehrung für das Spiel auf dem Cembalo oder Spinett unter Verwendung von Literatur aus dem 16. bis 18. Jahrhundert*. Mainz: Schott, 1981, 83 s. ISMN M-001-07289-2.
- BOXALL, M. *Harpsichord method: based on 16th - to 18th-century sources*. Mainz: Schott, 2005, 82 s. ISMN M-2201-0900-3.

- BUCKLEY, E. *Fac-similés et Enseignement. Clavecin. 1er cycle volume 1*. Courlay: Fuzeau, 2003, 16 s. ISBN 979-0230658485.
- BUCKLEY, E. *Fac-similés et Enseignement. Clavecin. 2eme cycle volume 1*. Courlay: Fuzeau, 2003, 16 s. ISBN 979-0230658492.
- CORELLI, A. Sonata *La Follia* (manuskript):
http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d3/IMSLP475663-PMLP28348-dunning_042.pdf
- COUPERIN, F. *L'Art de toucher le clavecin*. Leipzig: VEB Breikopf & Härtel Musikverlag, 1977. s. 8-23.
- COUPERIN, F. *L'Art de Toucher le Clavecin*. Paris: Chez L'Auteur, le Sieur Foucaut, 1716.
[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP302585-PMLP09374-Couperin - L'art de toucher le clavecin -1716-.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP302585-PMLP09374-Couperin_-_L'art_de_toucher_le_clavecin_-1716-.pdf)
- CZERNY, C. *160 osmitaktových cvičení op. 821*. Praha: Orbis, 1950.
- DANDRIEU, J. F. *Principes de l'Accompagnement du clavecin*. 1719.
- DOUŠA, E. *Miniatury I*. Praha: Musica Gioia, 2016.
- DOUŠA, E. *Miniatury III. - Broučí*. Praha: Musica Gioia, 2016.
- DUBAR, A. *Méthode de Clavecin: Première Année. Vol. 1, Semaines 1 à 16*. Paris: Notissimo, 1998, 36 s. ISMN M-2316-0928-8.
- DUBAR, A. *Méthode de Clavecin: Première Année. Vol. 2, Semaines 17 à 32*. Paris: Notissimo, 1998, s. 37-69. ISMN M-2316-0929-5.
- EBEN, P.; FISCHER, V. *Elce pelce kotrmelce*. Praha: Supraphon, 2004.
- EMONTS, F. *Europäische Klavierschule*. Mainz: Schott, 1992.
- FISCHER, V.; EBEN, P. *Elce pelce kotrmelce*. Praha: Bärenreiter, 2019.
- HARRIS– WARRICK, R. *Introduction to Saint Lambert: Principles of the harpsichord*. Cambridge: 1984.
- HEWITT, A. *CD: Johann Sebastian Bach – The Toccatas*. London: Hyperion, 2002.
- CHRISTENSEN, J. B. *18th Century Continuo Playing (A Historical Guide to the Basics)*. Kassel: Bärenreiter, 2002, 155 s. ISBN-13: 979-0006505494.
- CHRISTENSEN, J. B. *Die Grundlagen des Generalbassspiels im 18. Jahrhundert: Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*. Kassel: Bärenreiter, 1990, 155 s. ISBN-13: 979-0006489121.
- CHRISTENSEN, J. B. *Základy generálbasové hry v 18. století: učebnice dle historických pramenů*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2011, 154 s. ISBN 9788074600128.
- JANŽUROVÁ, Z.; BOROVÁ, M. *Klavírní školička*. Praha: Panton, 1976.
- KIRCHER, A. *Musurgia universalis*. 1650.
[https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_\(Kircher%2C_Athanasius\)](https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher%2C_Athanasius))
- KOFROŇ, J. *Učebnice harmonie*. Praha: Supraphon, 1961.
- KOTTICK, E. L. *A history of the Harpsichord*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
- KROLL, M. *Playing the harpsichord expressively: a practical and historical guide*. Lanham, Toronto, Oxford: Scarecrow Press, 2004, 121 stran. ISBN 978-0-8108-5032-3.

- LAIZÉ, M. *La basse continue pour petits et grands: Méthode permettant aux jeunes musiciens de commencer à accompagner, à improviser sur le clavecin ou l'orgue*. Strasbourg: Cahiers du Tourdion, 2000, 148 s.
- LAMBERT, M. de Saint. *Nouveau traité de l'Accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments*. Paris, 1707. [https://imslp.org/wiki/Nouveau traité de l'accompagnement \(Saint-Lambert%2C Michel de\)](https://imslp.org/wiki/Nouveau_traité_de_l'accompagnement_(Saint-Lambert%2C_Michel_de))
- LAMBERT, M. de S.; FRANKOVÁ, J. *Pravidla hry na cembalo*. Brno: vlastní náklad Jana Franková, 2010.
- LANDOWSKA, W. *La Musique Ancienne* New York, 1923(Geneva,Switzerland: Rene Kister)
- LENGELLÉ, F.; MARMIN, F.; MORABITO, L.; ZYLBERAJCH, A. *10 ans avec le clavecin*. Paris: Cite de la musique, 1996, 101 s. ISBN 2-906460-50-8.
- LE ROUX, G. *Pieces de clavecin*. Paris: Chez Foucaut, 1705.
[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/52/IMSLP68375-PMLP43833-Le Roux - Pieces de Clavecin \(1705\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/52/IMSLP68375-PMLP43833-Le_Roux_-_Pieces_de_Clavecin_(1705).pdf)
- LINDLEY, M.; BOXALL, M. *Early Keyboard Fingerings: A Comprehensive Guide*. Mainz: Schott, 1992, 98 s. ISBN 0-946535-21-3.
- MENTO, F. *Harpsichord method. Volume 1, First year*. 2016, 79 s.
- MENTO, F. *Harpsichord method. Volume 2, Second year*. 2016, 28 s.
- MENTO, F. *Harpsichord method. Volume 3, Third year*. 2016, 56 s.
- MENTO, F. *Harpsichord method. Volume 4, Fourth year*. 2016, 88 s.
- MENTO, F. *Harpsichord method. Volume 5, Fifth year*. 2016, 54 s.
- MENTO, F. *Harpsichord method. Volume 6, Sixth year*. 2016, 69 s.
- MENTO, F. *Harpsichord method. Volume 7, Seventh year*. 2016, 42 s.
- MENTO, F. *Harpsichord method. Volume 8, Eighth year*. 2016, 228 s.
- MENTO, F. *Harpsichord method. Volume 9, Ninth year*. 2016, 153 s.
- MENTO, F. *Harpsichord method. Volume 10, Tenth year*. 2017, 238 s.
- MIMRA, R. *Intervaly*. Rukopis, 2005.
- MORABITO, L.; ZYLBERAJCH, A. *Premiers Fac – Similés, Clavecin. Cahier I, II*. Courlay: Fuzeau, 2001, 20 s., 29 s. ISBN 979-0230670753.
- MORAND, M. *Basse chiffrée I*. 2011.
z: [http://jacques.duphly.free.fr/Basse Chiffree/Basse-Chiffree Martial Morand Vol1.pdf](http://jacques.duphly.free.fr/Basse_Chiffree/Basse-Chiffree_Martial_Morand_Vol1.pdf)
- MORAND, M. *Basse chiffrée II*. 2011.
z: [http://jacques.duphly.free.fr/Basse Chiffree/Basse-Chiffree Martial Morand Vol2.pdf](http://jacques.duphly.free.fr/Basse_Chiffree/Basse-Chiffree_Martial_Morand_Vol2.pdf)
- MORAND, M. *Basse chiffrée III*. 2011.
[http://jacques.duphly.free.fr/Basse Chiffree/Basse-Chiffree Martial Morand Vol3.pdf](http://jacques.duphly.free.fr/Basse_Chiffree/Basse-Chiffree_Martial_Morand_Vol3.pdf)
- NĚMCOVÁ, M. *Z muzea zpět na podium*. Časopis Harmonie, 2008, s. 6–8.
- ORTIZ, D. *Ricerca prima*. <https://www.youtube.com/watch?v=SShxeYVzyRA>
- РАДЧЕНКО, В. М. *История клавесиностроения XVII-XVIII века*, Челябинск 2013.

- RAMEAU, J. Ph. *Pièces de Clavecin, De la mécanique des doigts sur le clavecin*. Kassel: 1990. s. 16-21.
- ROSENHART, K. *The Amsterdam Harpsichord Tutor. Volume I. Third ed.* Amsterdam: Muziekuitgeverij Saul B. Groen. 1989, 74 s.
- ROSENHART, K. *The Amsterdam Harpsichord Tutor. Volume II. Second, rev. ed.* Amsterdam: Muziekuitgeverij Saul B. Groen. 1987, 73 s.
- SCARLATTI, D.; GILBERT, K. ed. *Sonáta A dur K. 113*.
[http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/5/56/IMSLP353067-PMLP304748-Scarlati, Domenico-Sonates Heugel 32.521 Volume 3 10 K.113 scan.pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/5/56/IMSLP353067-PMLP304748-Scarlati,_Domenico-Sonates_Heugel_32.521_Volume_3_10_K.113_scan.pdf)
- SIEGEL, R. *Apprendre à toucher le clavecin: un choix d'exercices et de pièces pour débutants en deux volumes. Volume 1*. Paris: Heugel, 2007, 59 s. ISMN M-047-33874-7.
- SIEGEL, R. *Apprendre à toucher le clavecin: un choix d'exercices et de pièces pour débutants en deux volumes. Volume 2*. Paris: Heugel, 2007, 60 s. ISMN M-04-33876-1.
- SIEGEL, R. *Répertoire pour le clavecin: en deux volumes. Volume 1*. Paris: Heugel, 2011, 41 s. ISBN-13: 978-0047338854.
- SIEGEL, R. *Répertoire pour le clavecin: en deux volumes. Volume 2*. Paris: Heugel, 2011, 64 s. ISBN-13: 978-0047338861.
- ШЕКАЛОВ, В. *Александрович Возрождение клавирина как культурно-исторический процесс*. Санкт-Петербург, 2009.
- TELEMANN, G. P. *Trio sonata TWV 42: a4*. (moderní edice)
[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP221005-PMLP160696-Telemann, GP, Trio Sonata, TWV 42.a4, EdWoehl, FS.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP221005-PMLP160696-Telemann,_GP,_Trio_Sonata,_TWV_42.a4,_EdWoehl,_FS.pdf)
- TELEMANN, G.P. *Trio sonata TWV 42: a4*. (manuskript)
<http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP250103-PMLP160696-Mus-Ms-1042-34.pdf>
- TILNEY, C. *The Art of the Unmeasured Prelude for harpsichord: France 1660-1720*. Schott & Co Ltd. London, 1991. ISBN 0-946535-15-9.
- VIVALDI, A. *Sonata d moll, RV12* (manuskript):
<http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP59954-PMLP122905-320899519.pdf>
- VIVALDI, A. *Sonata d moll, RV12* (moderní edice):
[http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/7/75/IMSLP330276-PMLP122905-Viv VS RV 12.pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/7/75/IMSLP330276-PMLP122905-Viv_VS_RV_12.pdf)
- VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika*. Praha: Nakladatelství AMU+ERMAT, 2003.
- WILLI, B. M. *Generálbas, aneb kdo zavraždil kontrapunkt?* Brno: Musica Sacra, 2010. 33 s. ISBN 978-80-254-6493-9.
- ZIMMER, C.; GROLLEMUND, Y. *Des Lys Naissants: Initiation au clavier et à la basse continue*. Vitrey: Van de Velde, 2002, 96 s. ISMN M-56005-228-1.

Internetové odkazy (nahrávky a videa)

CORELLI, A. *Variace č. 14 ze Sonáty La Follia*. M. Petri (zobcová flétna) a M. Esfahani (cembalo)
<https://www.youtube.com/watch?v=IZOj3OsnQms> (5:49–7:02 min.)

COUPERIN, F. *Les baricades misterieuses*: <https://www.youtube.com/watch?v=vlSgbdjYtY>

ČESKÝ ROZHLAS D dur - D. Scarlatti 550 sonát Domenica Scarlattiho. <http://scarlatti.cz/>

DVOŘÁK, F.; KYDLÍČEK, J. *Tajemství tónů*. 2016. <https://youtu.be/6ymD0SWzkiY>

EBEN, P.; FISCHER, V. *Elce pelce kotrmelce*. Praha: Supraphon, 2004.

<https://www.supraphonline.cz/album/843-eben-fischer-elce-pelce-kotrmelce>

GANN, K. *An introduction to Historical Tunings*. <https://www.kylegann.com/microtonality.html>

KONOV, J. *Клавесинът във всичките му състояния*.

<https://core.ac.uk/display/33383442?source=3>

LADĚNÍ A TEMPERATURA. <https://cs.wikipedia.org/wiki/Lad%C4%9Bn%C3%AD>

https://www.youtube.com/watch?v=NTY_84ULb4

MARTINŮ, B. *Koncert pro cembalo a malý orchestr*:

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

MARTINŮ, B. *Promenády – Trio pro flétnu, housle a cembalo*:

https://www.youtube.com/watch?v=9Y6_vQnJFZI

MOSCA, L.; ŽÁKOVÁ, L. *Concert d'orgue i castanyoles*. 2017. <https://youtu.be/6WSg-jhZ-yc>

SCARLATTI, D.; ROSS, S. *Harpsichord Sonatas K113 – K125*. 2014. <https://youtu.be/hYxLbnW8c5o>

SWEELINCK, J. P. *Mein junges Leben hat ein End*: <https://www.youtube.com/watch?v=frI99Pr2OuY>

TELEMANN, G. P. *Trio sonata TWV 42: a 4, Ensemble Amarilis*

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

VALENTE, A. *Lo ballo dell Intorica*: <https://www.youtube.com/watch?v=wkqCqT2K9D0>

6. Tanec jako hudební forma cembalové literatury

Výukové jednotky

Bourrée – základní taneční kroková jednotka pas de bourrée

Menuet – historie tance, hudební forma a vnitřní členění

Couranta (žákovo první seznámení s courantou)

Couranta (vliv tanečních kroků na rytmickou složku hudby)

Artikulace v courantě

Příklady dobré praxe „Tanec jako hudební forma cembalové literatury“ aneb Jak má cembalista s lehkostí a nonšalancí interpretovat barokní tanec proměněný ve stylizovanou hudební formu (MgA. Marie Waldaufová, DiS.)

Již v raném stadiu studia prvního stupně ZUŠ se žák seznamuje s drobnými tanečními formami. Od těchto skladbiček s velmi jednoduchou fakturou se v průběhu dvou cyklů ZUŠ prohraje ke složitějším, hudebně mistrovským tanečním skladbám, například k cembalovým suitám hudebního génia Johanna Sebastiana Bacha.

Tance jako menuet, bourrée, couranta a další byly v 17. a 18. století lidem dobře známé, stejně jako například nám valčík či polka. Proto před cembalistou té doby nevyšly takové pochybnosti ve volbě odpovídajícího tempa, afektu nebo pulzace tance, tak jako dokážou potrápít o mnoho staletí později nás. A právě tato problematika byla impulzem k sepsání diplomové práce „TANEC JAKO HUDEBNÍ FORMA VE FRANCOUZSKÝCH SUITÁCH J. S. BACHA“ zabývající se souvislostmi mezi tanečním uměním a hudební formou, na kterou odkazují v didaktických přílohách v následujících výukových jednotkách.

Jak rozpoznat a dokázat „cítit“ taneční krokové jednotky barokních tanců ve stylizovaných drobných hudebních formách cembalové literatury? Na tuto otázku jsou dvě odpovědi. Zaprvé, je to teoretická znalost dobových reálií v oblasti barokního tance, která je dostupná z dochovaných pramenů. Zadruhé pak buďto dovednost, nebo alespoň osobní zkušenost s tanečním stylem *La belle danse*.¹ Nemusíme se zrovna učit fyzicky i paměťově náročné barokní choreografie tanců ve Feuilletově notaci. Postačí naučit se pár krokových jednotek, které dokážou s naší interpretací² tanců v cembalových suitách udělat skutečné divy. A právě taneční kroky, které jsou spjaty s pohybem, budou velkou pomocí i ve výuce intaktních žáků.³ Neboť pohyb je dětem přirozenější činností než soustředění mysli na učitelův výklad ve stavu sedacím. Fyzický prožitek, třeba i velmi zjednodušeného provedení krokové jednotky, řekne mnohdy více než dlouhý teoretický výklad.

Teoretická práce „TANEC JAKO HUDEBNÍ FORMA VE FRANCOUZSKÝCH SUITÁCH J. S. BACHA“ se podrobně zabývá, jak je z názvu patrné, stylizovanými tanci J. S. Bacha. Je tedy primárně určena hudebně vyspělejším žákům. V principu ji ale můžeme bez zaváhání použít i na jednoduché skladby pro cembalové začátečníky a mírně pokročilé žáky. V následujících výukových jednotkách je proto uveden i příklad skladby technicky jednodušší.

Jelikož se stylizované taneční hudební formy objevují i v literatuře ostatních hudebních nástrojů, lze taneční krokové jednotky barokních tanců úspěšně použít jako didaktickou pomůcku nejen v hodinách cembala, ale též i ve výuce jakéhokoliv jiného hudebního nástroje.

¹ Název používaný pro pojmenování tanečního stylu vzniklý v období vlády Ludvíka XIV.

² Myšleno cembalistů 21. století (pozn. autora).

³ Typy SVP dle vyhlášky č. 27/2016 Sb.

6.1 Bourrée – základní taneční kroková jednotka pas de bourrée

Jak je již zmíněno v úvodu, taneční krokové jednotky napomáhají porozumět interpretaci stylizovaných tanců. Jejich nácvik je tedy velmi přínosný. Navíc k opakování tanečních kroků můžeme též přistoupit při špatné koncentraci žáka, nebo pokud přijde do hodiny nepřipraven. Změna činnosti spojená s pohybem by žákovi měla najít pomoci ztracenou koncentraci a v případě nepřipravenosti žáka využije pedagog čas vyučovací hodiny smysluplně, procvičením rytmického cítění žáka skrze pohyb a fyzické prožívání pulzace.

Ročníky: PHV, 1. roč. I. stupně⁴.

Časová dotace: 45 minut.

Didaktické pomůcky: tanec⁵, notová příloha⁶, zvuková nahrávka tance (popřípadě živá reprodukce učitelem), obrazové přílohy, výběr z Orffových nástrojů, internet: www.youtube.com

Anotace aktivity

Vnímání pulzace, rytmu a afektu tance *bourrée* skrze taneční krokovou jednotku pas de bourrée.

Očekávané cíle

Přirozenější vnímání rytmické pulzace. Vystižení afektu skladby.

Popis hodiny

Před praktickým seznámením s hlavní krokovou jednotkou tance *bourrée* předchází poslech skladbičky *Bourrée*⁷. Bud' využijeme nahrávku (může vytvořit i žák, pokud skladbu již technicky ovládá), nebo pedagog předehraje *Bourrée* sám. Žák se zapojí vytleskáním těžkých dob (těžší variantou je určování lehkých dob), a zorientuje se tak v tempu čtyř čtvrtových not, na které bude později tančit. Místo tleskání či pleskání (lehkých dob) je možno použít Orffovy nástroje.

Poté přistoupíme k provedení tanečního kroku pas de bourrée. Začneme vzpřímeným šlechtickým postojem. Pro inspiraci je možno použít bohatých dobových obrazových příkladů.⁸ Dáme si záležet na vzpřímeném držení těla, neboť se budeme učit kroky aristokratického tance, čemuž odpovídá i pocit vznešenosti a sebevědomí při jeho hudebním provedení. Chodidla mírně

⁴ Lze uplatnit i v hodinách starších žáků, kteří ještě s taneční krokovou jednotkou pas de bourrée nemají zkušenost.

⁵ Taneční kroková jednotka pas de bourrée.

⁶ Marie Waldaufová, TANEC JAKO HUDEBNÍ FORMA VE FRANCOUZSKÝCH SUITÁCH J. S. BACHA. Příklad 44: Praetorius 1612 a. La bouree, b. La bouree; kapitola 7.

⁷ Viz notový příklad: Praetorius 1612 a., b. La bouree v příloze této kapitoly.

⁸ Kybalová Ludmila. Dějiny odívání: Baroko a rokoko. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997.

vytočíme špičkami do stran.⁹ Dle návodu tabulky taneční krokové jednotky pas de bourrée¹⁰ přistoupíme k fyzickému provedení. Protože je bourrée tanec párový, pedagog je dítěti rádcem i tanečním partnerem zároveň. Pro zachování profesionálního výkladu můžeme žákovi sdělit, že kroková jednotka pas de bourrée je složena z demi-coupé a dvou pas marchés, při čemž dochází k pravidelnému střídání nohou. Při nácviku však již používáme dětem spíše srozumitelná česká slova, která jsou uvedena v tabulce v závorkách. U dětí, které neudrží rovnováhu na špičkách chodidel, lze vzhledem zpočátku vynechat a použít pouze krok a přísun. Zprvu pomalé tempo kroků postupně zrychlujeme, až docílíme provedení odpovídajícímu charakteru skladby, kterým je skutečná aristokratická radost ze života a živost. Krokovou jednotku můžeme provádět dopředu i dozadu nebo do kruhu. Tyto změny můžeme využít v souvislosti s hudbou (pocit otevřenosti – krok pas de bourrée dopředu; pocit uzavřenosti – krok pas de bourrée dozadu).

V další části hodiny žák skladbu zahraje (v tempu svých momentálních technických možností) a snaží se buď samostatně, nebo za pomoci učitele uplatnit zkušenosti získané tanečním provedením pas de bourrée. Například plié (pokles) a k první době následující elevé (vzhnos) výborně napomáhá k představě hry nezatěžkaného, vzdušného předtaktí. Dále můžeme využít vlastní jednoduché taneční choreografie jako podklad pro mimohudební obsah skladby. Velmi podstatným obohacením je pak vnímání čtyř dob kroku pas de bourrée a jasnější průběh pulzace.

Přílohy

Praetorius 1612 a., b. La bourée

a.

b.

c. 1 2 3 4 5 6 - 1 2 3 4 5 6 -
Yeux-tu donc-ques ma bel-le Es-tre tou-jours cru-el-les

⁹ Tento vzpřímený postoj s chodidly v taneční pozici patřil k šlechtickému statusu. Paralelní chodidla byla považována za postoj prostého lidu.

¹⁰ Viz Tabulka č. 1.

Tabulka 1

Doba v taktu	Pas de bourée na čtyři doby v taktu
4	Plié (podřep)
1	Elevé (vznos) + pas marche (krok vpřed)
2	Pas marche (krok vpřed)
3	Pas marche (krok vpřed)
4	Demi coupé (krok, přinožení) a plié (podřep)

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

Nácvik taneční jednotky pas de bourrée (odkaz ze dne 17. 2. 2020)

https://www.youtube.com/watch?v=yFvmX0VvR_Q

Ukázka tance Bourrée (odkaz ze dne 17. 2. 2020)

6.2 Menuet – historie tance, hudební forma a vnitřní členění

Od vzniku skladeb cembalové literatury, vyjma kompozic 20. a 21. století, nás dělí celá staletí. Rozdíl ve vnímání našeho a tehdejšího světa je propastí, kterou se pedagog musí pokusit přemostit seznámením žáka¹¹ se společensko-kulturními aspekty doby renesance, baroka či klasicismu.

Ročníky: 5. – 7. roč. I. stupně ZUŠ.

Časová dotace: 2 x 45 minut.

Didaktické pomůcky: tanec,¹² triangl, internet: www.youtube.com.

1. hodina: Seznámení s historickými souvislostmi menuetu v jeho taneční i hudební formě

2. hodina: Vliv tanečního kroku menuetu na vnitřní členění menuetu jako cembalové skladby

Anotace aktivity

Hodina 1: Výklad pedagoga o historii a dalších zajímavostech tance menuet. Formální rozbor skladby. Čtení hudebního textu s žákem. Řešení technického provedení skladby.

Hodina 2: Návčik taneční krokové jednotky pas de menuet. Porovnání tance s hudbou. Uvědomělé plynulé propojení dvou taktů do plynulé fráze (pas de menuet).

Očekávané cíle

Studium skladby v souvislostech (historických, hudebních i tanečních) by mělo v žákovi probudit zájem o další informace týkající se tanečních forem, případně být inspirací pro žákovo samostudium (kurzy renesančních, barokních tanců).

Seznámení žáka s tanečním provedením menuetu a následným poukázáním na společné znaky ve stylizované formě menuetu vede žáka k profesionálnějšímu a komplexnějšímu provedení této drobné hudební formy.

S osobním tanečním prožitkem charakteristického tanečního kroku menuetu je jeho vnitřní členění melodie chápáno přirozeněji a tím i jeho cembalová interpretace působí plynuleji a přesvědčivěji.

¹¹ A to již od 1. ročníků I. stupně ZUŠ.

¹² Taneční kroková jednotka pas de menuet.

Popis hodiny 1

Předehrání zadávané skladby menuetu (např. výběr z 6 francouzských suit J. S. Bacha) pedagogem. Přiblížení společensko-kulturních reálií doby, nástin historického vývoje tance i stylizovaného menuetu¹³ cembalové skladby.¹⁴ Pro inspirativní a zábavnější průběh hodiny využíváme (a to nejen s mladšími žáky) obrazových, notových či audio-, videoukázek.¹⁵

Následuje formální rozbor skladby menuetu.¹⁶ Poté se žák s učitelem věnuje čtení hudebního textu a jeho technickému provedení (s asistencí pedagoga vytvoří harmonický plán skladby, hledá vhodný prstoklad, artikulaci).

Hodina je zakončena shrnutím nejdůležitějších informací a zadáním práce pro žákovu domácí přípravu.

Popis hodiny 2

Po krátkém úvodu a zrekapitulování informací z předchozí hodiny pedagog přistoupí k praktickému provedení hlavní taneční krokové jednotky pas de menuet¹⁷ (viz tabulka v příloze této kapitoly). Důležité je zdůraznit, že pas de menuet začíná vždy vykročením pravé nohy, čímž se odlišuje od pas de bourrée, kde se nohy naopak prostrídají. Pokud žák pas de menuet ovládá, je možné zkusit si tento taneční krok zatančit v původní dráze menuetu, tedy do písmene Z.¹⁸

Poté žák s pomocí učitele hledá spojující nebo naopak odlišné prvky mezi hudbou a tancem menuetu. Pokud žák přijde s myšlenkou, že poklesy na druhou a šestou dobu jsou jistě míněny jako zdůraznění druhé a šesté doby v hudbě, pedagog nezapomene tuto mylnou představu žákovi vyvrátit poukázáním na podobnost těchto poklesů s melodickými ozdobami v hudbě, které též nezvýrazňujeme. Naopak žáka pochválí za postřehnutí tanečního pohybu směřujícího vždy k první době jedné krokové jednotky, tedy zdůraznění vždy jedné doby za dva takty.¹⁹

Zajímavou obměnou může být použití hry na triangu. Pedagog žákovi ozdobí zvukem triangu nejdříve taneční ozdobení kroků poklesy (plié), tj. druhou a šestou dobu.²⁰ A následně zvýrazní pouze první dobu ze šesti, a podpoří tak žákovo cítění po dvou taktech – podle stavby menuetového kroku.

Po praktické taneční části hodiny žák přejde k cembalu. Pedagog zkontroluje připravenost žáka, upozorní a pomůže mu opravit chybně naučené technické záležitosti. Dle časových možností může

¹³ V případě barokní suity obsahující dva menuety (tzv. double) pohovořit o kontrastním vnímání těchto tanců a poukázání na to, že se první menuet po odehrání druhého opakoval. I zde nacházíme spojení tance s jeho stylizovanou podobou, neboť toto uspořádání se inspirovalo ve dvou kontrastně prováděných menuetech.

¹⁴ Podrobně zde nevypisuji. Vše je snadno dostupné v Marie Waldaufové: TANEC JAKO HUDEBNÍ FORMA VE FRANCOUZSKÝCH SUITÁCH J. S. BACHA. Kapitola 6. Menuet.

¹⁵ Je-li možné připojení k wi-fi (www.youtube.com).

¹⁶ Marie Waldaufová: TANEC JAKO HUDEBNÍ FORMA VE FRANCOUZSKÝCH SUITÁCH J. S. BACHA. Kapitola 6.2. Menuet jako stylizovaná skladba; 6.3. Menuet ve Francouzských suitách J. S. Bacha.

¹⁷ Kromě menuetu a passepiedu se tato kroková taneční jednotka nevyskytuje v choreografiích dalších tanců.

¹⁸ Neboť tento typ krokové jednotky je možno provést v každém směru, tedy vpřed, vzad, do stran a také v otočce.

¹⁹ Právě zmíněnými poklesy a tím upoutáním pozornosti k druhé a šesté době dochází k rytmické rozdílnosti hudebního doprovodu a tance. Menuet je tedy pro tanečnicka i zkouškou jeho rytmického a hudebního cítění.

²⁰ Myšleno jako náповěda, kdy má žák provést pokles.

pedagog žákovi skladbu předehrát a žák se na hudbu bude snažit uplatnit právě naučený menuetový krok. Poté si role s učitelem vymění a tanečnickem se stane učitel (žák hraje pouze jednou rukou), což nutí žáka k co nejpečlivějšímu dodržení rytmu, pulzace a cítění fráze po dvoutaktí.

Závěr hodiny je věnován shrnutí a zadání pokynů k domácí přípravě žáka.

Přílohy

<https://www.youtube.com/watch?v=5s-Rp72dfPI>

Pas de menuet (odkaz ze dne 15. 2. 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=4yurw5Cf4HY>

G. F. Händel – Watermusic (Minuett I-II-etc) - ukázka taneční dráhy menuetu do písmene Z.
/1 minuty 11 sekund/ (odkaz ze dne 17. 2. 2020)

Tabulka 2

Doba v taktu	Pas de menuet	
1	Demi coupé	Krok vpřed pravou nohou
2		Podřep (plié) a přinožení levé nohy k pravé noze
3	Pas de bourrée	Vznos (elevé) a krok vpřed levou nohou
4 (1)		Krok vpřed pravou nohou
5 (2)		Krok vpřed levou nohou
6 (3)		Podřep (plié) a přinožení pravé nohy k levé noze

6.3 Couranta (žákovo první seznámení s courantou)

Správné provedení cembalové couranty je závislé na umění dobře porozumět předkládanému hudebnímu textu a dokázat tzv. číst mezi řádky. Pro žáka hrajícího courantu bez předcházejících zkušeností není text ihned čitelný. Půvab tohoto stylizovaného tance je totiž zašifrován do protirytmu. Jeho snadnějšímu pochopení je nápomocna znalost tanečních souvislostí.²¹

Ročníky: 5. – 7. roč. I. st. a 1. – 2. roč. II. st. ZUŠ.

Časová dotace: 45 minut.

Didaktické pomůcky: magnetofon nebo internet: www.youtube.com (nahrávka couranty).

Anotace aktivity

Seznámení s hlavními znaky couranty a poukázání na existenci dvou odlišných courant. Vysvětlení rozdílu mezi courantou a correntou. Čtení notového textu, hledání typických znaků francouzské couranty.

Očekávané cíle

Žákova jasná představa o charakteru, tempu, pulzaci couranty má napomoci k přesvědčivé a poučené interpretaci tohoto tance. Žák může získané hudební zkušenosti využít v budoucnu při nácviu dalších courant.

Popis hodiny

Pedagog předehraje nebo s žákem vyslechne nahrávku vybrané couranty. Pro zajímavost se může zmínit o etymologickém výkladu slova courante, který se hodí k renesančnímu provedení tance než pozdější francouzské courantě.²² Dále seznámí žáka s charakteristickými znaky couranty (taktové označení, charakteristická neznačená změna taktu z 3/2 na 6/4 takt, tempo, afekt). Poukáže také na běžně užívanou dobovou praxi označovat stejným názvem courante dva jinak odlišné typy. Zda se jedná o francouzskou courantu, nebo italskou correntu a jejich rozdílné znaky (taktová označení, odlišnosti v tempu, afektu, hudební faktuře, pravidelné nebo nepravidelné členění frází)²³ pedagog ukáže na praktických notových příkladech.²⁴

²¹ Viz 5. Výuková jednotka č. 4: Couranta (vliv tanečních kroků na rytmickou složku hudby).

²² Je tedy velmi důležité mít představu, jak se tančila couranta v renesanci a jak v baroku, protože dobová móda byla proměnlivá. Hlavními odlišnými znaky bylo tempo, přičemž renesanční se hraje rychleji a francouzská courante v baroku pomaleji.

²³ Vše podrobně vysvětleno: Marie Waldaufová: TANEC JAKO HUDEBNÍ FORMA VE FRANCOUZSKÝCH SUITÁCH J. S. BACHA. Kapitola 3. Courante.

²⁴ Velmi zajímavé srovnání nabízí Kees Rosenhart: The Amsterdam Harpsichord Tutor. Amsterdam, 1989. Například skladba číslo 174 Corranto (16. století) a číslo 211 Courante Lavignon (17. století).

Po tomto úvodu následuje čtení notového textu, vytvoření harmonického plánu skladby a s asistencí pedagoga též hledání vhodného prstokladu.²⁵ Dále se žák snaží (s pomocí pedagoga) nalézt zmíněné charakteristické znaky ve skladbě určené ke studiu.

Závěr hodiny patří pedagogovo shrnutí všech důležitých informací, které budou žákovi prospěšné při domácí přípravě na další vyučovací hodinu cembala.

Přílohy

Odkaz: Magisterská práce: Marie Waldaufová: TANEC JAKO HUDEBNÍ FORMA VE FRANCOUZSKÝCH SUITÁCH J. S. BACHA.

²⁵ Prstoklad je povětšinou spjat s artikulací, která vychází z harmonie (a tzv. důležitých a méně důležitých tónů – myšleno ve smyslu dynamického zvýraznění).

6.4 Couranta (vliv tanečních kroků na rytmickou složku hudby)

Tato výuková jednotka navazuje na předcházející výukovou jednotku č. 3.

Ročníky: 5. – 7. roč. I. st. a 1. – 2. roč. II. st. ZUŠ.

Časová dotace: 45 minut.

Didaktické pomůcky: tanec,²⁶ internet: www.youtube.com.

Anotace aktivity

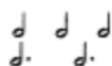
Úvod k historii a době, kdy se couranta nejčastěji tančila. Seznámení s taneční krokovou jednotkou pas court de courante a pas long de courante. Rytmy vzniklé tanečními kroky couranty.

Očekávané cíle

Znalost taneční jednotky napoví správné rytmické cítění, vedení fráze couranty, jakož i afekt tance (elegance a noblesa provedení).

Popis hodiny

Pedagog zopakuje charakteristické znaky francouzské couranty, mezi něž patří polyfonní faktura a charakteristický protirytmus.



Přes protirytmus naváže na spojitost s tancem, a tedy i s krokovou jednotkou couranty. Zmíní se o historii a zajímavostech tance. Poté přistoupí k představení dvou hlavních tanečních krokových jednotek, ze kterých se skládala převážná část tanečních courant (pas court de courante, pas long de courante).

Rytmický motiv

Kroková jednotka

Metrum krokové jednotky



celá + půlová

dvoudobé

tři půlové

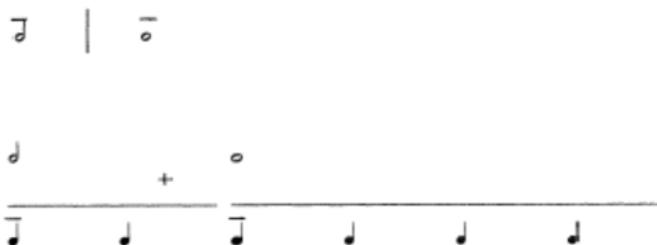
dvoudobé

dvě celé

třídobé

²⁶ Taneční kroková jednotka pas court de courante a pas long de courante.

Žák společně s pedagogem hledá spojitost s tancem a hudbou (kluzné kroky vyjadřující eleganci a noblesu tance, mírnější tempo, zvýraznění první doby taktu v rámci celé krokové taneční jednotky, zvýraznění třetí doby v taktu jako půlové taneční jednotky). Přes taneční kroky se znovu vrací k rytmické složce tance, protirytmu a k otázkám přízvučných a nepřízvučných dob.



Pedagog se opírá o tvrzení George Muffata o použití smyčce při hře couranty (liché doby v taktu, tedy první a třetí dobu je nutno zvýraznit tahem dolů; sudé doby vylehčit tahem smyčce nahoru). Společně s žákem hledají v notovém zápisu zadané couranty protirytmus (změny taktu z 3/2 na 6/4) a přízvučné a nepřízvučné doby (u 6/4 přízvučná jednou po třech čtvrtěových; u 3/2 na tři půlové do taktu).

Žák předehraje zadanou část skladby. Pedagog zkontroluje technické provedení. Poukazuje na nově probrané informace a zkušenosti, které je možno aplikovat při praktickém provedení skladby. Závěr hodiny je věnován zadávání podnětů k domácí přípravě.

Přílohy

Tabulka 3

Pas court de courante²⁷	
(temps de courante)	
Demi coupé	Pas grave
(plié – podřep + elevé – vznos)	(plié + elevé)

²⁷ Pas court de courante je vznešeným gestem skládajícím se z podřepu, zdvihu a skluzu. Pas court de courante vznikne spojením pas grave a demi coupé. Pas grave je z celého tohoto tanečního celku asi nejsložitějším. Během plié, kdy váha tanečnicků spočívá na jedné, například pravé noze, se druhá, v tomto případě tedy levá noha, suně do strany. Při elevé se opět levá noha přisune ke stejné noze a se vznosem nakročí dopředu. Stává se z ní v tom okamžiku noha kročná. Dále již bez dalších komplikovaných prvků probíhá demi coupé. Tedy plié a elevé, zjednodušeně řečeno, tanečník provede podřep a následně vznos na kročnou nohu.

Tabulka 4

Pas long de courante²⁸ (půlová + půlová + půlová)	
Demi-coupé	Coupé
(plié + élevé)	bud' pas marché – krok na poloopičku chodidla, nebo pas glissé – krok kluzný, kdy se špička chodidla, než se opře o poloopičku chodidla, sklouzne po podlaze

<https://www.youtube.com/watch?v=EaBxhslpVI4>

Ukázka kroků barokního tance couranty: 022 Baroque Dance Courante from 'La Bourgogne'/
(odkaz ze dne 25. 2. 2020)

Odkaz: Magisterská práce: Marie Waldaufová: TANEC JAKO HUDEBNÍ FORMA VE FRANCOUZSKÝCH
SUITÁCH J. S. BACHA.

²⁸ Pas long de courante je složen z krokové jednotky coupé a demi coupé. Každý samostatný krok této jednotky odpovídá pulzu jedné půlové noty, stejně jako tomu je v pas court de courante.

6.5 Artikulace v courante

Tato výuková jednotka navazuje na výukové jednotky č. 3 a č. 4. V praxi artikulaci netvoříme náhodně. Napomáhá nám k ní harmonický plán skladby a též znalost rytmických specifik couranty jako tance. Pro větší přehlednost je artikulaci věnována samostatná kapitola, i když všechny tři kapitoly o courantě spolu souvisejí a jedna nemůže být odtržena od druhé.

Ročníky: 5. – 7. roč. I. st. a 1. – 2. roč. II. st. ZUŠ.

Časová dotace: 45 minut.

Didaktické pomůcky: tabulky a notové přílohy z předešlé kapitoly.

Anotace aktivity

Zopakování učiva z výukových jednotek č. 3 a č. 4 (návaznost tanečních kroků na přízvučné a nepřízvučné doby a s tím spojenou artikulaci; artikulace dle dochovaných zápisů smyčcových smyků Georga Muffata). Originální prstoklad jako inspirace k artikulaci. Kontrola zvolené artikulace s harmonickým plánem skladby.

Očekávané cíle

Schopnost samostatnějšího vytváření artikulace v courante.

Popis hodiny

Pedagog si s žákem znovu připomene informace a zkušenosti získané již z předešlých výukových jednotek č. 3 a č. 4. Patří mezi ně přímá souvislost artikulace s důrazy dobrých a špatných not v taktu vycházejících z krokových tanečních jednotek; inspirace artikulacími možnostmi z houslových partů Georga Muffata s označenými smyky pro dobré a špatné noty, řečeno dnešní hudební terminologií, pro přízvučné a nepřízvučné noty.

Další způsob, jak lze docílit tanečně i hudebně akceptovatelné artikulace, ukáže pedagog na příkladu originálního prstokladu (například v courante lavigon²⁹). Žák zde bude mít názorně uveden návod na plynulé, vznosné a přitom k první době směřující předtaktí, v 6/4 taktu zvýraznění první a čtvrté doby a v 3/2 zvýraznění po třech půlových notách.

²⁹ Rosenhart Kees. The Amsterdam Harpsichord Tutor. Amsterdam, 1989 (skladba číslo 211), str. 64.

Pedagog též upozorní na místa, ve kterých je třeba zdůraznit disonanci a následně ji rozvést svázáním s konsonancí. Správnost zvolené artikulace společně s žákem zkontrolují s harmonickým plánem skladby.³⁰

Následuje shrnutí a zápis konečné artikulace (obyčejnou tužkou) do not, aby se předešlo nepřesnostem během domácí přípravy žáka. Pedagog při artikulaci ponechává žákovi jistou míru tvůrčí svobody, neboť vždy existuje několik variant interpretace. Opraví jen hrubé chyby, které by mohly ohrozit původní záměr skladatele daný harmonií nebo charakteristickými rytmickými prvky tance.

Přílohy

Odkaz: Magisterská práce: Marie Waldaufová: TANEC JAKO HUDEBNÍ FORMA VE FRANCOUZSKÝCH SUITÁCH J. S. BACHA.

³⁰ V další etapě studia, kdy se při repetičích přidávají ozdoby, se artikulace může pozměnit. I přesto by měla artikulace podpořit taneční pulzaci couranty, tak jak je popsáno výše (vyhýbat se zvýrazňování sudých dob).

AKADEMIE MÚZICKÝCH A TANEČNÍCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Studijní program: hudba

Studijní obor: cembalo

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**TANEC JAKO HUDEBNÍ FORMA
VE FRANCOUZSKÝCH SUITÁCH J. S. BACHA**

Marie Waldaufová

Vedoucí práce: Giedré Lukšaitė-Mrázková

Oponent práce: Odb. as. MgA. Vojtěch Spurný

Datum obhajoby: 6. 6. 2014

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2014

ACADEMY OF PERFORMING AND DANCER ARTS IN PRAGUE

MUSIC FACULTY

Study programme: Art of Music

Field of study: Harpsichord

MASTER THESIS

**DANCE AS A MUSICAL FORM
IN THE FRENCH SUITES OF J. S. BACH**

Marie Waldaufová

Supervisor: Giedrė Lukšaitė-Mrázková

Opponent: Odb. as. MgA. Vojtěch Spurný

Date of graduate: 6. 6. 2014

Academic title: Master of Arts, MgA.

Prague, 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma:

**TANEC JAKO HUDEBNÍ FORMA
VE FRANCOUZSKÝCH SUITÁCH J. S. BACHA**

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

Praha, dne

.....

Podpis diplomanta

Upozornění

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

ANOTACE

Diplomová práce s názvem Tanec jako hudební forma ve Francouzských suitách J. S. Bacha tématicky navazuje na bakalářskou práci s názvem Sarabanda jako tanec v barokní cembalové literatuře (se zaměřením na Francouzské suity J. S. Bacha). Zabývá se souvislostmi mezi tanečním uměním a hudební formou.

První kapitola je přehledem o společensko-kulturních aspektech ve Francii v době vlády Ludvíka XIV.

Další kapitoly jsou věnovány jednotlivým barokním tancům, allemandě, courantě, correntě, gavotě, menuetu a gigue. Kromě historie tance je zde popsána jeho barokní taneční podoba, charakteristické rysy a přehled tanečních kroků, které se v jeho choreografii nejčastěji objevovaly, poté je část kapitoly zaměřena na přeměnu taneční formy ve stylizovanou instrumentální skladbu.

SUMMARY

The thesis titled Dance as a musical form in the French suites J. S. Bach thematically follows the bachelor thesis entitled Saraband like a dance in baroque harpsichord literature (with a focus on French Suites by JS Bach). It deals with the connection between dance and music form.

The first chapter is an overview of the socio-cultural aspects in France during the reign of Louis XIV. Other chapters are devoted to individual Baroque dances, allemande, courante, corrente, gavotte, minuet and gigue. In addition to the history of dance is here described its baroque dancing form, charactical traits and overview of dance steps, which are often preffered in its baroque choreography, then part of the chapter focuses on the transformation of dance forms in stylized instrumental piece.

OBSAH

Úvod.....	178
1. Přehled společensko-kulturních aspektů francouzského dvora Ludvíka XIV. a jejich následný vliv a přínos pro německé země (dílo Johanna Sebastiana Bacha)	179
4.1 Francouzské umění v Německu za života J. S. Bacha a jeho vliv na skladatelovu tvorbu.....	182
2. Allemanda.....	183
2.1. Allemanda jako tanec 18. století.....	184
2.2. Allemanda jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě.....	185
2.3. Allemanda ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha.....	187
3. Courante.....	191
3.1. Couranta jako tanec 17. a 18. století.....	193
3.2. Couranta jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě.....	195
3.3. Couranta ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha.....	197
4. Correnta.....	200
4.1. Correnta jako tanec 17. a 18. století.....	200
4.2. Correnta jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě	201
4.3. Correnta ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha.....	202
5. Gavota.....	206
5.1. Gavotta jako tanec 18. století.....	206
5.2. Gavota jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě.....	208
5.3. Gavota ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha.....	210
6. Menuet.....	214
6.1. Menuet jako tanec 17. a 18. století.....	215
6.2. Menuet jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě	217
6.3. Menuet ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha	220
7. Bourrée.....	226
7.1. Bourrée jako tanec 17. a 18. století.....	227
7.2. Bourrée jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě.....	229
7.3. Bourrée ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha	232
8. Gigue.....	234
8.1. Gigue jako tanec 18. století.....	234
8.2. Gigue jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě.....	235
8.3. Gigue ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha	238
8.3.1. Francouzská gigue	239
8.3.2. Giga I.....	240
8.3.3. Giga II	241
Závěr.....	245
Tabulky a obrazové přílohy	

Seznam vložených notových příkladů

Příklad 1: Hudson, *The Allemande, the Balletto, and the Tanz*, 1986, s.57.

Příklad 2: *Style brisé*

Příklad 3: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Allemanda d moll*, s. 2.

Příklad 4: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Allemanda c moll*, s. 10.

Příklad 5: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Motiv Allemandy c moll*, s. 10

Příklad 6: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Allemanda h moll*, s. 20.

Příklad 7: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Allemanda Es dur*, s. 30.

Příklad 8: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Allemanda G dur*, s. 40.

Příklad 9: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Allemanda E dur*, s. 54.

Příklad 10: Rytmické obměny v *courantě*

Příklad 11: Rytmické motivy *couranty*

Příklad 12: *Courantové rytmy půlové a celé krokové taneční jednotky*

Příklad 13: Charakteristický protirytmus *couranty*

Příklad 14: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Couranta d moll*, s. 4.

Příklad 15: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Couranta h moll*, s. 22.

Příklad 16: Little-Jenne, *The dance in music J. S. Bach*, 2001, *Sottopiede*, s.133.

Příklad 17: Little-Jenne, *The dance in music J. S. Bach*, 2001, 2 *Sottopiedi*, s.133.

Příklad 18: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Correnta c moll*, s. 12.

Příklad 19: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Correnta c moll*, s.12.

Příklad 20: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Correnta Es dur*, s. 32.

Příklad 21: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Correnta Es dur*, s. 32.

Příklad 22: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Correnta G dur*, s. 42.

Příklad 23: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Correnta E dur*, s. 56.

Příklad 24: Charakteristický rytmus *gavoty*

Příklad 25: Rytmický pohyb *choreobacchius*

Příklad 26: Veilhan, *Die Musik des Barock und ihre Regeln*, s. 78.

Příklad 27: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Gavotte Es dur*, s. 35.

Příklad 28: Little-Jenne, *The dance in music J. S. Bach*, 2001, *Corelli*, op. 4, č. 3, s. 55.

Příklad 29: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Gavota G dur*, s. 46.

Příklad 30: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Gavota E dur*, s. 59.

Příklad 31: Mather, *Dance Rhythms of the French Baroque*, 1987, *Muffat*, s.276.

Příklad 32: Mather, *Dance Rhythms of the French Baroque*, 1987, *Menuetové frázování německých a italských orchestrů*, s. 277.

Příklad 33: Mather, *Dance Rhythms of the French Baroque*, 1987, *Corrette*, s. 278.

Příklad 34: Mather, *Dance Rhythms of the French Baroque*, 1987, *Maraise*, s. 278.

Příklad 35: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Menuet I d moll*, s. 6

Příklad 36: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Menuet II*, s.6.

Příklad 37: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Menuet I c moll*, s. 16.

Příklad 38: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Menuet II c moll*, s. 17.

Příklad 39: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Menuet I h moll*, s. 24.

Příklad 40: J. S. Bach, *Französischen Suiten*, Bärenreiter Kassel 2006, *Menuet II h moll*, 25.

- Příklad 41: J. S. Bach, Französische Suiten, Bärenreiter Kassel 2006, Menuet Es dur, s. 37.
- Příklad 42: J. S. Bach, Französische Suiten, Bärenreiter Kassel 2006, Menuet polonais E dur, s. 60.
- Příklad 43: J. S. Bach, Französische Suiten, Bärenreiter Kassel 2006, Petit menuet E dur, s. 64.
- Příklad 44: Mather, Dance Rhythms of the French Baroque, 1987, Praetorius 1612, s. 215.
- Příklad 45: Rytmičtý pohyb anapestu
- Příklad 46: Rytmičtý pohyb spondeje
- Příklad 47: Little-Jenne, The dance in music J. S. Bach, 2001, Taneční rytmičké modely bourée, s. 41.
- Příklad 48: Charakteristický rytmus a artikulace v thetické části fráze bourée
- Příklad 49: Little-Jenne, The dance in music J. S. Bach, 2001, část z Bourée en Rondeau, s. 39.
- Příklad 50: Mather, Dance Rhythms of the French Baroque, 1987, a) Muffat (1698), b) Montéclair (1711–1712), s. 219.
- Příklad 51: J. S. Bach, Französische Suiten, Bärenreiter Kassel 2006, Bourrée G dur, s. 47.
- Příklad 52: J. S. Bach, Französische Suiten, Bärenreiter Kassel 2006, Bourrée E dur, s. 60.
- Příklad 53: Mather, Dance Rhythms of the French Baroque, 1987, Typický rytmičtý model gigue, s. 257.
- Příklad 54: Mather, Dance Rhythms of the French Baroque, 1987, Georg Muffat, 1695, FP, s. 260.
- Příklad 55: Mather, Dance Rhythms of the French Baroque, 1987, Montclair, 1711–1712, s. 260.
- Příklad 56: Mather, Dance Rhythms of the French Baroque, 1987, Marin Marais, La Precieuse, 1725, s. 262.
- Příklad 57: Francouzskou gigue
- Příklad 58: Gigue I.
- Příklad 59: Gigue II.
- Příklad 60: Figure sautillant
- Příklad 61: J. S. Bach, Französische Suiten, Bärenreiter Kassel 2006, Gigue, s. 18.
- Příklad 62: J. S. Bach, Französische Suiten, Bärenreiter Kassel 2006, Gigue G dur, s. 48.
- Příklad 63: Artikulace gigy II
- Příklad 64: J. S. Bach, Französische Suiten, Bärenreiter Kassel 2006, Gigue d moll, s. 8.
- Příklad 65: J. S. Bach, Französische Suiten, Bärenreiter Kassel 2006, Gigue h moll, s. 28.
- Příklad 66: J. S. Bach, Französische Suiten, Bärenreiter Kassel 2006, Gigue Es dur, s. 38.
- Příklad 67: Artikulace v taktu 25
- Příklad 68: J. S. Bach, Französische Suiten, Bärenreiter Kassel 2006, Gigue E dur, s. 62.

Seznam vložených obrazových příloh

- Příloha 1: Tomlinson, The Art of Dancing, 1735, Menuetová úklona.
- Příloha 2: Lully, barokní opera Cassandra.
- Online: <http://operabaroque.fr/CASSANDRE.htm> 28. 4. 2013
- Příloha 3: Hilton, Dance and Music of Court and Theater, 1997, Courantový krok, s. 366.
- Příloha 4: Hilton, Dance and Music of Court and Theater, 1997, Taneční prvky na poloviční a celou jednotku, s. 367.
- Příloha 5: Little-Jenne, The dance in music J. S. Bach, 2001, Citát Jules Ecorcheville, s. 114.
- Příloha 6: Little-Jenne, The dance in music J. S. Bach, 2001, Citát Sir John Davies, s. 133.
- Příloha 7: Boehn, Der Tanz, 1925, Část menuetu s podáním si pravých rukou.
- Příloha 8: Tomlinson, The Art of Dancing, 1744, Menuetové poklony.
- Příloha 9: Taneční dráha menuetu

Příloha 10: Hudební forma menuetu

Příloha 11: Lidové bourrée

Online: <http://www.regardsetviedauvergne.fr> 16. 4. 2014

Příloha 12: Mather, Dance Rhythms of the French Baroque, 1987, Pas de bourrée, s. 103.

Příloha 13: Rameau, 1725, Movement, s. 72–74.

Seznam vložených tabulek

Tabulka 1: Tempo a afekt allemandy v 17. a 18. století

Tabulka 2: Pas court de courante

Tabulka 3: Pas long de courante

Tabulka 4: Gavotová taneční fráze a Contretemps de gavote

Tabulka 5: Rozdíl v důrazech a rytmickém členění gavoty a bourrée

Tabulka 6: Tempo gavoty

Tabulka 7: Afekt gavoty

Tabulka 8: Gavoty pro klávesové nástroje

Tabulka 9: Pas de menuet vpřed

Tabulka 10: Contretemps de menuet vpřed

Tabulka 11: Tempo menuetu

Tabulka 12: Pére Engramelle a tři typy tempa menuetu

Tabulka 13: Pořadí vět ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha

Tabulka 14: Pas de bourée na čtyři doby v taktu

Tabulka 15: Rozdělení tanečních krokových jednotek do dvou hudebních taktů

Tabulka 16: Tempo bourrée

Tabulka 17: Afekt bourrée

Tabulka 18: Afekt gigue

Tabulka 19: Tempo gigue

Seznam tabulek a obrazových příloh

Tabulka 1: Taneční provedení Courante z Francouzské suity III h moll (BWV 814)

Tabulka 2: Taneční provedení Gavoty z Francouzské suity E dur (BWV 817)

Tabulka 3: Taneční provedení Petit Menuetu z Francouzské suity E dur (BWV 817)

Tabulka 4: Taneční provedení Bourrée z Francouzské suity E dur (BWV 817)

Tabulka 5: Little-Jenne, The dance in music J. S. Bach, 2001, Srovnání temp tanců podle Borina, s. 69.

Tabulka 6: Taneční krokové jednotky na DVD

Tabulka 7: Charakteristické znaky correnty a couranty

Tabulka 8: Little-Jenne, The dance in music J. S. Bach, 2001, Srovnání Giguových typů, s. 145.

Tabulka 9: Hilton, Dance and Music of Court and Theater, 1997, Tempo a charakter tanců ve dvoudobém taktu, s.263 – 266.

Tabulka 10: Hilton, Dance and Music of Court and Theater, 1997, Tempo a charakter, s.263

Seznam obrazových příloh

Obraz 1: Tance a slavnosti 16. – 18. století, 2008, Ludvík XIV. v roli Appolóna, s. 76

Obraz 2: Hilton, Dance and Music of Court and Theater, 1997, Karel II., s. 50

Obraz 3: Boehn, Der Tanz, 1925, Allemanda.

Obraz 4: Hilton, Dance and Music of Court and Theater, 1997, La Bourgogne, s. 364.

Obraz 5: Interpretace dvoudobého metra jako třídobého

Online: <http://www.scena.org/lsm/sm7-5/students-en.html> 3.5. 2014

Obraz 6: Tance a slavnosti 16. – 18. století, 2008, Tancování, s. 245.

Obraz 7: Tance a slavnosti 16. – 18. století, 2008, Tančící pár, s. 258

Obraz 8: Tance a slavnosti 16. – 18. století, 2008, Tanečnice menuetu, s. 236

Obraz 9: Rameau, Le Maître à danser, 1725, Taneční dráha menuetu ve tvaru písmene Z.

Online: http://www.wikimedia.org/wiki/File:Menuet_Z.jpg 5. 4. 2014

Obraz 10: Gavota

Online: http://www.auctions.glasstrio.com/stuff/x/x_usa_liebig_gavotte_24828.jpg

Obraz 11: Corrente

Online: <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Jak-se-v-Cesku-baletilo> 5. 4. 2014

Obraz 12: Jig – venkovský tanec

Online: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/303830/jig> 28. 3. 2013

Tanec je tep, tlukot srdce, dech. Je to rytmus vašeho života.
Je to vyjádření času a pohybu, štěstí, radosti, smutku i závisti.

Jaques D'Ambroise

Správný výběr melodií je pro tanec stejně podstatný
jako volba slov a slovních obrátů v řečnictví.

Jean Georges Noverre

Tanec je druh tiché mluvy.

Jehan Thoinet

Tanec dělá hudbu viditelnou.

George Balanchine



Příloha 1: Tomlinson: Menuetová úklona

Mé poděkování patří

Profesorce Giedrė Lukšaitė-Mrázkové za její vždy inspirující připomínky a v neposlední řadě též za její laskavost, obětavost i drahocenný čas.

doc. Heleně Kazárové, Ph.D. za vstřícnost a za neuvěřitelně bohatou invenci při vytváření a posléze i nastudování tanečního provedení Bachovy sarabandy E dur BWV 817.

Mgr. Zuzaně Adamaitis za pečlivý a zodpovědný přístup při přípravě všech tanečních choreografií la belle danse a jejich profesionální i oduševnělé provedení na mém absolventském koncertu.

Mgr. MgA. Martě Němcové, Ph.D. za laskavé zapůjčení veškeré nahrávací techniky potřebné pro pořízení videozáznamu.

Jiřímu Waldaufovi za vytvoření videozáznamů barokních tanců a jednotlivých tanečních kroků i za následnou elegantní, vkusnou a stejně tak i nápaditou grafickou úpravu DVD, bez kterého by tato práce byla neúplnou.

MUDr. Miroslavu Waldaufovi za sponzorování nákladů na všechny výtisky této magisterské práce a knihařské úpravy s diplomovou prací spojenými.

Úvod

Tanec. Pouhé slovo a přitom v sobě skrývá mnohé. Od pohnuté historie, přes pestrou rozmanitost provedení, až po stylizovanou instrumentální podobu ve suitách pro sólový nástroj nebo komorní ansámbl. Od každého z právě zmíněného chci nabídnout čtenáři této diplomové práce, která navazuje na mou práci bakalářskou nazvanou *Sarabanda jako tanec v cembalové literatuře (se zaměřením na Francouzské suity J. S. Bacha)*.

První kapitola je pomyslným spojovacím mostem mezi bakalářskou a diplomovou prací. Věnuji se v ní společenským a kulturním podmínkám panujícím na francouzském dvoře Ludvíka XIV. Pro zachování kontextu a srozumitelnosti úvodní kapitoly jsem převzala v plném znění podkapitolu *Francouzské umění v Německu za života J. S. Bacha a jeho vliv na skladatelovu tvorbu*, původně patřící do čtvrté kapitoly bakalářské práce¹. Neboť teprve po opětovném uvedení nezbytných argumentů potvrzujících existenci přímých tanečních vlivů na Bachovu osobu, bylo smysluplné dále rozvíjet téma barokního tance ve spojitosti s Bachovou hudbou.

Prvním barokním tancem uvedeným po tomto obecném přehledu je záhadami opředená allemanda. Ačkoliv byla kontrastujícím tancem i hudební skladbou té doby, je jí věnována, stejně jako courantě, correntě, gavotě, bourrée, menuetu a gigue, samostatná kapitola.

Obsah této práce je inspirován celou řadou zahraničních titulů, počínaje taneční biblí Wendy Hilton a konče dobovými prameny 17. a 18. století. Díky až neuvěřitelným studijním možnostem, které nabízí internet, se do následujících stránek o hudbě spojené s tancem, promítly také články získané elektronickou cestou. Ve všech publikacích jsou přímo či pouze v náznacích vyzdvihovány ideály francouzského stylu, které musel splňovat každý dvořan. Byla jimi jemnost, elegance, disciplína, vyváženost a nad tím vším ještě nonšalance. Tato kritéria by nám mohly být dobrým návodem, jak svět kolem sebe zkrášlit a udělat jej příjemným pro sebe i své okolí. Při nárocích kladených na šlechtice té doby by nás ovšem čekala opravdu důkladná příprava. Kromě hudebního a tanečního vzdělání také šerm, jízda na koni, ovládání cizích jazyků, schopnost vytříbeně a duchaplně konverzovat a v neposlední řadě, umět řešit nepředvídatelné, nepříjemné situace s grácií a nadhledem a pokud možno s vtipem. Nic jednoduchého.

Pokud jste však hudebníky, bude pro vás jistě prvotním zájmem dosáhnout vyrovnanosti a nonšalance v hudbě. Doufám, že bližší seznámení s barokními tanci, ke kterému vás nyní srdečně zvu, vám bude inspirací pro interpretaci vtipné a dokonalé Bachovy taneční hudby.

¹Sarabanda jako tanec v cembalové literatuře (se zaměřením na Francouzské suity J. S. Bacha).

1. Přehled společensko-kulturních aspektů francouzského dvora Ludvíka XIV. a jejich následný vliv a přínos pro německé země (dílo Johanna Sebastiana Bacha)

Dříve než přistoupím k jednotlivým tanečním typům la belle danse², považuji za nezbytné seznámit čtenáře se společenským a kulturním prostředím francouzského dvora, u kterého byly na přelomu 17. a 18. století zdokonaleny společenské i divadelní tance jako couranta, gigue, menuet, gavota a bourrée.

Toto období náleží vládě panovníka, který byl svými současníky zatracován i veleben. Na jedné straně svědomitý ve státnických záležitostech³ a na straně druhé rozmařilý a nijak se neomezující ve svém finančně nákladném způsobu života. Takový byl Ludvík XIV., který byl též znám jako milovník a štědrý mecenáš umění. Skrze díla umělců prezentoval svou moc a postavení.⁴

Během rekordně dlouhé vlády Ludvík XIV. přináší své vlasti nevídaný kulturní rozkvet. Francie v té době přebírá za Itálii pomyslné žezlo nového *arbitera elegantiae*. Pro mnohé mladé šlechtice z celé Evropy je francouzský dvůr cílem jejich kavalírské cesty. Francouzština se stává řečí urozené společnosti, dvorský život ve Versaille i palác samotný inspiruje šlechtice v dalších evropských zemích.⁵ Zlatý věk francouzské kultury pak ostře kontrastuje s následnou politicky i finančně neutěšenou situací vzniklou zčásti převzatými nevyřešenými státními záležitostmi z předešlých období, zčásti nákladným způsobem života francouzského dvora, a především pak financováním válečných tažení početnými vojenskými taženími vedenými Ludvíkem XIV.⁶

Známý, leč historicky nepodložený, výrok „Stát jsem já“ plně vystihuje tehdejší výjimečné postavení krále. Absolutistický vládce rozhodoval o politickém i kulturním dění. O králově významu a nepochybné inteligenci svědčí mimo jiné i následující. Od roku 1682, kdy je Versailles povýšeno na stálé panovnické sídlo, poctil panovník vybrané šlechtice ubytováním v tomto obrovském komplexu.⁷ Žili zde příslušníci vysoké aristokracie i přední úředníci. Kdo u dvora nežil, nemohl doufat ve vyšší společenský post. Král měl tímto pod dohledem intriky svých dvořanů stejně jako přehled o jejich majetkových poměrech.

Každodenní život krále i jeho dvořanů byl zatížen důsledně dodržovanou etiketou a ceremoniály, které Ludvík XIV. sám s oblibou dotvářel.⁸ Společně s jeho smyslem pro vznešenost a kultivovanost projevu udával i podobu dvorských plesů. Rameau uvádí, že každé místo v sále bylo předem dané podle společenského postavení zúčastněných. Dvorské plesy byly prestižní společenskou událostí. Zahajovaly

²Název francouzského tanečního stylu zaznamenaného Beauchamp-Feuilletovou taneční notací. Díky této notaci, jejíž součástí je i hudební doprovod, mohou choreografie z 18. století provést tanečníci v dnešní době. Více Waldaufová, Marie: Bakalářská práce, 2011, (dále jen Waldaufová) s.19–20.

³Ludvík XIV. (1638–1715) se prý svému královskému úřadu věnoval denně až deset hodin.

⁴Podporuje malířství, sochařství, stavitelství, literaturu, divadlo, hudbu a tanec.

⁵Velkolepost Versailles měla symbolizovat panovnickou moc, stejně tak tomu bylo i v případě dalších evropských královských sídel. Z těchto paláců se stávala společenská, politická i kulturní centra. Rezidenční sídla inspirována francouzskou architekturou nalezneme například: v Itálii „zámek Caserta“; Německu „zámek Rastatt“; Rusku „carská rezidence Petěrgof“ a také v Čechách „zámek Nové Hradky“ přezdívaný též „České Versailles“.

⁶Dokud zastával úřad ministra financí Jean Baptiste Colbert (1619–1683), který svou novou finanční politikou podporující vývoz a omezující dovoz dokázal zemi zabezpečit alespoň prozatímní stabilitu. Po jeho smrti hospodářská a tím pádem i finanční situace Francie začala upadat. Stále větší zadlužování Francie se přeneslo do období vlád Ludvíkových následovníků. Krize posléze vyvrcholila velkou francouzskou revolucí v roce 1789.

⁷Nová podoba Versailles byla velmi nákladným projektem. Ze státní pokladny bylo vydáno skoro 77 milionů livrů (pro srovnání 1 livra představovala denní plat pařížského řemeslníka). Ferro, Marc. Dějiny Francie, s. 125; Klášková, Veronika: Spolupráce Jeana Baptista Lullyho s Moliérem a Pierrem Beauchampem na comédies-ballets, 2010, (dále jen Klášková) s. 17

⁸Královo okolí muselo respektovat rozmary, jako například zasedací pořádek při obědě, kdo z rodiny se smí nebo nesmí účastnit, přesně dané pořadí návštěv panovníka atd. Podrobněji Klášková, s. 9

se tradičními branly⁹, poté následovaly *danse á deux*¹⁰ a úplný závěr patřil *contredanse*.¹¹ Protiváhu vůči vážnějším dvorským plesům zajišťovaly plesy maškarní. Tance charakterově neodpovídaly *danse á deux*, třebaže z techniky *la belle danse* vycházeli. Kromě vyšších skoků obsahovaly i akrobatické prvky. Uvolněné atmosféře napomáhaly masky a převleky, které byly příčinou nejedné komické situace.¹²

Příloha 2



Sám Ludvík XIV. byl považován za výborného tanečníka. Tanci se věnoval od útlého dětství. Kromě společenských tanců účinkoval v divadelních představeních zvaných *ballet de cour*,¹³ kde docházelo skrze úlohy řeckých bohů k jeho zbožštění. Ve 13 letech byl schopen vystoupit se svými dvořany a několika profesionálními tanečnicemi v baletu *Cassandra*.¹⁴ Z dalších Ludvíkových tanečních rolí jmenuji dvojroli Apollón a *L'Aurore* – Ranní červánky, Slunce ve velkolepém představení *Balet noci*,¹⁵ kde po boku mladého krále tančil a díky této příležitosti se i zviditelnil a společenského postavení dosáhl Jean-Baptist Lully.¹⁶ Po celou dobu téměř dvacetiletého divadelního účinkování Ludvíka XIV. usilovali dvořané o čest

⁹Druh kruhového tance s jednoduchými kroky/útkroky do strany (obvykle kombinace *double* „dva kroky“ a *simple* „jeden krok“). Jeden z nejoblíbenějších byl *branle á mener de Poitou*, ve kterém hlavní tanečník rozbíjí kruh a vede ostatní tanečnický po pomyslné dráze písmene S. Více v kapitole 6. Menuet, s. 53, 58.

¹⁰Tanec pro dva. Vždy tančil pouze jeden pár. Ostatní zúčastnění se stali diváky, hodnotící provedení „solistů“, zda bude hodné následování či opovržení. Choreografie *danses á deux* byla tvořena v elegantním, divadelním stylu. V 17. století byla po branlech prvním tancem *courante*, později byl na její místo dosazen *menuet*. Tento první tanec plesu náležel králi, tedy společensky nejvýznamější osobě. Poté tančil *menuet* další pár, který ve společenském postavení následoval po králi. Jednotlivé tance byly prokládány povinnými hlubokými úklony králi i vzájemným pozdravením mezi tanečnickými partnery.

¹¹Kontratance byly oblíbené v průběhu celého 18. století. Původně anglický lidový tanec byl v sofistikovanější podobě tančen již na dvoře královny Alžběty I. Taneční mistr Isaac jej roku 1684 přenesl k francouzskému dvoru. Kontratance obsahovaly jednoduché kroky. Tančily se buď ve dvou protilehlých řadách „*longways*“ nebo v kruzích a čtvercích. Oproti reprezentačním dvorským párovým tancům vybízela technická nenáročnost i zábavné výměny pozic tanečnicků k mnohem větší uvolněnosti a k možnosti společenské konverzace. Více Kolektiv autorů: *Tance a slavnosti 16. – 18. století*, 2008, (dále jen *Tance a slavnosti*) s. 385, 391.

¹²Více tamtéž s.309–317.

¹³V *ballets de cour* král a dvořané demonstrovali svou šikovnost a fyzickou zdatnost. *Ballets de cour* vznikly v Itálii, jejich francouzská podoba byla mnohem okázalejší. Od dnešních baletních divadelních představení se lišily tím, že obsahovaly kromě tance a nákladných kulís i kostýmů, také mluvené slovo a *airs de cour*, které komentovali děj. Tvůrci těchto baletů museli mít velmi rozsáhlé znalosti (poezie, hudby, geometrie, fyziky a filosofie). Více Klášková s. 20–25

¹⁴*Ballet de Cassandre* měl premiéru 26. února 1651 na scéně Palais Royale, tehdy největší divadelní sál Francie. Klášková, s. 23; Tímto představením Ludvík XIV. stejně jako předtím jeho otec Ludvík XIII., dokazoval před celým dvorem svou psychickou vyrovnanost i fyzickou zdatnost. Tanec se tak stal další příležitostí, jak se prezentovat před společností jako muž, který má všechny předpoklady k tomu být králem. Více *Tance a slavnosti*, s. 75–76 Zde uveden chybný věk 12.

¹⁵Dvanáctihodinový *Le ballet de la Nuit*, jehož premiéra proběhla 23. února 1653 v Louvru v Salle du Petit-Bourbon za přítomnosti celého dvora, Anny Rakouské (1601–1666) a kardinála Mazarina (1602–1661), byl pro velkou úspěšnost reprisován 25. a 27. února a 2., 4. a 6. března. Hudbu složili Jean de Cambefort, Jean-Baptiste Boësset, Michel Lambert a Louis de Mollier. Libreto napsal Isaac Bensérade. V části *Svítání* vystoupil Ludvík XIV. jako nejjasnější z hvězd na nebi. Odtud známý portrét Krále Slunce.

¹⁶Dnes znám spíše jako skladatel, ve své době byl též uznávaným tanečníkem.

vystupovat v balletech společně s králem.¹⁷ V 70. letech se však jejich zájem o zviditelnění a tím i upevnění jejich společenského postavení soustředí na dvorní plesy. Pozvolné vytráčení šlechtických tanečníků z divadelních představení souvisí se založením *L'Académie de danse* (1661).¹⁸ Taneční akademie¹⁹ technickou náročnost zvýšila natolik, že byly divadelní role obsazovány profesionálními tanečníky a později také tanečnicemi, pro které byla do té doby divadelní angažmá nepřípustná. Roku 1669 totiž Ludvík XIV. vydal výnos, kterým vyjádřil svou naprostou podporu profesionálnímu tanečnímu umění, aby bylo dostatečně respektováno veškerou společností.²⁰

V 60. letech 17. století král zadává dramatikovi Moliérovi, skladateli Lullymu a tanečnímu choreografovi Beauchampovi jedinečnou příležitost vytvořit úplně novou formu divadelního útvaru a to syntézou dramatického, tanečního a hudebního umění. Tak vznikl *comédie-ballet*, baletní komedie. Virtuoznost divadelních tanců zde zvyšovaly i nároky Lullyho, který měl sice francouzské státní občanství, ale ve volbě rychlejších temp se jasně promítá jeho původní italský temperament.

Dalším svébytným divadelním útvarem byla *opéra-ballet*. Zde byl kladen větší důraz na hudební a zpěvnou složku. Stejně jako tomu bylo v italských operách, byla prokládána tanečními vstupy.²¹

Tanec se tedy ve Francii objevoval nejen jako součást společenského života u dvora, ale také ve většině divadelních představení. Byl kratochvílí, sloužící k pobavení; politickou propagandou reprezentující panovníka coby symbolu Slunce vládnoucího nad vším živým na zemi; posloužil v kariérním postupu nejednoho dvořana a v neposlední řadě udržoval krále i jeho poddané díky pravidelnému cvičení a zdokonalování taneční techniky ve výborném zdravotním stavu.

Francie je v 17. a 18. století v provedení dvorských i divadelních tanců velkou inspirací pro ostatní evropské země. I když jak se můžeme dozvědět z dobových pramenů, názory na taneční umění se lišily podle místního naturelu. Rozdílný pohled na tancování je patrný ve dvojjazyčném výkladu, který byl umístěn pod obrazem (leptem) Johanna Esaiase Nilsona zobrazujícím mladý pár tančící v zámeckém parku za hudebního doprovodu hráče na niněru. Ve francouzštině je spojován tanec s krásou zahrad a milostným opojením. Strídmější německé pojetí poukazuje spíše na zdraví prospěšný vliv tancování na čerstvém venkovském vzduchu.²²

V 18. století také dochází k důležitému posunu v hudebních poznacích, jakým byl vynález taktové čáry. Díky tomu je propojen hudební zápis s nově vzniklou taneční notací zvanou Beauchamp-Feuilletova notace.²³ Právě možností záznamu francouzských tanců se tyto tehdy módní tance rozšířily do ostatních evropských zemí. Pro dokonalé zvládnutí taneční techniky byli na královské dvory přijímáni francouzští taneční mistři. Výjimkou byl ještě na počátku 18. století vídeňský dvůr Leopolda I.. Tento panovník, sám výborný hudebník a podporovatel umění, dával přednost italským operám před francouzským ballem. Příčinu můžeme nalézt v dlouhodobých politických sporech mezi Habsburky a Bourboni.²⁴ Ovšem i zde nebyly pro šlechtu francouzské barokní tance zcela neznámé.

Taneční notace i dobové obrazy ze 17. a 18. století baroknímu tanci zaručily nesmrtelnost. Neboť i když byla couranta, sarabanda, bourrée a další oblíbené tance Ludvíka XIV. časem nahrazeny jinými, modernějšími tanci, jejich znovuzrození ve 20. století mohlo nastat právě díky dochovaným a podrobně zaznamenaným historickým pramenům.

¹⁷Jako představitel hlavních rolí těchto baletů Ludvík XIV. účinkuje až do roku 1670. Voltaire, *Storočie Ludovíta XIV.*, Bratislava 1998, s. 407.

¹⁸1666 založena Akademie věd a roku 1669 *L'Académie royale de musique*. Zakládáním akademií Ludvík XIV. navazoval na svého předchůdce kardinál Richelieu. Více: www.britannica.com „French Academy“.

¹⁹V taneční akademii Ludvík ustanovil 13. mistrů, kteří měli za úkol odstranit taneční zlozvyky a nešvary.

²⁰„... nikdo netratí na cti, pokud veřejně předvádí tanec.“ *Tance a slavnosti*, s. 76.

²¹K nejslavnějším patří *L'Europe galante* (1697) Andrého Campri na libreto A. H. de La Motteho.

²²*Tance a slavnosti*, s. 245.

²³Dnes máme k dispozici 284 barokních (společenských i divadelních) tanců zapsaných v Beauchamp-Feuilletově notaci. Tzv. Beauchamp-Feuilletova notace obsahovala čtyři rozměry: 1. délku, 2. šířku, 3. výšku, 4. čas. Helena Kazárová *Barokní taneční formy* s. 59.

²⁴Za nenávisť mezi Francií a Rakouskem mohl mimo jiné i spor o španělské dědictví, který vyústil ve válku mezi Bourbony a Habsburky, ve které zvítězili Bourboni. Tedy Francie.

4.1 Francouzské umění v Německu za života J. S. Bacha a jeho vliv na skladatelovu tvorbu

Během 2. poloviny 17. století se většina evropských zemí, mezi které patřilo i Německo, vzpamatovává z ničivého ekonomického a kulturního úpadku způsobeného Třicetiletou válkou²⁵. Území Německa bylo rozděleno na více než 200 států, které se podařilo sjednotit až na konci 19. století.

Mnoho německých dvorů a měst se při obnově kultury nechávalo inspirovat francouzským uměním královského dvora Ludvíka XIV. Patřil k nim například dvůr v Hannoveru, Kasselu, Berlíně, Drážďanech, Eisenachu. Šlechtici neváhali investovat do finančně nákladných představení, jakými byly francouzské dvorní ballety nebo opery. Najímali do svých služeb francouzské tanečnický, zpěváky i herce a posílali své taneční mistry na studia do Paříže, aby tak pro své dvory zajistili, co možná nejvěrnější zprostředkování taneční techniky La bella dance.

Malými Versailles byl dvůr v Celle²⁶, který Bach za svého života navštívil několikrát. Vévoda Georg Wilhelm si zde pro své potěšení vytvořil francouzské divadlo o pětistech míst. Mezi zdejší dvorské hudebníky patřil Thomas de la Selle, žák Jeana-Baptisty Lullyho, který též učil na Rytířské akademii v Lünneburgu a to v době, kdy zde na Michalské škole studoval Johann Sebastian Bach. Thomas de la Selle Bachovi umožnil návštěvu dvora v Celle a s největší pravděpodobností zde mladého skladatele seznámil s francouzskou klávesovou hudbou Françoise Couperina, Nicholase de Grignyho, Charlese Dieuparta a nejspíše i s balletem, operou a francouzskými společenskými tanci.

Mezi nejvýznamnější kulturní centra patřil dvůr v Berlíně a v Drážďanech. Přičemž Drážďanský dvůr byl, hned po dvoře Ludvíka XIV., nejhonosnějším z celé tehdejší Evropy. Bachovým dobrým přítelem, který působil nejdříve v Berlíně²⁷ a posléze v Drážďanech²⁸, byl taneční mistr, houslista, koncertní mistr a skladatel hudebních a tanečních představení, Jean-Baptiste Volumier, který byl svými současníky i následujícími generacemi ctěn jako jeden z nejlepších koncertních mistrů v celé historii Drážďanského orchestru. I přestože byl Drážďanský dvůr Bedřicha Augusta I., pozdějšího polského krále Augusta II. Silného, veden ve francouzském stylu, divadelní představení zůstávala pod vlivem italských oper. Francouzské tance však byly vkládány mezi jednotlivé akty oper. Proto se někteří hudební vědci domnívají, že se Bach musel s jejich provedením setkat osobně, ať už v Celle, Berlíně nebo v Drážďanech²⁹. K dalším Bachovým drážďanským přátelům patřil Pantaleon Hebenstreit, známý dnes spíše coby houslista a hráč na Pantaleon. Působil v Drážďanech od roku 1714 jako dvorský hudebník. Předtím byl však tanečním mistrem v Lipsku, na Wiessenfelském dvoře a v Eisenachu.

Francouzské vlivy zasáhly i město Lipsko, kde Bach strávil nejdelší část svého života. Působil zde francouzský taneční mistr Johannes Pasch³⁰, který se učil u mistra Pierra Beauchampa a který dle dochovaných choreografií prováděl francouzské tance v autentickém provedení.

Mezi nejčastěji prováděné tance patřily bourée, couranty, sarabandy, minuety. Tančily se na všech výše vyjmenovaných dvorech. Pokud uvážíme, že některé z nich Bach osobně navštívil, je jisté, že se Bach s francouzskou taneční hudbou i francouzským stylem tance setkal. Při komponování suit mu jistě tato zkušenost nedovolila ignorovat jejich specifické znaky, které se i přes jeho velkou skladatelskou osobitost musely projevit i ve stylizovaných tancích určených k poslechu.³¹

²⁵**Třicetiletá válka** (1618–1648) byl evropský ozbrojený konflikt, známý především jako vyvrcholení sporů mezi římskokatolickou církví a zastánci vyznání, která vznikla po reformaci v 16. století, tedy kalvinismem a luteránstvím. Neméně důležitou příčinou války byl také boj evropských zemí o politickou nadvládu. Převzato: www.britannica.com/EBchecked/topic/592619/Thirty-Years-War

²⁶**Celle** je město ležící v německém Dolním Sasku přibližně 40 kilometrů od města Hannover.

²⁷V letech 1692–1708.

²⁸V letech 1709–1721.

²⁹Například Bachova návštěva Drážďan v roce 1731 u příležitosti uvedení opery Cleofide německého operního skladatele Johanna Adolfa Hasseho.

³⁰1653 – 1710

³¹Waldaufová, s. 35.

2. Allemanda

Autor Orchésographie, Thoinot Arbeau (1519–1595) o Allemandě píše: „*Allemanda je poměrně klidný a jednoduchý tanec vlastní Němcům, jelikož jsme jejich potomci, domnívám se, že se jedná o jeden z našich nejstarších tanců vůbec.*“³² Zda je allemanda opravdu nejstarším tancem nevíme. Avšak i v případě, že by allemandě toto prvenství nenáleželo, nic to neubírá na její oblíbenosti s jakou se na královských a šlechtických dvorech v době renesance a po určité časové prodlevě a náležitých proměnách ještě ke konci 18. století tančila.

Slovní výraz allemanda se rozšířil až v polovině 16. století zásluhou francouzských a nizozemských tiskařů, kteří v tanečních sbírkách pro loutnu, kytaru, klávesové nástroje i instrumentální soubory používali označení „allemande“, „allemand“, „almain“, „alman“, „almond“. Na území Německa se ještě i v průběhu 16. století allemanda skrývala pod názvy jako „Teutschertanz“ nebo „Dantz“³³; „bal todescho“, „bal francese“, „tedesco“.³⁴

Samotné slovo Allemande vzniklo z francouzského pojmenování „**německého tance**“ nebo také ženy německého původu – „**Němky**“ a souvisí tedy s místem vzniku tance. Ale ačkoli Arbeau píše o německém původu allemandy, prvotním impulsem pro vznik allemandy byly nízké tance³⁵, které převzala většina renezančních evropských států z Itálie. Teutschertanz nebo jen Tanz má být jeho německou obdobou.

Tyto nízké tance³⁶ se tančily bez poskoků, důstojně, se vznešeným držením těla, plynulým a táhlým krokem. Taneční páry byly seřazeny za sebou a s jednoduchým tanečním krokem kráčely z jednoho konce sálu na druhý.³⁷

Allemanda, jakožto procesionální tanec³⁸, měla v renesanci též funkci reprezentativní. Při těchto pomalých tancích tanečníci vystavovali na odiv všech přihlížejících svou krásu, vznešenost, bohatství a důležitost společenského postavení.

Podobný krok jako allemanda měl další z nízkých tanců quadernarie, někdy též zvaný saltarello tedesco. Zmínku o tomto tanci najdeme v tanečních pojednáních Ebra a Ambrosia dokonce z roku 1480. Přímo *La allemande* nazývá jeden z nízkých tanců Robert Copland. Ani v jednom případě však nemáme možnost prostudovat hudební doprovod.

První notový zápis allemandy nalezneme v loutnové taneční sbírce Pierra Phalése z roku 1551 a jedinou renesanční francouzskou choreografií renezanční allemandy s příslušným hudebním doprovodem obsahuje Arbeauova Orchésographie z roku 1588. Tato allemanda je třídílná, druhá část je opakováním části první a třetí část má být hrána a tančena živěji. Způsob uskupení nám připomíná dvojice krátkých instrumentálních tanců s kontrastním charakterem, nazývané mírný dvoudobý Tanz a živý třídobý Nachtanz z téhož období.

³²Arbeau, Lengres, 1589. s. 67: „L'allemande est une dance plaine de mediocre gravité, familière auw Allemáds, croy qu'elle foit de noz plus anciennes, car nous sommes descendus des Allemands.“

³³Německo

³⁴Itálie. www.oxfordmusiconline.com Allemande

³⁵Nazývané Bassa danza.

³⁶Jedním z nejznámějších je například pavana.

³⁷Viz. DVD Barokní tance

³⁸Procesionálním tancem je myšlen tanec důstojný, slavnostní provedený smíšenými tanečními páry seřazenými v řadě za sebou.

Příklad 1: Arbeau Allemande, 1589

The image displays three staves of musical notation for the Arbeau Allemande, 1589. The first two staves are labeled 'Part A: (Sedate)' and the third is 'Part B: (Quicker)'. Each staff includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notes are accompanied by dance step notations: 'L' for left foot, 'R' for right foot, and '(r)' or '(l)' for 'grève' (gravel) steps. Brackets below the staves indicate the tempo or character of the steps: 'double' for the first three measures of Part A, 'simple' for the next two, and 'double' for the final two. Part B consists of two measures, each with a 'double' bracket below.

V roce 1636 se Marin Mersenne o allemandě zmiňuje jako o tanci, který se již ve Francii netančí a je pouze součástí instrumentálních suit.³⁹ Z Francie se allemanda dostává v 16. a 17. století do Anglie. Zde je pak velmi oblíbená také jako instrumentální skladba pro loutnu nebo virginal.

Ve Francii se allemanda v barokní podobě objevuje během vlády Ludvíka XIV., vzhledem k pouze jedinému choreografickému zápisu s hudebním doprovodem, si nemůžeme vytvořit srovnání jako je tomu v případě početných příkladů bourrée nebo menuetu.

V průběhu 18. století bychom se v německy mluvících zemích setkali s jiným tanečním typem allemandy, nejspíše podobné těm z konce 18. století, v živém tempu, bohužel se ale nedochoval přesný choreografický záznam.

Z uvedeného přehledu lze vyzdvihnout, že allemanda měla mnoho podob, byla vznešeným procesionálním tancem raného baroka; živým tancem doby Ludvíka IV. kombinujícím lidové prvky se skočnými přitom však elegantními kroky la belle danse; a ryze instrumentální skladba objevující se již během 17. století v loutnových i klávesových sbírkách francouzských, anglických, německých a italských skladatelů.

2.1. Allemanda jako tanec 18. století

Z dobových pramenů se nám bohužel dostává jen velmi kusých informací. A proto je téma tohoto tanečního typu velmi otevřené. Víme, že se allemanda objevuje jako párový tanec ve Francii, avšak zda se pravidelně tančila na dvoře Ludvíka XIV., kde patřil tanec neodmyslitelně ke společenským povinnostem každého dvořana, o tom podrobné zmínky v dochovaných tanečních spisech nenajdeme.

Jediná choreografie v Beauchamp-Feuilletově notaci opatřená hudebním doprovodem, je *L'Allemande* z roku 1702.⁴⁰ Hudbu k tomuto tanci, určenému pro divadelní představení, složil André Campra⁴¹, choreografii vytvořil Guillaume Louis Pécour a zapsal ji Raoul-Auger Feuillet. Helena Kazárová⁴² pak

³⁹Mather, Betty Bang: *Dance Rhythms of the French Baroque: A Handbook for Performance*, 1987, (dále jen Mather) s. 207.

⁴⁰Recueil de Dances, Paříž 1702.

⁴¹ Hudba je součástí opéra-balletu „Fragments de Mr. De Lully“ premiérováno 10. září 1702 v Paříži. http://fr.wikipedia.org/wiki/Chronologie_des_op%C3%A9ras_fran%C3%A7ais_des_XVIIe_et_XVIIIe_si%C3%A8cles s 19. 4. 2014

⁴²Kazárová: *Barokní taneční formy*, 2005, (dále jen Kazárová) s. 62

upozorňuje na podstatné rozdíly prvního a druhého vydání *L'Allemande*. Narozdíl od uvedeného prvního vydání z roku 1702, které je v taktu alla breve, je druhé vydání choreografie z roku 1765 s odlišnou melodií v taktu 6/8. Metrum se tedy v průběhu několika desetiletí změnilo z dvoudobého na třídobé. Allemanda z konce 18. století je pak právě pro její třídobé metrum označována za přechodový můstek mezi menuetem a valčíkem.⁴³ Avšak s touto allemandou již není možné spojovat tance barokní a hledat následně nějakou paralelu v instrumentálních stylizovaných allemandách.

V obou vydání *L'Allemande* je tanec určený pro pána a dámu. Tempově i charakterově připomínal živost bourrée. Od ostatních barokních tanečních typů se Pécourova *L'Allemande* lišila určitými prvky převzatými z německých lidových tanců. Byly to neobvyklé krokové sekvence a hlavně složité pozice paží s různými průplety, které vyžadovaly na tehdejší dobové zvyklosti blízky tělesný kontakt tanečního páru.⁴⁴ Zdá se, jakoby Pécour chtěl francouzskou sofistikovanou choreografií překrýt něco ze stroze působící německé kultury a dá se předpokládat, že tak učinil s velkým úspěchem.⁴⁵ Když totiž byla roku 1702 barokní allemanda představena dvořanům francouzského královského dvora, muselo to být dozajista pro všechny něco úplně nového, dalo by se říci, že až senzaci vyvolávajícího. Tento taneční typ pak později ovlivnil zvláště originálními prvky jak divadelní tak společenské tance 18. století.

Hudba tančené allemandy z počátku 18. století připomíná bourrée. A stejně jako v bourrée jsou i taneční kroky z Pécourovi choreografie tvořeny skočnými kroky odpovídajícím živějším tancům. Najdeme zde například: Chassé, Pas de rigaudon, Contretemps ballonné.⁴⁶

2.2. Allemanda jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě

Záhadná byla allemanda jako tanec a možná ještě záhadnější bude v podobě instrumentální skladby. Hledání a nalezení cesty k interpretaci je o to těžší, že si nemůžeme pomoci charakteristickou taneční krokovou jednotkou. Ta by nám umožnila snadněji pochopit důležité prvky stylizované z tance do instrumentální skladby. Představila by nám taneční rytmus, členění frází, charakter i tempo. Allemanda se tak společně s gigue vymyká ostatním barokním tancům majícím v sobě původní taneční kroky skryté dodnes.

Podle Johanna Gottfrieda Walthera je allemanda ve 4/4 taktu, dvoudílné formy s repetovanými díly stejné délky. Začíná krátkým předtaktím osminovou nebo šestnáctinovou notou. Někdy ale také tvoří předtaktí až tři šestnáctinové noty.⁴⁷ Z obecného hlediska nazývá allemandu „*Teutsches Kling-Stück*“ nebo prý ještě spíše „*Schwäbisches Lied*“. Tak se píše v *Musikalische Lexicon* roku 1732. Ovšem Johann Mattheson se o patnáct let dříve o allemandě zmiňuje nikoli jako o písni, ale jako o tanci a instrumentální skladbě. „*Allemandy k tanci a ke hraní jsou tak rozdílné jako (se od sebe liší) nebe a země.*“⁴⁸ Vezměme tuto poznámku jako narážku na samostatný vývoj taneční a instrumentální formy allemandy. V pozdějším Matthesonově spisu je allemanda vážnou skladbou s dobře vypracovanou harmonií. Také již rozlišuje allemandy na německé, italské a francouzské, z nichž jsou mu italské kompozičně bližší.⁴⁹

Narozdíl od Quantze, který se v roce 1752 ve svém známém „*Pokusu o návod, jak hrát na příčnou flétnu*“⁵⁰ zapomíná zmínit, o desetiletí později označuje Friedrich Wilhelm Marpurg allemandu za podobnou preludiu, založenému na sledu měnících se harmonií v impovizačním stylu⁵¹.

⁴³Kazárová, s. 61

⁴⁴Tour d'allemande – otočka obou tanečnicků, kteří stojí bokem k sobě, obrácení každý do jiného směru, s propletenými pažemi za zády. Při otočce dojde ke změně pozic tanečnicků bez toho, že by se pár pustil. Pro názorné ukázky allemandových průpletů odkazují čtenáře na následující internetový odkaz: <http://www.youtube.com/watch?v=c3ay1kAK0YA>

⁴⁵Jennifer Thorp, článek Pécour's L'Allemande, 1702–1765: How „german“ was it? Online: <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=271644> 14. 4. 2014

⁴⁶Všechny tyto prvky nebo krokové variace jsou k dispozici ke zhlédnutí ve formě videa na DVD.

⁴⁷Walther *Musikalisches Lexicon*, Leipzig, 1732. Cit. v Hudson, 1986, str. 204.

⁴⁸„*Eine Allemande zum Tanzen und eine zum Spielen sind wie Himmel und Erden unterschieden...*“ Mattheson, *Das beschützte Orchester*, Hamburg 1717, S. 138.

⁴⁹MATTHESON (Kassel, 1999). s. 343 – 344. *Kapitole Von den Gattungen und Abzeichen der Melodien §128 Der Vollkommene Capellmeister (Hamburg, 1739)*

⁵⁰„*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*“ 1752,

⁵¹Marpurg: *Clavierstücke*, 1762.

Ve 2. polovině 18. století je podle Jeana Jacquea Rousseau allemanda nemoderním tancem, melodií či skladbou o čtyřech dobách a vážného tempa. Nazývá ji dokonce trestem pro tehdejší hudebníky, kteří by ji hráli. Dále se však zmiňuje i o druhém typu allemandy. Zatímco nemoderní melodie allemandy má být dirigována v pomalém čtyřčtvrtovém taktu, ta současná, myšlena vlastní Rousseauovi, je veselého a bezstarostného tempa. K těmto dvěma ještě přidává třetí možnost allemandy, kterou je melodie tance často prováděného ve Švýcarsku a Německu. Tato melodie je dle Rousseau velmi veselá a se dvěma přízvuknými dobami do taktu.⁵²

Pokud nahlédneme do hudebních partů suit 18. století, najdeme zde allemandy velmi prokomponované s bohatým kontrapunktem. Obě repetiční části jsou většinou stejné délky. Mnohé z allemand z počátku 18. století mají přidanou zdobenou tzv. *petit reprise*. Můžeme se také setkat s šestnáctinovými běhy běžnými v italské houslové hudbě.

V otázce inégalové hry šestnáctinových not se v dobových pramenech objevují odlišné názory. I když je doporučováno hrát šestnáctinové noty v taktech alla breve nebo celém taktu rovným způsobem, Corrette ve své houslové škole inégalu u šestnáctinových not v allemandách používá.⁵³

Většina hudebních teoretiků 18. století se ovšem shoduje ve vážném a důstojném tempu allemandy. I když jediné přesné tempové označení se dochovalo od Jacquese-Alexandra La Chapella⁵⁴, který udává pro jednu půlovou notu 120MM. To by odpovídalo spíše lidovému typu skladby rytmem i tempem podobné bourrée.

Tabulka 1

Tempo a afekt allemandy v 17. a 18. století		
1694–1695, Paříž	Thomas Corneille	Vnímá allemandu po čtyřech pomalých dobách
1690, Haag	Antoine Furetière	Vážně
1703, Paříž	Sébastien Brossard	Vážně
1740, Londýn	James Grassineau	Vážně a důstojně
1739, Hamburg	Johann Mattheson	Vážně
1768, Paříž	Jean Jacques Rousseau	V radostném, bezstarostném tempu

Allemandy se v 17. a 18. století objevují nejenom ve francouzských suitách pro klávesové nástroje, setkáme se s nimi například ve skladbách pro loutnu a kytaru. Charakteristické způsoby loutnových technik se též promítaly do allemand pro cembalo. Například složitá polyfonní stavba skladby nebo rozložené harmonie akordů do melodických figur.⁵⁵

Kromě allemand, které byly součástí instrumentálních suit, najdeme allemandu jako samostatnou skladbu například v dílech Frobergera⁵⁶ nebo Marina Marais⁵⁷. Jedná se o tzv. tombeau, hudební oslavu a poctu zemřelým významným skladatelům a hudebníkům. Kromě tombeau využil Froberger allemandy dalším osobitým způsobem a to jako skladby s programním charakterem.⁵⁸

⁵²Rousseau: Dictionnaire de musique, 1768. s. 31. „Sorte d’air ou de Pièce dont la Musique est á quatre Temps & se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractère d’air nous est venu d’Allemagne, quoi’il n’y foit point conu tout vieillie, & á peine les Musiciens s’en fervent – ils aujourd’hui :ceux quis’en fervent encore, lui donnent un mouvement plus gai.“

⁵³Corrette, 1738, s. 4, citace v Mather s. 210.

⁵⁴La Chapelle allemande, 1736, citace v Mather s. 212

⁵⁵„Style brisé“

⁵⁶Tombeau de Blanrocher

⁵⁷Tombeau de Colombe

⁵⁸ *Allemande, faite en passant le Rhin dans une barque en grand péril* Popisuje Frobergerovu strastiplnou plavbu po Rýnu.

Dalším příkladem experimentování s allemandou jsou některé suity francouzských clavecinistů. Například Joseph Bodin Boismortier v cembalové suítě III vkládá allemandu jako finální větu s názvem „Bojechtivá“ s odpovídajícím tempovým označením Vivement. Ruší tak mírnost a vážnost původní allemandy.⁵⁹

Allemandy se však nevyskytovaly pouze v dílech francouzských a německých skladatelů. Najdeme je také v anglické sbírce pro klávesové nástroje „Fitzwilliam virginal book“ a to více než ve dvaceti příkladech její rané formy.⁶⁰ Tyto skladby jistě ovlivnily řadu dalších skladatelů a patří svým významem k důležitým pramenům klávesové literatury. Ovšem na představení instrumentální allemandy nejenom německy mluvícím zemím a jejím dalším vývoji, měl největší zásluhu již zmiňovaný Johann Jacob Froberger (1616 – 1667), německý skladatel, jehož převážná část klávesového díla byla i přes jeho důležitost rozšířena převážně opisem. Frobergerovy allemandy jsou psány ve francouzském stylu. Ovšem zcela novým a zásadním bylo ustanovení allemandy jako první věty klávesových suit. V této tradici pak pokračují další významní barokní skladatelé, především pak Johann Sebastian Bach.

2.3. Allemanda ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha

Bach zkomponoval celkem třicetdevět allemand. Kromě jedné, která je součástí sonáty pro housle a basso continuo (BWV 1023), jsou všechny určené sólovému nástroji jako cembalo, loutna, flétna, violoncello a housle.

Spojitosť tance a hudby je velmi těžké posoudit. Taneční allemanda svým veselým a živým charakterem tvoří vůči Bachově instrumentální allemandě spíše dokonalý, rozporuplný protějšek. Neboť pro svou zpěvnost i plynulost se Bachovy allemandy podobají preludiím improvizacího charakteru a působí jako úvodní zasvěcení posluchače k dalším tancům suity.

S výjimkou té poslední (BWV 817), jsou allemandy první větou suity, vždy ve dvoudílné formě s repetičními částmi. Všech šest allemand je zapsáno v celém taktu se dvěma přízvuknými dobami do taktu. Předtaktí jsou tvořena jednou šestnáctinovou notou, až na Allemandu h moll (BWV 814), kde je předtaktí o třech šestnáctinových notách. Harmonie je díky rozloženým akordům, „style brisé“, koncipována horizontálně než vertikálně.

Příklad 2 „Style brisé“



Preludijní charakter podporují plynulé změny harmonií. Stejně tak šestnáctinový rytmický model, který je s menším přerušením přítomen po celou skladbu (BWV 817).

Příklad 3: Allemanda z Francouzské suity I d moll (BWV 812)



Ve dvacetčtyři taktů dlouhé Allemandě d moll je dodržena naprostá formální symetrie obou dílů. Každá repetitivní část obsahuje dvanáct taktů. Hudební faktura je vícehlasá, většinou tříhlasá, výjimku tvoří

Skladba byla rozdělena na jednotlivé části, které byly slovně vysvětleny v poznámkách uvedených pod notovým zápisem.

⁵⁹Pieces de clavecin, op. 59, 1736 Paříž

⁶⁰Obsahuje skladby od roku 1562 do 1612. http://en.wikipedia.org/wiki/Fitzwilliam_Virginal_Book 19. 4. 2014

občasné čtyř a vícehlasé akordy. Plynulé vedení frází je zajištěno rytmickým modelem čtyř šestnáctinových not postupujících téměř celou skladbou. Akordická hranatost je zjemněna stylem brisé, který je možné pozorovat povětšinou v partu pravé ruky. Pro kontrapunktickou sazbu je na místě volit mírné tempo a zajistit tak srozumitelné znění všech hlasů. Zpěvnost vyžaduje použití co nejčastější legatové hry. Odsazování větších intervalů jsou samozřejmostí, avšak ta by měla být jemná, aby nenarušila plynulý průběh skladby.

Příklad 4: Allemanda z Francouzské suity II c moll (BWV 813)



Na rozdíl od předchozí Allemandy d moll nenalezneme v Allemandě c moll zcela symetrické formální uspořádání. První díl je osmitaktový a druhý díl ještě o dva takty delší. Tříhlasá faktura je mnohem více přehlednější a srozumitelnější. Plynulý průběh zajišťuje basová linie. Původní rytmický model čtyř šestnáctinových not je totiž rozdělen na ještě zdobnější dvaatřicetinové. Někdy je takto rozdělena jedna šestnáctinová nota, jindy hned dvě. Bach tím docílil mírně houpavého efektu, který je usměrňován rozvázným krokem osminových not v basu.

Příklad 5



Způsobem zpracování jednotlivých hlasů vytváří Allemanda c moll dojem triové sonáty. Hlavně bas s oktávoými intervalovými skoky, vytvářející specifickou barvu vzniklou při přecházení z jedné oktávy do druhé, věrně napodobuje basso continuo theorby nebo gamby. V horním hlase je třeba zachovávat pulsaci po půltaktech. Šestnáctinové a dvaatřicetinové rytmické hodnoty tedy musí znít lehce, aby nenabýly větší důležitosti než mají mít pouze noty na přízvučných dobách.

Příklad 6: Allemanda z Francouzské suity h moll (BWV 814)



Pokud Allemanda z Francouzské suity c moll připomínala triovou sonátu, Allemanda z Francouzské suity h moll je kombinací preludia, allemandy a Bachových invencí. Dvouhlasá faktura je zvýšena na tříhlas

pouze ve finálních taktech obou částí. Tato jediná allemanda má dlouhou formu předtaktí, tři šestnáctinové noty. Jsou součástí hudebního nápadu (invence) a směřují k první přízvukné době prvního taktu. Každé opětovné uvedení tohoto motivu, jehož součástí je samozřejmě i předtaktí, je nutné zvýraznit mírným odsazením (artikulací). Imitační motivická práce a sekvenční plochy se pak stávají hlavním tématem pro všech dvacetčtyři taktů allemandy.

Příklad 7: Allemanda z Francouzské suity IV Es dur (BWV 815)



První allemandu v durové tónině Bach zkomponoval ve formálně naprosto symetrických částech každý díl po deseti taktech. Předtaktí je opět pouze jednu šestnáctinovou notu dlouhé a je zdvihem k první době přízvukné, která je i v této allemandě na prvních a třetích dobách. Kompoziční technikou připomíná slavné Preludium C dur BWV 846 z Dobře temperovaného klavíru I. Preludijní charakter totiž zajišťují rozložené harmonie v šestnáctinových rytmických modelech, které vyrovnaně a poklidně provázejí celou skladbou až k jejím závěrečným taktům.

Příklad 8: Allemanda z Francouzské suity V G dur (BWV 816)



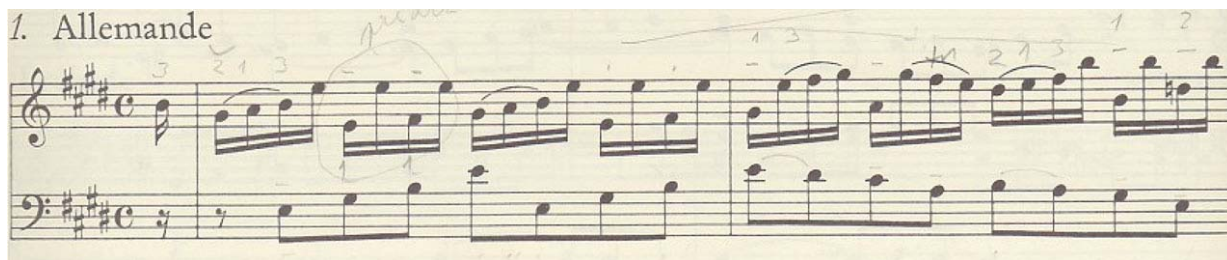
Svou vnitřní strukturou se Allemanda G dur nejvíce podobá francouzským allemandám Couperinovského typu. Formálně je totožná s dvacetičtyřtaktovou allemandou h moll (BWV 814), obě části jsou stejně dlouhé a repetované. Tříhlasá sazba je zpracována volným kontrapunktem. Od ostatních allemand z Francouzských suit se Allemanda G dur liší neobyčejně zpěvnou melodikou vrchního hlasu, která je patrná již od prvního taktu. Bachem často vypsány ozdobami zvýrazněný vrchní hlas, je doplněn šestnáctinovým rytmickým modelem ve středním hlasu upřednostňovaným v předchozích allemandách. Hned po prvním taktu však šestnáctiny přecházejí do vrchního hlasu a střední hlas dále pokračuje v tepu osminových not. Hlavní motiv není zpracován imitační technikou, každý hlas je veden samostatně. Vyžaduje tedy propracovanou artikulaci všech tří hlasů. V taktu 8 – 10 je na první pohled patrný style brisé a skrytý vícehlas, který lze zvýraznit vhodnou artikulací vždy po dvou spojených notách. V místech stupňovitě klesajících nebo stoupajících šestnáctinových not můžeme střídme užít dle Corretova vzoru inégalové hry.

Původně touto allemandou celý cyklus Francouzských suit končil.⁶¹ Ovšem kolem roku 1725 Bach zkomponoval ještě suitu E dur BWV 817, která byla k Francouzským suitám doplněna. Podobné suity a moll

⁶¹Online: http://is.muni.cz/th/180937/ff_b/bakalarka.txt 30. 3. 2013

BWV 818 a Es dur BWV 819 se však již do sbírky nedostaly. Nejspíše pro tradici šestidílného uskupení, tak jako je tomu u Anglických suit BWV 806 – 811 nebo Partit BWV 825 – 830.

Příklad 9: Allemande z Francouzské suity E dur BWV 817



V urtextovém vydání Neue Bach-Ausgabe není Allemanda E dur první větou suity. Její místo náleží Prélude, které je vlastně Preludiem z prvního dílu Temperovaného klavíru BWV 854/1. O pravosti vloženého Prélude máme důvod pochybovat také vzhledem k tomu, že se jako součást Francouzské suity objevuje pouze v kopii Heinricha Nicolause Gerberse.⁶²

Allemanda E dur je se čtyřmi křížky tóninově nejvzdálenější od ostatních allemand z Francouzských suit. Dvoudílná forma nemá pravidelné části. Díl a je dvanáctitaktový, díl b o čtyři takty delší. Po h moll allemandě je druhou dvouhlasou allemandou ze sbírky Francouzských suit. Harmonické změny zde probíhají zcela plynule a velmi pomalu, většinou pouze dvě do taktu.

Zatímco všechny allemandy s krátkým předtaktím začínají první takt na tónu shodném s předtaktím, Allemanda E dur jako jediná začíná o tercii níže. Celá skladba je vystavěna na houslových figuracích ve vrchním hlasu. Artikulace v podobě legatových obloučků je naznačena přímo autorem. Basová linie je pak rytmicko-melodickým doprovodem pulsujícím v osminových místy i šestnáctinových rytmických hodnotách.

Zajímavým rytmickým ozvláštňením jsou synkopy, které byly charakteristickým prvkem tanečního i instrumentálního bourrée (takty 9–10, 22–23). Naopak bourrée ze stejné Francouzské suity neobsahuje synkopu ani jednu. Vzhledem k Bachově vždy promyšlené kompoziční koncepci je možné se domnívat, že se jedná o skladatelský vtíp. Zvolení si allemandy k prohození rytmického prvku typického pro bourrée není jistě náhodný. Již u taneční Pécourovy L'Allemande byla zmíněna rytmická a tempová podobnost s bourrée. Proto se k této Allemandě E dur hodí, v porovnání s ostatními allemandami, i poměrně svižnější tempo, které by však mělo být mnohem pomalejší než následující věta temperametrní italské correnty.

⁶²Bärenreiter Kassel, 2001.

3. Courante

Zatímco se na francouzském trůně vystřídalo přibližně devět králů⁶³, taneční typ, který dnes známe pod názvem couranta, byl u příležitosti dvorských společenských událostí přítomen. Jeho oblibu zaznamenáváme jak u renesančních šlechticů, tak u jejich potomstva v době vrcholného baroka. Je však třeba podotknout, že se couranta coby renesanční a barokní tanec od sebe v mnohém odlišovala.

První zmínky se objevují v 16. století ve francouzských tiscích a manuskriptech.⁶⁴ Vzhledem k tomu, že byly couranty nebo jejich dobové popisy tištěné převážně na frankovlámském území, je jejich původ připisován Francii. Pro nedostatečnou průkaznost důkazů je však přesné místo vzniku dodnes nejasné.⁶⁵ Courantu v těchto tiscích nacházíme pod názvy jako currendo (Pierre Phalèse, 1549), le courante (Sebastian Vredeman, 1569), courante (Emanuel Adriaenssen, 1584), courante (Thoinet Arbeu, 1588). V 17. století pak také jako corrantio, corrente (Fitzwilliam virginal book), correnti (Girolamo Frescobaldi, 1627)⁶⁶ a samozřejmě též courante (Robert Ballard, 1611)⁶⁷.

Etymologicky vzato pochází pojmenování couranta z latinského currere, což v češtině znamená běžet. O „běhání“ nás mimo jiné informuje i Fr. E. Niedt⁶⁸ To by odpovídalo Arbeuově popisu rané podoby couranty⁶⁹. Měla být za jeho mládí oblíbeným živým tancem pro tři páry, s rychlými (běhavými) i skočnými kroky. Kombinoval pevně danou choreografii s improvizovanou pantomimou, při které se tři tanečníci ucházeli nejdříve neúspěšně, později již s úspěchem o přízeň svých dam.⁷⁰

S odstupem jednoho století se Charles K. Salaman courantě věnuje ve svém článku „Music in Connection with Dancing“ a to v poměrně dlouhém odstavci. Po úvodním přehledu pokračuje popisem raného typu couranty z přelomu 16. a 17. století, což je citace z deníku kardinála Aldobrandiniho: „Král začal s královnou tančit Chiarentana, pak následovala Galiarda, poté Coranto, ve kterém pán skoro běží, vede svou paní v kruhu na místo, kde chce, ji zastaví. Zde ji obejmě a zvedne ji mírně ze země, a ve chvíli, kdy dáma opět stojí na nohou, spěchá (dáma) v podobném směru s jiným partnerem. Pánové nakonec vzali své dámy za ruce, zatočili se spolu v úzkých kruzích, a přesně do hudby (místě tomu určeném) je zvedli ze země. Král se zúčastnil pouze prvního tance, pohybování se a tancování a následování hudby (doprovázel) gesty a pózami.“⁷¹

Popis tohoto tance ukazuje spíše na „rozvernější“ typ couranty, ke které by se nejlépe hodil afekt živosti a veselosti. V popisu také chybí poskoky, které popisuje Arbeu v Orchésografii nebo Cesare Negri v Nuove inventioni di balli. V čem se však všichni shodují, jsou rychlé taneční kroky připomínající běh.

⁶³Od Jindřicha II., až po Ludvíka XV.

⁶⁴Nejstarší dochovaná zmínka Currendo, 1549: Pierre Phalèse, vlámský hudební vydavatel (nynější Belgie) hlavně sakrální hudby, též však francouzských chansons a italských madrigalů. www.oxfordmusiconline.com/Courante 18. 6. 2011

⁶⁵Online: www.musicoxfordonline.com/Courante 18. 6. 2011

⁶⁶Girolamo Frescobaldi: Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di cembalo et organo, 1627, Řim. *Příčemž nejstarší prokázáný důkaz o courantě z Itálie je zmínka v Dialozích Giordana Bruna (1584/85): „Si balla, si fa de capriole, di correnti, di branli, di tresche“ (citace S. Battaglia; Grande dizionario de la lingua italiana III, Turin; článek corrente)*

⁶⁷Premier Livre de tablature de lut, 1611

⁶⁸Couranta, z francouzštiny; Correnta, z italštiny, pochází zcela určitě z correre, courir, utíkat. „Courante, ein Französisches Wort / auf Italiänisch Corrente, kommt ganz gewiß her von correré, courir, lauffen. Friedrich Erhard Niedt: Handleitung, 2. díl, s. 96.

⁶⁹... i jejího pozdějšího italského typu correnty.

⁷⁰Arbeu, Orchésographie, 1588, překlad převzat: Hana Tilmannová: <http://www.tillwoman.net/Courante/>

⁷¹Kardinál Aldobrandini ve svém "Deníku" podává zprávu o slavnostech konaných u příležitosti svatebních oslav Marie Medicejské s Jindřichem IV. Francouzským roku 1600 ve Florencii, kdy byla mimochodem provedena první opera v Itálii – "Orfeo" od Jacopa Periho. Z anglického originálu: Charles K. Salaman, The Musical Times and Singing Class Circular; Music in connection with Dancing, April I, 1878. „The Cardinal says: "The king began with the queen a Chiarentana, then followed a Galiardo; next came a Coranto, in which the gentleman, nearly running, leads his lady round in a circle and to the place where he wishes to set her. Here he seizes her, lifts her somewhat from the ground, and at the moment when she again stands on her feet, she is hurried on in a similar course by another partner. The gentleman at last take their ladies under their arms, turn round in narrow circles, and lift them from the ground in time to music. The king took part only in the first ddance, moving and dancing and following the music with gesture and position.“

Takový styl tance se vymykal tehdejšími obvyklými tanečními krokům, připomínajícím spíše taneční chůzi. Salaman se dále zmiňuje o oblíbené couranty jako společenského tance v Anglii 17. století⁷² a to na anglickém dvoře během vlády Karla I. i Karla II.. Poslední jmenovaný, jemuž můžeme alespoň symbolicky pohlédnout do tváře prostřednictvím obrazové přílohy⁷³, byl stejně jako jeho bratranec Ludvík XIV., velkým příznivcem hudby a tance.⁷⁴ Je zřejmé, že anglický dvůr převzal tento barokní tanec od francouzských tanečních mistrů. V dopise Henry Bennetovi, prvnímu hraběti z Arlingtonu⁷⁵ a příteli Karla II., si panovník píše o nové couranty, sarabandy a další malé tance, které má hrabě přivést, jelikož jeho Výsost vyjádřila přání, zahrát si tyto skladby na housle, které dostal a co „nehrají špatně“.⁷⁶ Z této zmínky lze vyčíst, že se oblíbené dvorské a společenské tance hrávaly nejen jako doprovod k tanečním projevům dvořanů, ale také výhradně pro potěchu duše. Couranta tančená Karlem II. se od té renesanční již podstatně lišila, neboť musela odpovídat tehdejšímu tanečnímu vkusu, kterým byla elegance a vznešenost belle danse.⁷⁷

Ve Francii dochází k největšímu rozkvětu francouzské couranty v době vlády Ludvíka XIII. a Ludvíka XIV. Podle Pierra Rameaua byl Ludvík XIV. nejlepším tanečníkem couranty z celého královského dvora. Tančil courantu u příležitosti dvorských plesů a to hned po úvodní suitě branlů.⁷⁸ Couranty byly také prováděny v baletech de cour. Zajímavá je však skutečnost, že Jean-Battista Lully ve dvacetipěti jevištních dílech použil pouze pět courante.⁷⁹ Vystává tak otázka, proč by neměl dvorní skladatel tento tanec v oblíbené, když uvážíme, že couranta patřila k jednomu z nejoblíbenějších tanců jeho zaměstnavatele krále Slunce, Ludvíka XIV. Je možné, že právě v králově oblíbenosti a tím i královské výsady tančit couranty je skryt důvod, proč Lully s courantou ve svém divadelním díle tolik šetřil.

Ještě roku 1725 se couranta jako společenský dvorský tanec na královském dvoře tančila. Poté již o ni zájem postupně opadal, neboť si dvořané oblíbili nové módnější tance, jakým byl v 60. letech 18. století bezesporu menuet.⁸⁰ I v Německu je couranta žádaná a podle Gottfrieda Tauberta byla úvodním tancem německých dvorských plesů. Ovládat její taneční kroky musela být samozřejmost pro ty, kteří se těchto slavností chtěli účastnit.⁸¹

I přestože se již od 17. století objevují dva odlišné typy couranty, italská correnta a francouzská courante, Salaman se o nich nezmiňuje. Co se týká přesného vymezení pojmů correnta a courante, v dobové praxi se přísně nedodržovalo. Převážně platí, že název couranta se objevoval ve frankovlámských tiscích a correnta v italských.⁸² Toto pravidlo však neplatí vždy a není tedy zcela spolehlivé.⁸³

Jak již bylo naznačeno, od začátku 17. století se couranta obou typů objevuje ve sbírkách pro sólový instrumentální nástroj. Mezi prvními nacházíme couranty v dílech francouzských loutníků z 1. poloviny 17. století nebo v dílech italských skladatelů pro klávesové nástroje.⁸⁴ Stejně jako tomu bylo i u jiných barokních tanečních typů, například u sarabandy či gigue, dochovala se do dnešních dnů kromě taneční a instrumentální couranty i couranta pro zpěv, která obsahuje přínosné interpretační indicie pro každého

⁷²Zde myšlena barokní podoba francouzské couranty.

⁷³Viz. Obraz 2: Hilton, *Dance and Music of Court and Theater*, 1997, Karel II.

⁷⁴Karel I. vládl mezi lety 1625–1649; Karel II. mezi lety 1660–1685.

⁷⁵ (1618–1685)

⁷⁶ „Pray get me pricked down as many new Corantos, Sarabands, and other little dances as you can, and bring them with you; for I have got a small fiddler who does not play ill upon the fiddle.“

⁷⁷Detajlněji o francouzské courantě viz. podkapitola 1.2. couranta jako tanec v 17. a 18. století.

⁷⁸Král (Ludvík XIV.) prý řekl, že musel cvičit tento tanec denně 22 let, aby se mohl stát přední taneční mistr Pierre Beauchamps jeho učitelem. (The King was said to have practiced this dance daily for all the 22 years that the eminent dancing master Pierre Beauchamps could be his teacher.) Marsh-Little: *Dance in music* J. S. Bach, 2001, s. 115

⁷⁹www.oxfordmusiconline.com Couranta

⁸⁰Pierre Rameau, 1725, www.oxfordmusiconline.com Couranta

⁸¹Gottfried Taubert: popis couranty, 1717 *Rechtschaffener Tanzmeister*, Lipsko, str. 570–615 – úvodní tanec bálu v Německu. Zmiňuje 2 courante simple, 1 courante figurée – všechny tři choreografie bohužel bez hudby.

⁸²Podrobný popis rozdílů a charakteristik obou typů v následujících podkapitolách.

⁸³Pro odlišení od couranty francouzské budu následně používat pro courantu italského typu pojmu correnta.

⁸⁴Roberta Ballard: *Premiér livre d'intabulations pour la luth*, 1611; Nicolase Valleta, *Ennemonda Gaultieriho*; Girolamo Frescobaldi: *Toccate... libro primo*, 1615.

interpreta couranty, neboť právě ze slov, rétoriky tedy výslovnosti, vyzorujeme umístění důrazů a nádechů.⁸⁵ Zbylou část hudební Evropy ovlivnila jak francouzská courenta, tak italský typ correnty. Záleželo na tom, zda skladatel upřednostňoval italskou živost a jednoduchost nebo francouzskou eleganci.⁸⁶

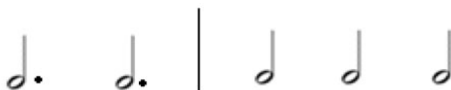
3.1. Couranta jako tanec 17. a 18. století

Couranta se tančila v různých obměnách od 16. století až do poloviny 18. století. Pravděpodobně ve stejnou dobu, kdy vznikly první correnty, vyvinula se ve Francii couranta v kultivovanější a elegantnější tanec. Ve francouzské courantě se upřednostňovala majestátnost s malými, „pružnými“, dopředu a dozadu jdoucími krůčky na pološpičkách⁸⁷, které byly ještě ozvláštňeny o kroky kluzné. V 17. a 18. století pak francouzská couranta patřila mezi významné dvorské tance ve Francii, Anglii i Německu. Umět zatančit courantu tak patřilo k dobrému vychování urozených pánů i dam, neboť byl tento tanec společně s bourrée nebo později také menuetem tzv. *danse fondamentales*.

Pro odlišení rozdílných typů couranty, francouzského a italského, bylo zásadní jejich taktové označení. Zatímco correnta je většinou v taktu 3/4 s jednou přízvučnou dobou do taktu, francouzská couranta s taktovým označením 3 nebo 3/2 obsahuje tři přízvučné (půlové) doby do taktu.

Polyfonní faktura francouzské couranty zpomalovala tempo na mírnější. Forma je jako u většiny tanců dvoudílná se dvěma repetovanými částmi. V melodii se setkáme s bohatými rytmickými obměnami, často s hemiolami většinou v kadencích.

Příklad 10



Přesné popisy „pas de courante“⁸⁸ najdeme nejméně v deseti choreografiích zapsaných Beauchamp-Feuilletovou taneční notací a vzniklé po roce 1700.⁸⁹ Tyto taneční kroky měly být prováděny v mírném tempu s noblesou a elegancí. Navíc mělo vše působit co nejpřirozeněji a nejplynuleji. Zatančit courantový krok tak, aby splňoval všechny uvedené požadavky, nebylo vůbec snadné. Jde-li totiž o umělecké provedení v mírném tempu, rovná se úsilí tanečníka o oku lahodící výsledek tomu, co vše pro potěchu sluchu posluchače vynaloží hudebník.

Dvě hlavní taneční krokové jednotky, ze kterých se pak skládala převážná část couranty se nazývají: **1. Pas court de courante a Pas long de courante.**⁹⁰ Pod těmito souhrnými označeními krokových jednotek se skrývají jednotlivé taneční kroky a prvky.

Pas court de courante je vznešeným gestem, skládajícím se z podřepu, zdvihu a skluzu. Řečeno taneční terminologií: pas court de courante vznikne spojením *pas grave* a *demi coupé*. Pas grave je z celého tohoto tanečního celku asi nejsložitějším. Během plié, kdy váha tanečnicků spočívá na jedné například pravé noze, se druhá, v tomto případě tedy levá noha, sune do strany. Při elevé se opět levá noha přisune ke stejné noze a se vznosem nakročí dopředu. Stává se z ní v tom okamžiku noha kročná. Dále již bez dalších komplikovaných prvků probíhá *demi coupé*. Tedy plié a elevé, zjednodušeně řečeno, tanečník provede podřep a následně vznos na kročnou nohu.⁹¹

⁸⁵Dochovaná couranta zpívaná. Brunette, Chansons á danser – vydal Christophe Ballard, L'Affiard a další

⁸⁶Protože s oběma charaktery těchto courant pracuje ve Francouzských suitách i Johann Sebastian Bach, považují za důležité, abych se rozdělím mezi courantou a correntou podrobně věnovala i v další kapitole.

⁸⁷Pojmem pološpičky jsou myšleny přední části chodidel. Aby se dalo pohodlně tančit na pološpičkách, měli tanečníci k dispozici taneční střevíce z měkké a tedy dobře ohebné kůže.

⁸⁸„courantového kroku“

⁸⁹angl. Choreograf Isaac; L. Pécour: La Bourgogne (Recueil de dance, 1700)

⁹⁰„krátký krok couranty“ a „dlouhý krok couranty“

⁹¹DVD Barokní tance

Tabulka 2

Pas court de courante (temps de courante)	
Demi coupé	Pas grave
(plié+elevé)	(plié+elevé)

Pas long de courante je složen z krokové jednotky coupé a demi coupé.⁹² Každý samostatný krok této jednotky odpovídá pulsu jedné půlové noty, stejně jako tomu je v pas court de courante.

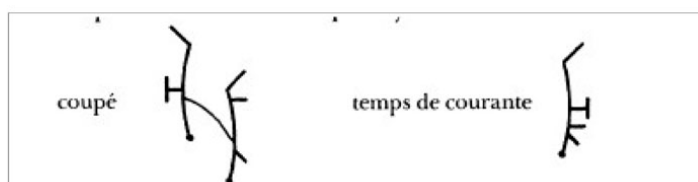
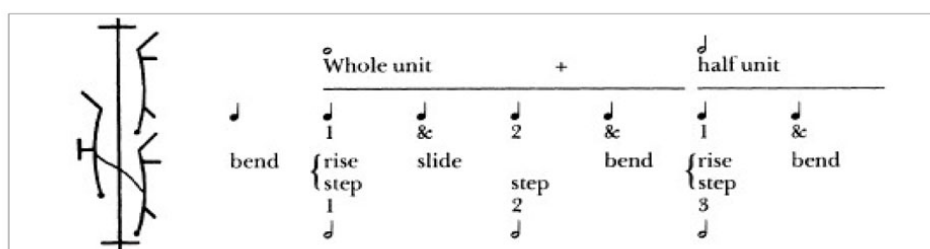
Tabulka 3

Pas long de courante (půlová+půlová+půlová)	
Demi-coupé	Coupé
(plié+élevé)	(bud' Pas marché ⁹³ nebo Pas glissé ⁹⁴)

Tyto kroky nacházíme v Pécourově choreografii „*La Bourgogne*“. Tato couranta byla poprvé publikována roku 1700 v Paříži.⁹⁵ Roku 1705 je *La Bourgogne* vydána v Lipsku s odlišnou taneční notací a s německým následujícím popisem Tauberta. V jednodušším typu couranty drží pán dámu během tance za levou ruku pohybující se v oválném obrazci nebo v elipse. Dámám je určena dráha ve vnějším prostoru, dělají proto delší kroky, naopak pánové ve vnitřním prostoru kroky krátké. Během této jedné figury dáma provede krátké pas de courante a sedm dlouhých pas de courante; pán pak osm krátkých pas de courante a k závěru s natočením.

Taneční couranta je vždy v 3/2 taktu. Jedna půlová se rovná 56 MM.⁹⁶ Tempo má být tedy nejpomalejší ze všech dvorských tanců. Její charakter nejlépe vystihují pojmy jako elegantnost, vznešenost a noblesnost.⁹⁷

Příloha 3: courantový krok



Stejně jako gavotový nebo menuetový krok přesahuje pas long de courante přes taktovou čáru jednoho

⁹²DVD Barokní tance

⁹³Krok na pološpičku chodidla.

⁹⁴Krok kluzný, ve kterém se špička chodidla, předtím než se opře o pološpičku chodidla, sklouzne po podlaze.

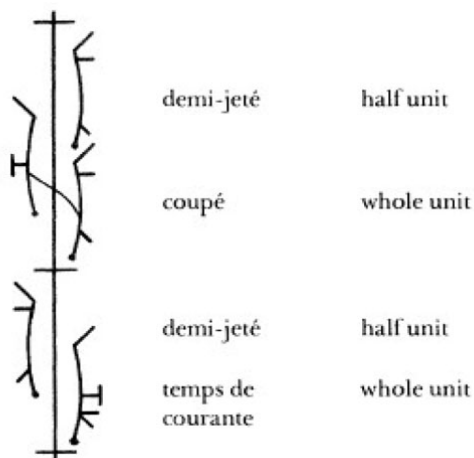
⁹⁵Pécour: 1700 Recueil

⁹⁶Little-Jenne, s. 117

⁹⁷Mattheson (sladká naděje a odvaha), J. J. Quantz, J. J. Rousseau (vážná, majestátní a vznešená). Little-Jenne, s. 115

hudebního taktu. Tyto taneční krokové jednotky jsou dlouhé dokonce celé dva takty. S výjimkou pas court de courante, ta je více než o polovinu kratší než pas long de courante.

Příloha 4: taneční prvky na poloviční a celou jednotku



Někteří tanečníci místo demi-coupé tančí demi-jeté. K této krokové jednotce⁹⁸ je pak přidáno Coupé nebo temps de courante⁹⁹, jak je popsáno v **Tab. Pas court, long de courante**.

Tyto krokové jednotky se různě kombinovaly. Vznikaly tak následující rytmické motivy:

Příklad 11: Rytmické motivy couranty

Rytmický motiv	Kroková jednotka	Metrum krokové jednotky
	celá + půlová	dvoudobé
	tři půlové	dvoudobé
	dvě celé	třídobé

Podobné rytmy pak nacházíme i ve francouzských courantách určených k poslechu v instrumentálních suitách francouzských, německých i anglických skladatelů.

3.2. Couranta jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě

Již v úvodu zmíněný Salamann ve svém článku vzpomíná na „půvabné, patetické, melodické a elegantní couranty ve suitách Françoise Couperina, zvaného Le Grand a nezapomíná ani na skladatele jako Georga Philipa Händela, Henryho Purcella, Johanna Sebastiana Bacha s jeho syny, Giana Battistu Martiniho, Rameaua, Corelliho...

Vzhledem k dobovým zvyklostem 17. a 18. století nerozlišovat názvem courantu od correnty, musí se mít moderní interpret staré hudby stále na pozoru, pokud se chce-li se vyhnout chybnému pochopení zápisu. Grove nám nabízí příklad dvou skladatelů německé národnosti, kteří se nechali ovlivnit odlišnými typy courant. Francouzskými courantami Johann Jacob Froberger a italskými correntami Georg Friedrich Händel nebo Georg Muffat. Na druhou stranu Little-Jenne mají jiný názor. Tvrdí, že ve sbírkách Frobergera najdeme oba typy courant, například corrent napočítali u Frobergera devět.

Z výše uvedených protichůdných názorů tedy vyplývá, že pro každého interpreta barokní hudby je přímo

⁹⁸Kroková jednotka trávající jednu půlovou dobu (*half unit*).

⁹⁹Krokové jednotky trávající dvě půlové doby (*whole unit*)

povinná určitá míra samostatnosti. Pro co nejpřesnější pochopení textu a vytvoření vlastního názoru podloženého argumenty, je pak nezbytné charakter a tempo couranty prozkoumat a následně určit z uspořádání jeho rytmické a harmonické struktury.

Německý hudební teoretik a skladatel Johann Mattheson rozděluje courantu na čtyři druhy: k tanci, pro klávesový nástroj nebo pro loutnu, pro housle a pro zpěv. „*Pokud chceme, aby se na courantu dalo tančit, najdeme zde jistá pravidla, na která si musí dát skladatel pozor. Jiný než 3/2 takt není pro tento tanec možný. Pokud má melodie sloužit jako klavírní skladba, je nám dopřáno více svobody, u houslových courant ale nejsou téměř žádné zábrany, své jméno obhajuje nepřetržitými virtuozními běhy, které se mají hrát líbezně a něžně. Zpívané couranty jsou těm tanečním nejbližší.*“¹⁰⁰ Sice zde nebylo použito přesného označení couranta a correnta, ale s uvedených náznaků lze vyčíst, že klavírní typ je francouzskou courantou a houslový typ italskou correntou, přičemž pojmy „*líbezně a něžně*“ chápeme ve smyslu lehkosti virtuozních pasáží než charakterového rysu correnty.

Klavírního typu couranty si Mattheson vážil patrně nejvíce a popisuje ji jako specificky německou zásluhu: „*Francouzi sice komponují nebo spíše dělají, že komponují couranty pro „Clavier“ stejně jako allemandy a všude se s nimi ukazují, primitivní, dřevorubecké brnkání oproti tomu, kdo bez předsudků porovná se správnou německou courantou v plnohlasé prokomponované a rozložené, ten si té francouzské bude jen málo vážit.*“¹⁰¹ Při pohledu na Bachovy prokomponované couranty dáme částečně Matthesonovi za pravdu. Z jeho předchozího příspěvku je dále jisté, že se couranta vyznačuje více variantami než například allemanda, tanec z předchozí kapitoly. V Neu = eröffnetem Orchestre píše: „*Couranta nebo correnta je běhavá, živá melodie v třídobém taktu, také hlavně pro nástroje, zvláště používaná na oblíbeném klavíru. Pokud je melodie jednotná a není roztrhaná (neobsahuje skoky), dají se couranty také zpívat a dají se počítat k arietám. Tam, kde se třídobý takt používá jednoduše, tam máme jen 3/4 nebo 3/2. Němci komponují couranty pro „Clavier, Italové pro smyčce, Francouzi ale (nejlépe) pro tanec, takže je mezi courantami takový rozdíl jako mezi rukama a nohama.*“¹⁰² Až úsměvně působí, s jakou jasnou představou mluví tento muž o tom, kdo umí courantu komponovat pro klávesové nástroje a kdo spíše pro tanec. Na obranu francouzských skladatelů a jejich francouzské couranty si dovolím pro zachování rovnováhy uvést poznámku Johanna Kuhnaua, který výslovně poznamenal ve své předmluvě k prvnímu dílu Klavírních cvičení: „*Traduje se, že se couranty přednostně interpretují po francouzském způsobu.*“

O přednesu couranty se také zmínil ve své klavírní škole G. Türk: „*Přednes couranty musí být spíše závažný (důstojný), přitom ale více ráznější (údernější, živější) než vlekoucí se. Pohyb není příliš rychlý. – Je jisté, že pomalejší, francouzský typ couranty je hrán vážněji. Pro rychlejší Corrente naproti tomu je charakterističtější virtuoznější typ hudby (týká se hudby pro smyčce).*“¹⁰³

Kromě tempa a afektu couranty se z dobových pramenů dozvíme také něco o artikulaci. Již jsem zmiňovala přínosnost písňových courant.¹⁰⁴ Další inspirací nám jsou houslové party označené smyky pro dobré noty a špatné noty, přeloženo do moderní mluvy pro přízvučné a nepřízvučné noty. Následující druh artikulace a zvýrazňování dob vychází z obvyklého rytmického modelu vzniklým spojením krokových tanečních jednotek. A to **třetí doby taktu**, jako půlové taneční jednotky a **první doby taktu**, jako začátek celé krokové taneční jednotky.

¹⁰⁰Mattheson: Kern melodischer Wissenschaft, str. 120

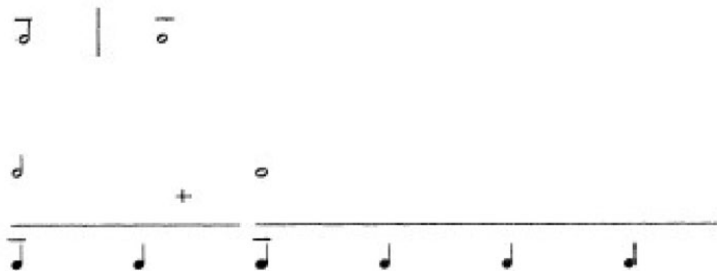
¹⁰¹Mattheson Neu-eröffnetem Orchestre Strana 187 „Es setzen zwar die Frantzosen / oder praetendiren vielmehr Couranten auff Clavier; nicht weniger als Allemanden, zu setzen / machen sich auch insonderheit mit jenen sehr breit; allein / wer die kahle und hackbrettische Klimperrey gegen eine tüchtige / nerveuse, vollstimmig-gebrochene / teutsche Courante halten wird / und sonst nicht in Praejudiciis steckt / der wird ihrer wahrhaftig sehr wenig achten.“

¹⁰²Mattheson Neu-eröffnetem Orchestre, strana 186 „Courante oder Corrente ist eine im Tripel-Tacte laufende lebhaft Melodie, ebenfalls hauptsächlich auf Instrumenten, insonderheit auf dem beliebten Clavier gebräuch. Wiewohl/wen die Melodie unie und nicht gebroochen ist / sich die Couranten auch wohl singen und unter die Arietten zehlen lassen. (Wo des Tripel-Tacts simpliciter gedacht wird) da verstehet man blosserdings den 3/4, oder 3/2. Die Teutschen machen die Couranten vors Clavier, die Italiäner vor die Violons; die Frantzosen aber vors Tantzen (am besten also) daß ein so grosser Unterschied unter Couranten ist / als zwischen Händen und Füßen.“

¹⁰³Türk, Klavierschule, s. 400

¹⁰⁴Viz. kapitola 3. Couranta, s. 30

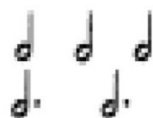
Příklad 12: Courantové rytmy půlové a celé krokové taneční jednotky



Georg Muffat o použití smyčce při hře couranty říká, že na liché doby v taktu, tedy na první a třetí dobu, musíme vždy použít tahu smyčcem směrem dolů. Sudé doby, druhé doby však již není nutné hrát smykem dolů, ale je možná druhá varianta a to smyk nahoru.¹⁰⁵ U tahu smyčce dolů tak přirozeně vzniknou důrazy, zatímco smyk nahoru bude mít charakter vylehčení.

Rytmickou zajímavostí francouzské couranty je existence dvou taktových označení současně, tedy v jedné courantě. Pochopení taktových změn je základem pro vystihnoutí pravé podoby tohoto barokního tance. V praxi vidíme pouze jedno taktové označení: 3/2 takt, v průběhu skladby se však proměňuje na 6/4. Oba mají jednu vlastnost společnou, obsahují šest čtvrtových not. Proto je tedy možné tyto záměny provádět zcela nenápadně a přirozeně.

Příklad 13: Charakteristický protirytmus couranty



Avšak v okamžiku, kdy se objeví 6/4 takt, který samozřejmě není v notovém zápisu označen a musí být rozšířován interpretem, mění se rozmístění důrazů vždy jeden po třech čtvrtových notách, zatímco u 3/2 jsou to tři půlové do taktu.

Tohoto elegantního rytmického vtipu velmi rád využíval ve svých courantách i J. S. Bach, jak bude dále rozvedeno v následující podkapitole.

3.3. Couranta ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha

Autorky knihy *Dance and the Music of J. S. Bach* zmínily v kapitole o francouzské courantě velmi roztomilý citát Jules Ecorchevilla, který se svou vtipností poněkud vymyká jinak vážnému a majestátnímu charakteru tohoto barokního tance:

Příloha 5: Citát Jules Ecorchevill



„(Hudební) proměnu couranty lze přirovnat ke skotačící rybce, která skáče, mizí a znovu se vynoří nad vodní hladinu.“¹⁰⁶



¹⁰⁵Little-Jenne, s. 117.

¹⁰⁶ Little-Jenne, s. 114: Jules Ecorcheville: Un livre inconnu sur la danse, Hugo Riemann „On a comparé les évolutions de la courante aux ébats d'un poisson qui plonge, disparaît, et revient encore à la surface de l'eau.“ Vol. I, p. 66

Francouzské couranty i se skotačícími a důrazy přenášejícími rybkami v Bachových skladbách najdeme. Ovšem podle počtu corrent lze usuzovat, že Bach dával přednost a to zvláště v houslových nebo violoncelových suitách italské courantě. Naproti tomu pro orchestrální suitu C dur, a hlavně pak ve Francouzské ouverture, přicházela v úvahu jen reprezentativní francouzská couranta.

Vzhledem k pochybnému vzniku názvů sbírek Bachových cembalových suit, které byly pojmenovány nejspíše jen z důvodů lepší prodávánosti, nelze klást Bachovy za vinu, že zatímco v Anglických suitách jsou všechny couranty francouzské, ve Francouzských suitách, kam by se tyto obzvláště hodily, jsou naopak pouze dvě a to ve suitě I a suitě III. Jsou psány v dvoudílné formě s repetecemi, v polyfonní sazbě. Polyfonní struktura předurčuje tyto couranty k mírnějšímu tempu. Rytmicko-harmonická stavba frází se vyznačuje charakteristickou proměnlivostí, avšak v mnohem menší míře méně než je tomu u Bachových francouzských předchůdců i současníků.

Příklad 14: Courante z Francouzské suity I d moll (BWV 812)



Polyfonní sazba této couranty je natolik komplikovaná, plná vzájemně se proplétajících tří a více hlasů, že se v ní typický courantový rytmus (půlové a celé krokové jednotky) na první pohled velmi těžko rozeznává. Pokud jej však nalezneme, pomůže nám lépe a srozumitelně vystavět nejenom rytmickou stavbu, ale také harmonickou stavbu frází, neboť na rytmicky zdůrazněných dobách se většinou mění i harmonie. Přehlednost také zajistí důsledné dodržování artikulace zvolené tak, aby ji bylo možné použít od prvního do posledního provedení imitace. Motiv uvedený v prvním taktu v sopráně, se objevuje hned v zápětí ve druhém taktu, rozdělen mezi tenor a bas, poté se objeví až v taktu 7 opět v tenoru a basu. Na začátku druhého dílu zazní znovu avšak v inverzi. Tyto náhle se vracějící myšlenky, by mohly připomínat odrazy dvořanů v zrcadlech honosného, zlatem vykládaného sálu ve Versailles. Tak jako pohled do každého ze zrcadel nebude stejný, ale podle hry světla se malinko změní, s dokonale vybroušenou artikulací se bude hlavní motiv opakovat a přitom v různých tónových odstínech odlišovat.

Rytmická proměnlivost z taktu 3/2 na 6/4 přijde například hned ve druhém taktu prvního dílu, ale pouze v sopráně, ostatní hlasy zůstávají v původním taktu. Proměna na 6/4 takt ve všech hlasech je patrná pouze v taktu 10 a 24, tedy v závěrečných taktech obou částí.

Příklad 15: Courante z Francouzské suity III (BWV 814)



Jako jediná z Bachových francouzských courant je couranta h moll z Francouzské suity III psána v 6/4 taktu. Je tedy pravým opakem předešlého tance, neboť zde převažuje rytmické vnímání vždy po třech

čtvrtových notách. Změna do 3/2 taktu je alespoň v jednom hlasu v taktech 4, 11, 17,18, 24–27, většinou na důležitých kadencích skladby.

Její polyfonní sazba již není tak komplikovaná a je z hlediska interpretace vcelku přehledná.

Stejně jako v courantě d moll i zde Bach pracuje s imitacemi, proto je vhodné nelitovat námahy a vytvořit si hned zpočátku jasnou představu o artikulaci, kterou pak důsledně provádíme všude, kde se imitace objeví.

V taktech 3, 7, 9,11, 27 je ozdobena čtvrtá a pátá doba. Hlavně v taktu 3 a 27 je třeba jemné artikulace mezi oběma ozdobami, aby nedošlo ke splynutí dvou ozdob v jednu, stejně jako k narušení rytmické pravidelnosti. V ostatních taktech předchází trylku arpeggio, které nás k jemnému odsazení přímo vybízí.

4. Correnta

Naprostým opakem francouzské couranty byl tanec, který se noblesnímu tanci popsanému v předchozí kapitole podobá pouze názvem. Correnta byla totiž tancem živým a veselým, k čemuž přispívaly rychlé, běhavé i skočné krůčky. Tančila se v Itálii, Anglii, a mnoha dalších částech Evropy konce šestnáctého a začátku sedmnáctého století.

V Grovu se dočteme o jisté funkčnosti tohoto tance. V 16. století se jednalo o tzv. „courtship dance“, tedy tanec namlouvací, dvořící se. Byl to tanec veselý, se skočnými kroky, s pantomimickou částí, v níž pán po společném úvodním tanci dámu opouští, pak se k ní vrací a uchází se o její přízeň a pozornost – zprvu neúspěšně, pak ji ovšem přesvědčí a oba dotančí spolu.¹⁰⁷

Jak již bylo psáno v předchozí kapitole, nevíme, zda nejdříve ve Francii zkultivovali veselost na důstojnost s elegancí nebo v Itálii přidali na temperamentu již tak živému, pantomimou obohacenému, renesančnímu tanci, nevíme, a nejspíše již nebudeme mít ani možnost se dozvědět. Máme však představu o charakteru, rytmu, tempu i tanečních krocích utvářející correntu 17. století. Vděčíme za to italským tanečním sbírkám té doby, které se díky příznivým okolnostem dochovaly do dnešní doby.

V 18. století je correnta spíše instrumentální skladbou než taneční choreografií. Tento hravý, temperamentní a virtuózní stylizovaný tanec byl inspirací pro mnohé významné skladatele vrcholného baroka.

4.1. Correnta jako tanec 17. a 18. století

V correntě, živém třídobém tanci, charakterově převažovala veselost. Ta byla podtrhována kroky podobajícími se tanečnímu běhu, stejně jako kroky skočnými. Většina corrent je psána na rozdíl od couranty ve 3/4 nebo 3/8.¹⁰⁸ Formálně jsou correnty dvoudílné, s homofonní fakturou a s pasážemi v kratších rytmických hodnotách. S přehledným a jednodušším rytmem bylo možné bez obtíží volit rychlé tempo, tím byl dán její živější a temperamentní charakter. O choreografii tance napovídají mnohé tyto verše:

Příloha 6: Citát Sir John Davies



Jak nazvat mám ty běžné příčné kroky, jež probíhají na trojí daktyl se skluzy těsně při zemi?

Čím získá tanečník největší pochvalu, když v ostatním je řád,

jestliže se musí rozpustit pohybovat a otáčet s nečekanou změnou?

(Verš 69 z básně Orchestra; Sir John Davies)¹⁰⁹



Verše naznačují, že taneční dráha correnti měla nepředvídatelné a nepravidelné vzory. Taneční krok byl buď kluzný nebo běhavý, a tančil se nízko u země ve formě trojitého daktylu, to by odpovídalo rytmickému zápisu jedné půlové noty a jedné čtvrtové noty.¹¹⁰

Další dobové svědectví o correntách, tentokrát s kroky skočnými, najdeme v důležité taneční sbírce Nuove Inventioni di Balli z roku 1604 napsané italským tanečním mistrem Cesare Negrim. Mezi ostatní tance jsou zařazeny již pod názvem „corrente“. Tanečními kroky correnty, jak je popisuje Negri, jsou hlavně poskoky v kombinaci s krokem.

¹⁰⁷Hana Tilmannová: <http://www.tillwoman.net/Courante/>

¹⁰⁸Ačkoli Cesaro Negri i Gasparo Zannetti (Il scolaro, 1645), mají ve svých sbírkách příklady correnty ve dvoudobém i třídobém metru.

¹⁰⁹Orchestra c. 1594, cit. v Little, Jenne 2001 s. 133 „*What shall I name those current traverses, That on a triple dactyl foot do run, Close by the ground with sliding passages? Wherein that dancer greatest praise that won Which with best order can all orders shun; For everywhere he wantonly must range And turn and wind with unexpected change.*“ Překlad Jiří Novotný.

¹¹⁰Little-Jenne s. 132

Ačkoliv se od sebe choreografie v těchto tancích odlišovaly, jsou pro hudebníky kvůli základnímu rytmickému modelu promítajícím se do hudby, důležité hlavně tyto dvě krokové jednotky: **1. Sequito ordinario** **noe saltino**; **2. Sottopiedi**.

Little-Jenne zjednodušeně popisují *Sequito ordinario con Saltino* jako obyčejné krokové sekvence s malým poskokem před každým krokem. V notové ukázce je tato taneční jednotka zapsána k melodii Vincenza Calestaniho.¹¹¹ Rytmus čtvrtová nota a osmina pravděpodobně odpovídá trojitému daktylu z básně Sira Daviese. Kroková jednotka začíná v půli taktu a přesahuje tak do taktu následujícího. První a druhá doba s výskoky je aktivní a směřuje k vrcholu celého rytmické části této jednotky, to znamená ke třetí době. V notách je průběh rytmického napětí naznačen písmeny (AATT/a).

Příklad 16: Vincenzo Galestani, Sottopiede

Druhá kroková jednotka *sottopiede*¹¹², jejíž provedení trvala čtyři přízvukné doby a odpovídala délce jednoho hudebního taktu, byla tvořena z kroků do strany. Na první dobu začínalo sottopiede výskokem do strany doleva, dopadnutí na špičku levé nohy a zároveň se zdvihla pravá noha dozadu, na nepřívuknou dobu se přisunula k levé noze a špička pravé nohy byla vložena pod levou patu, současně došlo k pozdvižení levé nohy vpřed. Sottopiede se prováděl ve velmi rychlém tempu.

V hudbě je jeho rytmus rozpracovaný na tečkovaný rytmus na každé přízvukné době, který výskoky ještě více zdůrazňoval.

Příklad 17: Antonio Brunelli, 1616, Little-Jenne, s. 133

4.2. Correnta jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě

Ačkoli se v mnohém odlišují, není možné se zabývat correntou a courantu přitom zcela vynechat. Stejně jako je tomu v opačném případě. Proto byl italský typ couranty často citován v kapitole couranty francouzského typu. Aby se zde však zbytečně všechny informace neopakovaly, odkazují tímto pro ucelenost právě na onu již zmíněnou předešlou 3. kapitolu Couranta.

¹¹¹Madrigali et Arie, Benátky 1617 Vincenzo Calestani, cit. v Little-jenne s. 133.

¹¹²Sottopiede (sotto – pod, piede – nohou).

Zatímco francouzská couranta byla ještě na začátku 18. století známa ve formě dvorského i divadelního tance, italská correnta se z tanečních sálů přesunula do sálů koncertních jako virtuozní skladba pro sólové housle nebo sólový klávesový nástroj.¹¹³

Charakteristickým prvkem této instrumentální correnty jsou nepřetržitě, technicky náročnější pasáže buď osminových nebo šestnáctinových not nad basovou linií. Jsou ve středně rychlém až rychlém třídobém metru, v jednoduché homofonní textuře, s frázemi nepravidelné délky a s malým počtem harmonických změn do taktu. Většina corrent je v 3/4 taktu s jednou přízvuknou dobou v jednom hudebním taktu¹¹⁴. Pokud je melodická linie zdobenější a převažují u ní šestnáctinové noty, měli bychom vnímat tři přízvukné doby do taktu. Podle počtu přízvukných dob se tempo zrychluje nebo zpomaluje. Čím méně přízvukných dob do taktu correnta obsahuje, tím je rychlejší.¹¹⁵

V houslových correntách se objevují různé způsoby zpracování dlouhých virtuozních pasáží vyžadujících výbornou technickou úroveň interpreta. Velmi časté jsou akordické rozklady, sekvence, melodie ve dvojhmatech, figury připomínající Albertiovské basy a sledy osminových nebo šestnáctinových běhů přes několik oktáv. Z této italské houslové techniky vychází i většina corrent pro klávesové nástroje. Rychlé běhy v osminových i v šestnáctinových hodnotách vyžadují lehkost a plynulost uměleckého provedení a to jak v houslovém tak i klavírním typu.

Harmonické změny jsou v tomto tanci obvyklé na první a třetí době v taktu, což umělci vytváří spolehlivý návod k artikulaci. Vzhledem k rychlému tempu osminových nebo šestnáctinových běhů, které působí sami o sobě jako ozdoba, se další ornamentiky využívá jen skromně, ne-li vůbec. Inégalová hra běžná ve francouzské courantě by v tomto italském typu působila nepatříčně. Interpretace stylizované correnty má působit svěže, živě, virtuozně a plynule bez tempových či jiných nerovností.¹¹⁶

Velmi známé jsou italské correnty Girolama Frescobaldiho z první a druhé knihy Toccata.¹¹⁷ Z houslových skladeb jsou to pak z období vrcholného baroka correnty Arcangela Corelliho¹¹⁸ nebo Antonia Vivaldiho¹¹⁹.

Italským typem correnti se nechávali inspirovat i skladatelé z dalších evropských zemí. Například v anglických sbírkách pro virginal najdeme velký počet corrent v 3/4 i 6/4 taktu. Ve Fitzwilliam virginal book je tento typ tance zpracován Byrdem ve formě v Anglii oblíbených Variací. V Německu najdeme dvě curanty odpovídající výše uvedeným popisům například v prvním díle varhanní Tabulatury nova.¹²⁰ Z vrcholného baroka pak jmenujme G. F. Händela, který ve svých cembalových suitách dával přednost italské correntě před courantou, a vkládal ji hned po allemandě jako druhou větu suity. Johann Sebastian Bach upřednostňuje ve Francouzských suitách correntu také, ačkoliv jinak komponuje své suity v duchu Frobergerovy tradice.

4.3. Correnta ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha

Johann Sebastian Bach ctil myšlenku italských skladatelů. S výjimkou correnty pro sólovou flétnu BWV 1013, psal correnty výhradně pro smyčcový nebo klávesový nástroj. Bachových corrent pro cembalo,

¹¹³Afekt, takt a tempo correnty je přehledně zpracováno v tabulce 7 umístěné v Tabulky a obrazové přílohy.

¹¹⁴Vnímání přízvukných dob po půlové notě s tečkou.

¹¹⁵Rozdíl ve využití jedné nebo tří přízvukných dob do taktu je dále rozvedeno na jednotlivých příkladech Bachových corrent z Francouzských suit. Viz podkapitola 4.3. Correnta, s. 33

¹¹⁶Little-jenne s. 129–137.

¹¹⁷Frescobaldi 1583–1643; *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo* (Rome, 1615): 12 toccatas, 4 partitas, 4 correntes (revise in 1637 with additions); *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di cembalo et organo* (Rome, 1627): 11 toccatas, 6 canzonas, 4 hymns, 3 Magnificats, 5 galliards, 6 correntes and 4 partitas (revised in 1637)

¹¹⁸Arcangelo Corelli (1653–1713) Correnta 2. věta ze Sonata Da Camera No. 7 moll

¹¹⁹Antonio Vivaldi, (1678–1741) Houslové sonáty opus 2: *Sonata* in G minor, RV 27, Op. 2, No. 1 (IV: Corrente); *Sonata* No. 7 in C op. 2, RV8 jako 3. věta, *Sonata* No. 8 in G, RV23 jako 3. věta; *Sonata* No.5 in B-, RV36 jako 2. věta; *Sonata* No. 4 in F, RV20 jako 4. věta; *Sonata* No. 3 in D-, RV14 jako 2. věta s označením allegro; *Sonata* No. 2 in A, RV31 jako 3. věta.

¹²⁰Samuel Scheid (1587 – 1654) *Tabulatura nova I* (1624, 3 dílná) – N. 8 *Curant pro varhany*; *SSWV 110: Tabulatura nova I – N. 9 Curant pro varhany* = 2 courante čtyřhlasé v 3/4 odpovídá popisu corrente http://de.wikipedia.org/wiki/Samuel_Scheidt

houle nebo flétnu napočítáme osmnáct. Ani jedna z nich není součástí orchestrální suity. Všechny jsou v 3/4 taktu, kromě dvou corrent z Clavier Übung I (č. V, č. VI), které začínají předtaktím a jsou v taktu 3/8, jejich tempo je tedy ještě jednou tak rychlejší než ostatní correnty. Hudebním obsahem Bach zcela dodržuje skladatelské techniky italských současníků. Všechny fráze jsou tvořené běhy v osminových nebo šestnáctinových pasážích. Někdy jsou tyto pasáže přerušeny drobným rytmickým motivem, který je tvořen ze skupinky dvou nebo tří krátkých rytmických hodnot (osminových not). Jindy jsou zase correnty mimořádně dynamické a virtuózní s převládajícími šestnáctinovými nebo i dokonce dvaatřicetinovými notami.

Z běžné dobové praxe 18. století víme, že hudebník té doby neměl problém od sebe rozeznat courantu od correnty, a skladatel si s přesným označením skladby starosti nedělal. Dalo by se říci, že pojmenoval tanec dle jeho zvyku, tedy po italském nebo francouzském způsobu, netuše, kolik zmatků touto „nedůsledností“ způsobí v hudebních kruzích o mnoho století později. V Bachově případě však u rozlišení couranty od correnty nešlo o nedůslednost skladatele jako spíše vydavatele, neboť Bach v originálních notách couranty od corrent odlišuje. Podle jeho označení jsou correntami: Partity pro klávesový nástroj 1, 3, 4, 6; Francouzské suity pro klávesový nástroj 2, 4, 5, 6; Partita pro sólové housle 1, 2; Suity pro sólové violoncello 1, 2, 3, 6.¹²¹

Ve Francouzských suitách J. S. Bacha najdeme 4 correnty. všechna čtyři dílka jsou mistrovským dílem, i přesto že se jedná pouze o drobné klavírní skladby v porovnání s rozsáhlými correntami pro sólové housle a violoncello. Díky basové linii působí jejich textura mnohem vyrovnaněji než právě v correntách pro smyčcové nástroje. Jsou dvoudílné s jednoduchou texturou ve 3/4 nebo 3/8 taktu s jasnou, přehlednou harmonickou a rytmickou stavbou.

Příklad 18: Correnta z Francouzské suity II c moll (BWV 813)



Correnta c moll začíná velmi jasnou čtyřtaktovou frází a pokračuje jednoduchými sekvencemi, které jsou vystřídány v taktech 8,16, 24 kadencemi až do konce první části. Textura je po celou délku skladbu dvouhlasá, i když ve střední části druhého dílu se vyskytnou zajímavé imitace a krátce také tříhlas. Figury připomínající Albertiovské basy a arpeggia rozvádějí harmonie, v sekvencích a v correntovém vzoru skupin not po třech, tedy půlovou a čtvrtovou (2+1).

Příklad 19



Pokud je tento rytmický model skryt v harmonii jako v taktech 9–13, může jej umělec zdůraznit frázováním basové linky v artikulačním vzorci 2+1, dvou čtvrtvých not spojených obloučkem a frázováním v horním

¹²¹Little-Jenne, s. 136–141.

hlase v artikulačním vzorci 4+2 spojením osminek po čtyřech a po dvou.¹²² Bez pozornosti by neměly zůstat ani hemioly v taktech 14–15, 36–37 a také případně 22–23 a 55–56, které prvotní třídobé metrum basové linie proměňují na dvoudobé. Poměrně rychlé tempo určuje 3/4 takt s jednou přízvučnou dobou do taktu.

Příklad 20: Correnta z Francouzské suity IV Es dur (BWV 815)



I když je correnta Es dur stejného taktové označení jako v předešlá correnta c moll, liší se jedna od druhé počtem přízvučných dob. Zatímco u correnty c moll je nutné vnímat po jedné přízvučné době do taktu, u correnty Es dur díky drobnějšímu triolovému rytmu jsou přízvučné doby tři, puls tedy udávají tři čtvrtě.

Nejzákladnějším interpretačním problémem této skladby je triolový rytmus v horním hlasu a současně s ním hraný tečkovaný rytmus v basovém hlasu.

Příklad 21



Part pravé ruky jakoby představoval melodickou linii houslové italské barokní correnty. Part levé ruky její plynulost narušuje nezvyklým rytmem, vzdáleně připomínající spíše giguové *figure sautillant*.¹²³ Máme opět dvě možnosti řešení. Konečné rozhodnutí zůstává na samotném umělci. Buď tečkovaný rytmus basu zcelíme s triolovým rytmem horního hlasu a tím docílíme klidnějšího a více souvisle působícího průběhu skladby. Nebo zvolíme energičtější hru osminek s tečkou a šestnáctinových not a zachováme tak přesné dodržení notového zápisu. Většina umělců proto řeší tečkovaný rytmus tím, že jej převedou do triol, které artikulují vždy jednu „triolu“ pod jedním obloučkem.

V taktu se mění pouze jedna nebo dvě harmonie, čímž vychází tempo této correnty na dosti rychlé a v takovém případě je prakticky nemožné použít složitějších artikulací. Rytmus je zde hlavním přednesovým prostředkem.

Příklad 22: Correnta z Francouzské suity V G dur (BWV 816)



¹²²Příklad 19

¹²³Viz. 8. kapitola Gigue, s. 82.

Základem correnty G dur jsou sestupné i vzestupné tiraty a rozložené akordy (stil brisé). Díky šestnáctinovým notám je nutné vnímat celou skladbu v pulsu tří lehkých přízvukných čtvrtvých dob, tedy stejně jako v případě triolového rytmu v correntě Es dur. Rychlost tempa volíme tak, aby dopomohla ke splnění veselého, virtuozního charakteru houslových corrent a přitom zůstal zachovaný čistý a jasně srozumitelný třídobý rytmus stejně jako každý tón tirát nebo ostatních melodických figur. Bach často mění dvě harmonie do taktu, většinou tedy vychází z rytmicko-harmonického modelu artikulace 2+1, tedy mírného odsazení před třetí dobou. Neustále se pohybující šestnáctinový proud not zakomponovaný do vyvážených frází přebíhá z vrchního hlasu do basu a zpět. Dává tak vzniknout formě temperamentnímu dialogu. Ten by měl být hrán s lehkostí a perlivostí, tak aby skupiny šestnáctinových not působily jako ornamenti zdobící tento drobný a veselý hudební skvost.

Příklad 23: Correnta z Francouzské suity VI E dur (BWV 817)



Correnta E dur je velmi podobná tanci, který byl právě popsán a v interpretačním přístupu k ní patří stejné připomínky zmíněné výše, včetně pulsu tří lehkých čtvrtvých dob. Snad jen pokusení zahrát tento kus v extrémním tempu, bude o něco větší, než tomu bylo u correnty G dur. Neboť correnta E dur je místy opravdu zcela sólovým houslovým partem. Basová linie, která by tempo usměrňovala, začíná v osminových hodnotách až od třetího taktu a průběžně mizí a opětovně se objevuje. Šestnáctinové běhy pak bezstarostně přecházejí z pravé do levé ruky a nazpět. Určitý druh sebekázně nám zajistí stále pulsování již uvedených tří čtvrtvých dob.

5. Gavota

Původně francouzský temperamentní lidový tanec¹²⁴, který měl být tančen v kruhu skočnými kroky převzatými podle Arbeaua z branlů tedy *doubly*¹²⁵ s *petits sauts*¹²⁶ a z gagliardy vypůjčenými „cinque passi“, pěti kroky. Na konci se po improvizované části pán z vedoucího páru políbil se všemi tančícími dámami, stejně jako dáma z vedoucího páru se všemi pány. Později došlo k formálnějšímu zakončení a to předáním květiny.¹²⁷

Tento tanec se ve své sofistikovanější podobě tančil i na šlechtických sídlech nebo královských dvorech a to přibližně od roku 1580 a s různými krokovými obměnami až do roku 1790. Tanečníci si tento společenský tanec oblíbili nejspíše pro jednoduchost melodické i rytmické sazby připomínající spíše střídmější klasicistní styl.¹²⁸

Po Arbeauovi, díky jehož popisu si dokážeme představit, jak vypadal výše uvedený branlový typ gavoty, se v dobových pramenech další popis gavoty vyskytne až po delší době. Nikoli kvůli bezvýznamnosti, ale naopak právě pro všeobecnou známost tanečních kroků gavoty se o nich dobové prameny F. De Lauzeho¹²⁹ ani Pierra Rameaua¹³⁰ nezmiňují. V době posledně jmenovaného se gavota stala běžnou součástí dvorských plesů. Je jisté, že v 60. letech 17. století, tedy v době vlády Ludvíka XIV. se již jednalo o nový typ gavoty, odlišný od gavoty-branlu. Gavota nového typu nebyla pouze součástí slavností a plesů, objevuje se také v baletech de cour. Od roku 1655 Lully použil divadelní tanec s názvem gavotte třicetsedmkrát.¹³¹

Největšímu rozkvětu Gavoty napomohla ve 20. a 30. letech 18. století záliba šlechty v napodobování a idealizování venkovského způsobu života, či přesněji, kdy se v přepychových sídlech šlechtici převlékali za pastýře a pastýřky a tančili pod otevřeným nebem za hudebního doprovodu dud. Kromě dud byly gavoty doprovázené houslemi, bubnem, šalmajem nebo také jen zpěvem, buď sólovým, který se střídal se sborem, nebo se střídali dva sólisté. Taktové označení v těchto případech bylo různé: 4/4, 2/4, 9/8, 5/8.¹³²

Stejně jako gigue, sarabanda a další je gavotta psána i pro zpěv.¹³³ Taneční gavoty byly také komponovány jako ryze instrumentální stylizovaná skladba pro různé hudební nástroje. Oba typy, jak bylo běžnou dobovou praxí, tedy existovaly souběžně.

5.1. Gavotta jako tanec 18. století

Na počátku 18. století jsme se mohli setkat se třemi různými typy tanečních choreografií. Mezi nejtěžší patřila gavota jako virtuozní divadelní tanec¹³⁴ s komplikovanými gesty a skoky. Další typ Gavoty byl jednodušší prokomponovaný tanec vytvořený s úmyslem pobavit hosty na tanečním plesu¹³⁵. A konečně

¹²⁴Podle regionu (Provence, Baskicko, Bretaň) měnil svou podobu. Tento lidový tanec se tančil ještě do pol. 20. století.

¹²⁵Dva stranné kroky vlevo nebo vpravo s přísunem druhé nohy. Jeden double: levá krok, pravá přísun k levé, levá krok a pravá přísun k levé.

¹²⁶Malé poskoky.

¹²⁷www.britannica.com: Gavotte; www.pbm.com The Case of the Gavotte; Mather. s. 250. Nejstarší popis gavoty (gavota-branle) jako dvorského tance nalezneme v Arbeově Orchésographii z roku 1588. Zde se píše, že se jedná o poměrně novou formu branlu a tento gavota-branl je součástí branlové suity. Kroková jednotka gavoty se na rozdíl od branlu (stranný pohyb v řadě nebo kruhu tanečnicků) skládá ze dvou střídavých kroků a poskoku ke každému kroku. Součástí byla pantomimická část, která například představovala hledání budoucího hlavního tanečníka pro další tanec. Arbeau 1588

¹²⁸Little-Jenne, s. 47.

¹²⁹1623 F. de Lauze (Apologie de la danse).

¹³⁰1725 Pierre Rameau (La maitre á danser).

¹³¹Dalším příkladem je z roku 1733 Rameau prolog Hippolyte et Aricie nebo 2 act Les indes galantes (1735) nebo též v prologu Castora a Poluxe (1737).

¹³²Tamtéž; srovnej www.oxfordmusiconline.com: Gavotte.

¹³³L'Affiard, Principes 5/1705 nebo kantáty Campra, Montéclair.

¹³⁴Například: Duo pro dva pány *Entrée pour deux hommes*: choreografie: Louis-Guillaume Pécour, Recueil de Dances (Paříž, 1704), hudba J. B. Lully. Hudební a taneční vztah je složitý, a to především díky nepřetržitému protirytmu (tanečníka a hudebníka), shoda je pouze na 8. „půldobě“ „půltaktu“ (přízvuková doba taktu č. 4). Tento tanec je prokomponovaný, což znamená, že obsahuje stále nové kroky, nedochází k opakování úseků.

¹³⁵Například: Duet pro pána a dámu *La Gavotte de Seaux*: choreografie: Balon, Recueil de danses pour l'année 1714 (Paříž, 1714), hudba Anonymus. Protirytmus hudby a tance trvá po dobu tří taktů, přičemž první doba hudby neobsahuje

třetí podobou gavoty byla vlastně raná forma kontratance zvaná Branle, jako nejjednodušší taneční forma Gavoty.¹³⁶

Gavotta byla tancem párovým. Tento pár však nemusel být nutně tvořen dle dnešních představ, pánem a dámou. Dva byla též tvořena pro dva pány jako například *Entrée pour deux hommes* z roku 1704.

Jak již bylo naznačeno uvedením tří různých typů, existovala gavota v podobě společenského tance, ale současně byla též zařazována do *comédie ballet* coby tanec divadelní.¹³⁷ Zatímco charakterem vyjadřovala hravost, tempo tohoto tance bylo spíše mírné.¹³⁸ Většina gavot 18. století je psána ve dvoudobém taktu s pravidelnými čtyř nebo osmitaktovými frázemi a se čtvrtovou s tečkou na první dobu v taktu. Specifickým znakem bylo též dvoudobé předtaktí, běžně tvořené dvěma čtvrtovými notami.

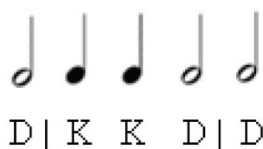
Příklad 24: Charakteristický rytmus gavoty



V taneční frázi je pak nejvýraznější dobou 8. přízvučná, tedy první doba čtvrtého taktu, jak je pro přehlednost upraveno v tabulce 4. Přízvučnou dobou je však již první čtvrtka v předtaktí, není však nejdůležitější. Některé gavoty měly krokové jednotky posunuté až na první dobu v taktu, u jiných však tanec začínal současně s hudbou, tedy s předtaktím. Taneční protirytmus vůči hudebnímu doprovodu byly tanečnické nepochybně používány od té doby, co se naučili být nezávislími na hudbě v důrazu i nástupu. Vždy byl však pro znovuzískání potřebné rytmické rovnováhy závěr fráze ve shodě tanečnicků i hudby, jak hudebníci tak tanečníci tedy končili na osm půltaktí společně.¹³⁹

Specifický taneční krok pro gavotu se nazývá *contretemps de gavotte*, který je následovaný *assemblé*. Je to vlastně poskok na jedné noze, krok, krok, a poskok, který tanečník dokončí doskokem na obě nohy.

Příklad 25: Rytmičtý pohyb choreobacchius



Podle Mersennovy teorie o rytmických pohybech gavotového tanečního kroku odpovídá choreobacchius (DKKDD), kterému přisuzoval Mattheson vrávoravý až opilý charakter.¹⁴⁰

taneční krok, tanec vstupuje až s druhou dobou. (vstupuje na doby 2–3, 4–5, 6–7). S hudbou současně přichází až na první dobu 4. taktu, tedy osmou dobu přízvučnou.

¹³⁶Například: Tanec pro dva pány a dvě dámy *Le Cotillon*: choreografie a hudba anonymní, *Recueil de danses de bal pour l'année 1705* (Paříž, 1705). V tomto tanci se několik tanečních částí průběžně opakuje. Choreografie se vyhýbá protirytmům, vždy se začíná tančit s první dobou hudby. *Le Cotillon* je psán ve formě *ronda*, která se často užívala pro gavoty, proto je za ni i přes odlišné pojmenování považován.

¹³⁷Po roce 1700 bylo vydáno 17 choreografií gavot v *Beauchamp-Feuillet* notaci, většina tvoří společenské tance, dva z nich jsou ale divadelní.

¹³⁸O tempu gavoty Viz. podkapitola 5.2 Gavota jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě, s. 45.

¹³⁹Little-Jenne, s. 50–51.

¹⁴⁰Mather, s. 251.

Tabulka 4

Gavotová taneční fráze a Contretemps de gavote								
Takty ¹⁴¹	Předtakt í	1. takt		2. takt		3. takt		4. takt
Přízvuchné doby po půlových notách	1	2	3	4	5	6	7	8
Rytmico-harmonické napětí ¹⁴²	A	(t)	a	t	(a)	(a)	A	T
Dělení melodické fráze	ARSIS/Teze/tvrzení/otázka				THESIS/Antiteze/protiklad/odpověď			
2 Contretemps de gavote ¹⁴³	L	(L) P	L	Skok na obě nohy	P	(P) L	P	Skok na obě nohy

5.2. Gavota jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě

Tabulka 5:

Rozdíl v důrazech a rytmickém členění gavoty a bourrée								
	předtaktí	1. takt		2. takt		3. takt		4. takt
půltakty	1	2	3	4	5	6	7	8
Gavota	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	☞
Bourrée	č	↓	↓	↓	↓	↓	☞	↓

K francouzským gavotám patřilo taktové označení 2¹⁴⁴, které naznačovalo mírné tempo. Tímto pravidlem se však nelze řídit pokaždé, neboť se tempo gavoty, podobně jako u jiných barokních tanců, mění podle charakteru skladby a ornamentiky.

Tabulka 6

Tempo gavoty			
1689, Paříž	Jean-Henri D'Anglebert	Francouzský typ	Lentement nebo tendrement
1695, Augsburg	Georg Muffat	Francouzská typ	Tempo není tak rychlé jako bourrée
1700, Paříž	Freillon Poncein	Francouzský typ	Gavota je označena taktem 2 a ten musí být velmi pomalu dirigován ¹⁴⁵

¹⁴¹P = Předtaktí.

¹⁴²A = Arsis (méně výrazná harmonicko-rytmická část); T = Thesis (výrazná harmonicko-rytmická část).

¹⁴³(L) nebo (P) = poskok na levou nebo na pravou nohu.

¹⁴⁴Někdy se také setkáme s taktovým označením alla breve.

¹⁴⁵V originalu šlo o odbíjení, vzhledem ke zvyku udávat rytmus holí. Moderní slovo dirigování bylo použito pro lepší porozumění textu.

1705, Paříž	Michel L'Affilard	Francouzský typ	Půlová nota = 120 MM
1710– 1717	Jean-Baptiste Loeillet	Italský typ	Presto
1713, Paříž	Francois Couperin	Francouzský typ	Lentement nebo tendrement
1718, Paříž	Pierre Dupont	Francouzský typ	Trochu pomalejší než pochod
1722, Paříž	Hotteterre	Francouzský typ	Gravement
1728, Paříž	Abbé Démoz	Francouzský typ	Tempo gavoty je udáváno dvěma pomalými dobami (dvěma půlovými notami do taktu)
1736 Paříž	M. P. de Montéclair	Francouzský typ Italský typ	1. Léger pro gavotu s tempovým označením 2 ¹⁴⁶ 2. Presto pro gavotu s tempovým označením 2/4 ¹⁴⁷
1737	Antonio Vivaldi	Italský typ	Allegro di tempo gavotta ¹⁴⁸
1752, Berlín	Johann Joachim Quantz	Francouzský typ	V mírnějším tempu než rigaudon V taktu alla breve: půlová nota = 160 MM
1759, Paříž	Henry-Louis Chocquel	Francouzský typ	Půlová nota = 132 MM tempo gavoty srovnává s rigaudonem
1768, Paříž	Jean-Jacques Rousseau	Italský typ Francouzský typ	Rychlé nebo pomalé, ale nikdy extrémně rychlé nebo příliš pomalé

Jak je patrné z tabulky 6, tempo nemuselo být pouze mírným. Zvláště pokud se jednalo o italský typ gavoty, ten se od té francouzské lišil kromě rychlejšího tempa také kontrapunktickou sazbou a virtuoznějším technickým provedením bez inégalu. Tento typ gavoty využívali italští skladatelé ve skladbách určeným houslím.

Johann Mattheson, přestože italský styl komponování gavoty nazval výstředností, zapsal triovou sonátu pro dvoje housle a basso continuo od Arcangela Corelliho, jejíž součástí je věta nazvaná Tempo di gavotte. Skladba je v rychlém tempu a začíná na první dobu v taktu¹⁴⁹, pokračuje kontrapunktem a imitacemi. Harmonické změny probíhají na každou dobu v taktu.¹⁵⁰ Po pravidelnosti a vyváženosti fráží jakým jsme zvyklí ve skladbách francouzských skladatelů, nenajdeme v této Corelliho gavotě sebemenší náznak.

Italským stylem se nechávali inspirovat i francouzští skladatelé jako například gavota Jeana-Baptisty Loeilleta, který sice předtaktí má, nicméně v tempovém označení Presto, si s těmi italskými v ničem nezadá. I v díle Johanna Sebastiana Bacha jsou patrné jisté znaky italského typu gavoty, i když jinak ctil francouzský smysl pro vyváženost a pravidelnost, jak později uvidíme v další podkapitole.

¹⁴⁶V takovém případě by měly být osminové noty provedeny v inégalu.

¹⁴⁷Zde Montéclair nabádá ke hře osminových not égales. Tedy rovným způsobem. Interpret se má inégalu ve francouzském stylu v případě této rychlé gavoty vyhnout.

¹⁴⁸Tempové označení připsáno autorem.

¹⁴⁹Je zajímavé, že gavoty v 16. a také začátkem 17. století začínaly také první dobou a ne předtaktím jako například: Arbeau Orchésography, Michael Praetorius Terpsichore, Kassel manuscript.

¹⁵⁰A. Corelli: Tempo di gavotta op. 4, č. 5; Tempo di gavotta op. 2, č. 8

Příklad 26

Gavotte (Jean-Baptiste LŒILLET) (1710-1717)



Gavota je často považována za tanec pastorálního charakteru. Například gavoty v první a druhé Anglické suitě Johanna Sebastiana Bacha obsahují monotónní basovou linii připomínající dudáckou prodlevu. Podobným příkladem je i Gavotta Bavorica z Baletti a 4 J. H. Schmelzera.¹⁵¹ Tato gavota společně se čtyřmi dalšími znázorňuje různé národnosti.¹⁵² Hudební teoretici 18. století se na afektu gavoty, ač pro něj mají různá pojmenování, shodují v jejích mírnosti, ovšem kromě Jamese Grassineua, který gavotě přisuzuje temperamentnost.

Tabulka 7

Afekt gavoty		
1668, Paříž	Bénigne deBacilli	Něžný
1700, Paříž	Freillon Poncein	Vážný, dojemný
1718, Paříž	Pierre Dupont	Elegantní
1739, Hamburg	Johann Mattheson	Radostný („jásavá radost“)
1740, Londýn	James Grassineau	Svižné a temperamentní povahy
1762, Berlín	Friedrich Wilhelm Marpurg	Smutný nebo radostný
1768, Paříž	Jean Jasques Rousseau	Obvykle půvabný, často veselý a živý, někdy také něžný

Ke konci 18. století se gavota pomalu vytrácí jak z tanečních, tak koncertních sálů. Ovšem o století později si na gavotu vzpomněl Antonín Dvořák, který si ji vzal jako předlohu k vytvoření skladby k vydání prvního čísla časopisu Mladý houslista. Gavota pro troje housle (B 164) z roku 1890 je ve třídílné formě aba s kontrastním triem. Zachovává prvky barokního tance, sudé metrum i dvoudobé předtaktí, které nalezneme i v následující podkapitole v díle Johanna Sebastiana Bacha.¹⁵³

5.3. Gavota ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha

Bach napsal dvacetpět Gavot, včetně skladby pro cembalo pojmenované Tempo di Gavota (BWV 830) a dvou loutnových aranžmá Gavot pro jiné nástroje. Nejdelší z nich je Gavota v rondové formě určená sólovým houslím (BWV 1006 z Partity III, e moll), ve které napočítáme celé jedno sto taktů.

Zdá se, že byly gavoty poměrně častou součástí Bachovy světské hudby. Dokonce její formy použil

¹⁵¹Skladatel a houslista působící na dvoře Leopolda I. ve Vídni, později v Hamburku. Zkomponoval 150 baletních suit od 2 po 9 tanců jako gavota, couranta, sarabanda, prokládané folio, morescou.

¹⁵²Baletti a 4 (1660, Vídeň): Intrada; Pastorale; Sözer; **Gavotta Tedesca**; **Gavotta Styriaca**; **Gavotta Anglica**; **Gavotta Bavorica**; **Gavotta Gallica**; Finale.

¹⁵³www.antonin-dvorak.cz/gavota

v sopránové árii svatební kantáty BWV 202 „Weichet nur, betrübte Schatten“. Gavoty se dále objevují například ve třech ze čtyř orchestrálních suitách, dvou Anglických a třech Francouzských suitách pro cembalo a dvou sólových suitách pro violoncello. Většinu těchto gavot komponuje v letech 1720 až 1730, tedy v období kdy byl tento tanec velmi populární. Ukazuje se tak, v jak úzkém kontaktu byl Bach, známý zejména pro své rozsáhlé chrámové dílo, se světským světem a všemi hudebními novinkami jeho doby.

Gavot pro klávesové nástroje napočítáme deset. Je zajímavé, že Bach do Anglických suit III. a VI. vložil vždy dvě gavoty, zatímco ve třech Francouzských suitách byl mnohem úspornější a komponuje pro ně vždy jen po jedné gavotě. I když se v pozdějších vydáních Francouzských suit objevila ve IV. Francouzské suitě ještě Gavota II., v Neuen Bach-Ausgabe není uvedena a proto ji zde nebudu zařazovat ke třem důvěryhodným gavotám, o jejichž pravosti není pochyb.

Tabulka 8

Gavoty pro klávesové nástroje		
1715–25	Anglické suity III, VI.	V každé dvě gavoty
1722–25	Francouzské suity IV, V, VI	Po jedné gavotě ¹⁵⁴
1731	Partita VI	Jedna gavota
1735	Overtura ve francouzském stylu in b	Dvě gavoty

Alfred Dürr se zmiňuje o podobnosti tance Anglaise ze třetí Francouzské suity s gavotou. Je pravda, že v této suitě gavota chybí a Anglaise je umístěn po sarabandě jako čtvrtá věta, stejně jako všechny ostatní gavoty ve Francouzských suitách. Pouze chybějící dvoudobé předtaktí, jak se domnívá Alfred Dürr, bylo důvodem, proč místo gavoty zvolil Bach pojmenování Anglaise.¹⁵⁵ Pokud však porovnáme afekt gavoty a anglaise,¹⁵⁶ kdy jeden má být jásavou radostí a druhý umíněný, velkomyslný a dobrosrdečný, pak si již skrytého významu anglaise ve třetí Francouzské suitě nebudeme tak jisti.

Tři gavoty z Francouzských suit jsou bez výjimky zařazeny jako čtvrté věty suity. Jejich forma odpovídá většině barokních tanců, tedy formě dvoudílné. Pro taktové označení gavoty Bach používá 2 nebo taktu alla breve, tak jak je v barokní praxi běžné. Rytmicky jsou gavoty uspořádány po půlových notách, které jsou základem pulsu. Ve všech nalezneme pravidelné střídání čtyř taktových frází. Bach tak ctí francouzský smysl pro rovnováhu vnitřního uspořádání skladby. Je obdivuhodné, že i při respektování pravidel o rytmické a harmonické nekomplikovanosti a přehlednosti stavby gavotového typu tance, dokázal Bach z těchto drobných hudebních kusů, vytvořit zajímavou a vtipnou hudbu, vtisknout jí svůj osobitý punc a přitom všem zachovat klasickou podobu francouzské gavoty počátku 18. století.

Příklad 27: Gavotte ve Francouzské Suite IV Es dur (BWV 815)



¹⁵⁴Počtem gavot je nejasná IV Francouzská suita Es dur. V pozdějších vydání se totiž objevila ještě gavota II (BWV 815a), která je ještě delší než již zmíněná nejdelší gavota pro sólové housle (BWV 1006).

¹⁵⁵Französische Suiten, Bärenreiter, Urtext: Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, s. V-VI

¹⁵⁶Mimo jiné byl název Anglaise obecnějšího významu pro různé anglické tance.

Někdy se stává, že nám melodie jednoho skladatele připomíná melodii někoho jiného. Zvláště v barokní hudbě je pak tato zkušenost velmi častá, neboť i velcí mistři neváhali, a ať už šlo o svůj vlastní podařený nápad nebo cizí, znovu s ním pracovali v další skladbě, přičemž dokonce nemuseli zůstat jen při jedné. Podobně se možná stalo i v případě Gavoty z Francouzské suity IV.

Příklad 28: Corelli, op. 4, č. 3

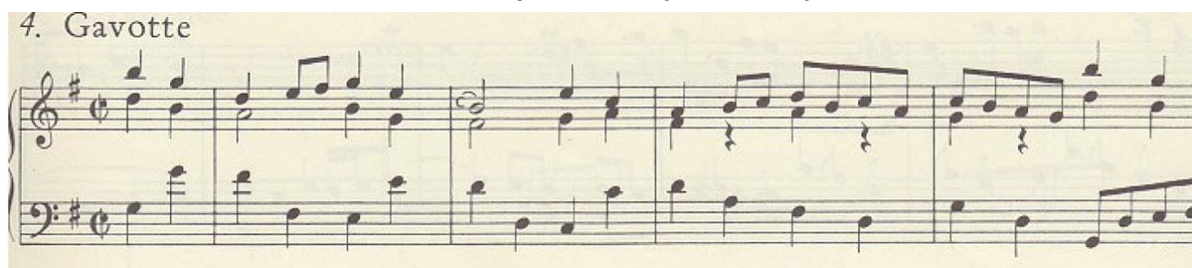


Autorky Little a Jenne upozorňují na až nápadnou podobu této gavoty s Corellioho „Tempo di Gavotta“¹⁵⁷. U italské gavoty je sice hlavní melodický nápad ve čtvrtkových notách, ale je proveden v allegro.¹⁵⁸ Stejně jako Corelli i Bach využívá imitační techniky, která je na první pohled patrná i z pouhých několika taktů hudebního úryvku. U francouzských typů gavot imitace běžné nebyly. Ať se již nechal Bach Corellim inspirovat či nikoli, italský vliv kompozice nelze této gavotě upřít.

Melodický hudební nápad čtyř osminových not postupuje v imitacích celou Bachovou gavotou. Od Bischoffova vydání jsou tyto noty spojeny vždy po dvou legátovým obloučkem. Doslovná artikulace pak způsobuje dvě zdůraznění v jedné přízvukné době (půltaktu). Proto, aby bylo dodrženo půltaktové rytmické cítění, je důležité neartikulovat obě skupiny osminových not stejně. První skupina po dvou by tedy měla být artikulována důraznějším akcentem než druhá. Tím se vyvarujeme dvěma nechtěným důrazům, které by narušovali rytmickou stavbu po půltaktech.

Bach důsledně dodržuje pravidelnost čtyřtaktových frází v prvním dílu gavoty, čímž zachovává francouzský taneční ráz skladby. Na konci druhého dílu je již tato pravidelnost narušena rozdělením frází na 4+4+6. Je zde možnost využít francouzského inégalu a to prodloužit první ze čtyř stupňovitě jdoucích osminových not v taktu 4, podobně pak v 7, 8 a 12 taktu.¹⁵⁹

Příklad 29: Gavota z Francouzské suity V G dur (BWV 816)



Durová tónina společně s úvodními oktavovými skoky v basu, jakoby potvrzovaly Matthesonovo obecné pojmenování afektu pro gavotu. Jásavá radost by však neměla postrádat spontánnost, to znamená, že artikulaci intervalů větších než tercie je sice třeba dodržet, avšak neměla by být přehnaná, ale přirozená. Teprve poté bude skladba působit tanečně, lehce a přitom vesele a vznešeně jednoduše.

¹⁵⁷Arcangelo Corelli: Triová sonáta op. 4. No. 3.

¹⁵⁸Little-Jenne, s. 55.

¹⁵⁹Little-Jenne, s. 59.

Frázování je jasně symetrické. První díl je rozdělen na 4+4 fráze. Druhý na dvakrát 4+4 fráze. V této gavotě je francouzský smysl pro pravidelnost a rovnováhu zcela dodržen. Interpret tedy může přesně dodržovat gavotové taneční frázování s pulzací dvou přízvukných dob do taktu včetně předtaktí.

Repetice můžeme ozvláštnit inegalovým frázováním, například v taktu 9, kde jsou dokonce stupňovitě jdoucí osminové noty spojené legátovým obloučkem. Velmi jednoduše můžeme na důležitých přízvukných dobách zdobit, a to spíše krátkými ozdobami jak mordentem nebo krátkým trylkem.

V případě této gavoty si musíme dát dvojnásobný pozor na jasné provedení gavotové pulsace a důrazy s ní spojenými. V této jediné Francouzské suítě totiž následuje po gavotě bourrée, které si je s gavotou v rytmické stavbě velmi podobné, jak již bylo detailněji vysvětleno v předchozích kapitolách.

Příklad 30: Gavota z Francouzské suity VI E dur (BWV 817)



V gavotě z Francouzské suity VI jakoby se snoubila radost s elegancí. V prvních dvou taktech jsou oktavové skoky v basu ještě zvýrazněny čtvrtovou pauzou. Tato „bujarost“ je vzápětí vystřídána elegantní stupňovitě jdoucí basovou linií levé ruky a zdobným vrchním hlasem ruky pravé. Bach tím docílil kontrastu mezi dvěma gavotovými takty trvajícím otázkou¹⁶⁰ a následnou stejně dlouho trvajícím odpovědí.¹⁶¹ Tento vtíp je pak využíván i v dalších frázích této skladby.

Uspořádání frází je naprosto pravidelné v prvním dílu, kde najdeme dvě fráze po čtyřech taktech (4+4). Druhý díl působí vůči prvnímu poněkud asymetricky neboť ke dvěma frázím po čtyřech taktech (4+4) byla přidána ještě jedna fráze po čtyřech taktech.

Na kadenčních částech (takt 4 a 16) můžeme místo trylku využít k ozdobě tohoto taktu lombardský rytmus, tedy první notu zkrátit a druhou prodloužit, jak je vypsáno přímo Bachem hned na druhé době těchto taktů.

Vzhledem k jasnému a pravidelnému tanečnímu rytmu byla shledána tato gavota za vhodnou pro taneční ztvárnění jakožto vytvoření následující choreografie barokní gavoty.

¹⁶⁰Například takt 1 s předtaktím a takt 2.

¹⁶¹Takt 3 s předtaktím a takt 4.

6. Menuet

*„Z celého tanečního umění neznám nic vznešenějšího,
působivějšího ani elegantnějšího než Menuet...*

Menuet je všude v módě.

Tančí se na královském dvoře i ve městě:

tančí se po celé Evropě.”¹⁶²

Tak popsal v roce 1752 Jean Leconte tanec, který poté co se v 60. letech 18. století objevil na scéně francouzského královského dvora, nahradil do té doby upřednostňovanou courantu. Z Francie se pak rychle rozšířil i do dalších zemí. Je například velmi zajímavé, že se francouzský menuet kromě Anglie, Německa a Ruska stal oblíbeným dvorským tancem také ve Španělsku a Portugalsku, kde se přenesením do zdejších tradičních tanečních stylů tančí dodnes jako Minuet Afandangado.¹⁶³

Menuet náležel společně s bourré a courantou k *danses fondamentales*. Byl tedy společenským tancem patřícím k základnímu vzdělání šlechtice, a proto se k jeho výuce přistupovalo již od dětství mezi šestým a osmým věkem dítěte. Pro srovnání a uvědomění si obtížnosti základní formy plesového menuetu, trvala výuka po čtyřech lekcích týdně asi čtvrt roku.¹⁶⁴

Etymologický výklad slova menuet je odvozován z francouzského "menu", drobný nebo také malý, odkazující na mimořádně malé kroky. Další variantou je převzetí slova z oblíbeného tance 17. století Branle á mener de Poitou nebo také Amener.¹⁶⁵

O původu menuetu se zmiňuje Praetorius v Terpsichore (1612) a Pierre Rameau v La maître à danser (1725). Oba se domnívají, že předchůdcem menuetu byl právě již zmíněný branle de Poitou, který se tančil v Poitou, v kraji jihozápadní Francie. Rameau dále uvádí, že přeměnu z branlu de Poitou provedl taneční mistr Ludvíka XIV., Pierre Beauchamp. S naprostou jistotou však původ menuetu již neurčíme, můžeme se pouze domnívat anebo věřit těmto dobovým svědectvím.

Poté, co se stal menuet součástí dvorských plesů, byl jeho charakteristický krok využíván i v technicky méně náročnějších tancích zvaných contradanse pro dva nebo čtyři páry. Krokové části se opakovaly v různých obrazcích tanečních drah. Tyto contradanse byly, narozdíl od reprezentativního menuetu formálních plesů, vytvořeny a tančeny pro zábavu.

Jak již bylo psáno v úvodu této kapitoly, menuet se postupně rozšířil do různých zemí Evropy, jeho všeobecná oblíbenost dostala zprvu pouze urozené společnosti určený tanec za brány královských a šlechtických sídel. Ve formě contradanse se pak tančil menuet v měšťanské společnosti. Například v Mozartově Don Giovannim na konci prvního aktu můžeme sledovat názornou ukázkou, kdy se tanec stává symbolikou určující společenské postavení tanečnicků. Don Ottavio s Donnou Annou tančí vznešený menuet, zatímco Leporello a Masetto předvádí plebejský německý tanec, a Don Giovanni s Zerlinou jako zástupci střední vrstvy contradanse. Menuet je tedy ještě v době Mozartově stále synonymem francouzské elegance a majestátnosti. Doklad o dlouhověkosti menuetu najdeme také v písemnostech Giacoma Casanovi, který ve svých pamětech zmiňuje, že v roce 1763 tančil menuet v Londýně.¹⁶⁶

¹⁶²Lecointe, Jean. Apologie de la Danse: Son Antiquité, Sa Noblesse, et Ses Avantages. Avec une Dissertation sur le Menuet. Paris, 1752. přeloženo Little-Jenne, s. 63. „I know nothing in the whole Art of Dancing more noble, more expressive, nor more elegant, than the Minuet... The Minuet is in Fashion everywhere: They dance it both at Court and in the City: It is used all over Europe.“

¹⁶³www.oxfordmusiconline.com Minuet

¹⁶⁴Tance a slavnosti 16. – 18. století, s. 237

¹⁶⁵www.oxfordmusiconline.com Minuet; srovnej: Kazárová: Barokní taneční formy, s. 170

¹⁶⁶Nettl, s. 118

Příloha 7: Část menuetu s podáním si pravých rukou



6.1. Menuet jako tanec 17. a 18. století

Menuet byl zásadně párový tanec, ale existovaly i příklady sólového menuetu pro zvláštní obohacení plesu nebo divadelního představení. Na formálním královském plesu tančil menuet vždy pouze jeden pár a to v pořadí své společenské úrovně. Ostatní se stali diváky, kteří hodnotili, zda tančící dosáhli oné elegance a vznešenosti o které psal Lecoq, případně zda se dopustili nějakých chyb a tedy společenského faux pas.

Příloha 8: Menuetové poklony



Po provedení předepsaných poklon králi¹⁶⁷ a poklon tančícího páru sobě navzájem, začal tanec samotný. Tanečník i jeho partnerka se pohybovali po samostatných dráhách, vždy však obráceni tváří k sobě. Mnohokrát se míjeli, aniž by se navzájem dotkli, po celou dobu však ze sebe nespouštěli oči. Poté následovala zátočka nejprve za pravou ruku, pak za levou a v úplném závěru obě. Poté se dáma s pánem navzájem opět poklonili.¹⁶⁸

Zajímavá je taneční dráha menuetu. Například na desáté straně *Méthode pour exercer l'oreille a la mesure, dans l'art de la danse*¹⁶⁹ se dočteme, že tato taneční dráha měla tvar písmene S, později se ustálila na tvar písmene Z.¹⁷⁰

Příloha 9: Taneční dráha menuetu



¹⁶⁷Pokud nebyl přítomen král, patřily tyto úklony jiné nejdůležitější osobě večera.

¹⁶⁸Tance a slavnosti, s. 247

¹⁶⁹Bacquoy-Guédon, Alexis.; *Méthode pour exercer l'oreille a la mesure, dans l'art de la danse*. Par M. Bacquoy-Guédon; Amsterdam, Et se trouve á Paris, chez Valade [1785?] <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/diessay4.html>

¹⁷⁰V následujícím obrázku jsou křížky vyznačeny protilehlé pozice tanečního páru, tedy postavení dámy a pána na začátku taneční dráhy.

Základní krokovou jednotkou menuetu byl *pas de menuet*. Kromě menuetu a *passepiedu* se nevyskytoval v žádném jiném tanci. Podobně jako gavotový nebo courantový krok odpovídalo provedení *pas de menuetu* do dvou hudebních taktů. Mezi zvláštnosti menuetového kroku patří opětovné vykročení pravou nohou.¹⁷¹ Tento typ krokové jednotky je možno provést v každém směru, tedy vpřed, vzad, do stran a také v otočce.¹⁷²

Zcela zjednodušeně se dá říci, že menuetový krok začíná pravou nohou a je tvořen čtyřmi drobnými kroky na pološpičkách. Tyto kroky jsou opravdu drobné, neboť se tanečník během dvou hudebních taktů trvajících *pas de menuetu* posune přibližně jen o jeden metr. Na druhé a šesté době jsou kroky proloženy poklesy, nazývané *plié*, které bychom mohli klidně nazvat malou ozdobou kroků.¹⁷³ Nemělo by však díky nim docházet ke výrazným zdůrazněním druhé a šesté doby jako přízvučné. Taneční pohyb vždy směřuje k první době jedné krokové jednotky, tedy zdůrazňuje vždy jednu dobu za dva takty.

Právě zmíněnými poklesy a tím upoutáním pozornosti k druhé a šesté době, dochází k rytmické rozdílnosti hudebního doprovodu a tance. Menuet je tedy pro tanečníka i zkouškou jeho rytmického a hudebního cítění. Hudebník by zase neměl vnímat menuet po taktech, ale spíše po šesti dobách, podle stavby menuetového kroku.

Tabulka 9

Doba v taktu	Pas de menuet vpřed ¹⁷⁴	
1	Demi coupé	Pas Marche (krok vpřed pravou nohou)
2		Plié (podřep, přinožení levé nohy k pravé noze)
3	Pas de bourrée na čtyři doby	Elevé (vznos), Pas Marche (krok vpřed levou nohou)
4 (1)		Pas Marche (krok vpřed pravou nohou)
5 (2)		Pas Marche (krok vpřed levou nohou)
6 (3)		Plié (podřep, přinožení pravé nohy k levé noze)

Dlouhověkost menuetu je též přisuzována možným obměnám, které nabízí menuetový krok. Často používaná varianta menuetového kroku se nazývala *contretemps de menuet*. Byl to velmi jednoduše řečeno menuetový krok s výskoky.¹⁷⁵

Tabulka 10

Doba v taktu	Contretemps de menuet vpřed ¹⁷⁶
1	Výskok na levé noze s předsunutím pravé nohy až ke třetí době ¹⁷⁷
2	
3	

¹⁷¹Například u *pas de bourrée* se při prvním provedení vpřed vykročí pravou nohou, v druhém *pas de bourrée* je však pravá vystřídána nohou levou.

¹⁷²Viz. DVD Barokní tance.

¹⁷³Mají také funkci organizační, neboť ukončují sekvenci jednotlivých tanečních prvků.

¹⁷⁴Pro usnadnění představy o krokové jednotce menuetu jsem použila pojmů *Demi coupé* a *Pas de bourrée*, se kterými se čtenář již seznámil v předcházejících kapitolách. (pozn. Autora).

¹⁷⁵Viz. DVD Barokní tance

¹⁷⁶Viz. DVD Barokní tance

¹⁷⁷U *Contretemps de menuet* vzad je provedení krokové jednotky shodné, s výjimkou prvních tří dob. Probíhá následovně: Výskok na levé noze, poté pravá noha nakročuje obloučkem dozadu na třetí dobu. Dále již tanečník provádí *contretemps de menuet* stejně, jak je popsáno v tabulce 10.

4 (1)	Skok na pravé noze a levá přísun (váha je na levé noze)
5 (2)	Plié (podřep, přinožení pravé nohy k levé noze)
6 (3)	Skok dopředu s dopadem na levou nohu.

Velmi konkrétní a početné příklady menuetových choreografií v Beauchamp-Feuilletově taneční notaci nacházíme po roce 1700. Jedná se především o choreografie anglických a francouzských tanečních mistrů.¹⁷⁸ Většina byla vytvořena jako společenský tanec, několik jich však bylo též určeno pro divadelní představení.

Jedním z prvních skladatelů, který použil menuetu v divadelním díle, byl Jean Baptiste Lully. Od roku 1664 do roku 1687 se tento tanec objevuje v jeho baletech dvaadvadesátkrát.¹⁷⁹ Menuet dokonce použil jako jednu z vět v ouvertuře, která pravděpodobně neměla sloužit jako hudební doprovod k tanci.¹⁸⁰ S formou menuetu Lully často experimentuje a vymyká se tak poněkud z tehdejšího zavedeného kompozičního obvyčeje svých skladatelských současníků. Jeho menuety jsou velmi dlouhé a liší se počtem taktů. Nerespektuje stavbu frází po čtyřech + čtyřech taktech. Například v *Menuetu pour les fannes et les dryades z Les amants magnifiques* napočítáme v každé části po dvanácti taktech, což odpovídá přesně doprovodu jedné taneční dráhy písmene Z. Tyto formální výkyvy však lépe pochopíme, pokud si uvědomíme, že divadelní menuety stejně jako ostatní tance určené pro divadlo, byly virtuozní a prokomponovanější než jednodušší nikoli však jednoduché základní tance společenské.

6.2. Menuet jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě

Menuet byl v instrumentálních suitách volitelnou větou, jejíž místo stejně jako pro bourrée nebo gavotu náleželo až po zaznění tří hlavních tanců suity, tedy allemandy, couranty a sarabandy. U mnoha instrumentálních menuetů následuje po úvodním menuetu takzvaný double, tento charakteristický rys byl pravděpodobně převzat z běžné taneční praxe, kdy se dva stejné tance tančily v kontrastním tempu. Z původně dvoudílné formy s opakováním každého dílu, vznikla forma třídílná A B A. Nejdříve zazněl menuet I, poté jako kontrastní trio menuet II. a na závěr byl znovu zopakován menuet I. Tato forma se často vyskytuje v suitách 18. století.

Afekt menuetu by měl být mírný stejně jako jeho tempo, a vyjadřovat jednoduchou radost s klidem v duši a působit nonšalantně. Existují však rozpory již mezi hudebními teoretiky 18. století, kteří menuetu přisuzují živý afekt a též rychlejší tempo.¹⁸¹ Proti tomu však oponuje jiný francouzský teoretik Saint-Lambert, který říká, že menuety určené pro poslech mají být prováděny v pomalejším tempu, než ty co doprovází tanečníky.¹⁸²

Tabulka 11

Menuet – tempo		
1668 Paříž	Bénigme de Bacilly	Rychlý, skočný styl
1689 Lipsko	Johann Kuhnau	Živě, kvapně
1695 Augsburg	Georg Muffat	Velmi živě

¹⁷⁸Například: Pécour: Le menuet d'Alcide z roku 1709.

¹⁷⁹www.oxfordmusiconline.com Minuet

¹⁸⁰Armida. Tento experiment byl pak často využíván v době klasicismu. Viz. Podkapitola 6.2 Menuet jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě, s. 57.

¹⁸¹Viz tabulka 11. Více Little-Jenne s. 69, Srovnej Kazárová:Barokní taneční formy. S. 176

¹⁸²Les Principes du Clavecin. Paříž, 1702.

1703 Paříž	Sébastien de Brossard	Velmi vesele a velmi rychle
1747 Paříž	Dr. François-Nicolas Marquet	Půlová s tečkou = MM 60 tempo určené podle tepu zdravého srdce
1768 Paříž	Jean-Jacques Rousseau	1. velmi vesele a živě 2. elegantně, vznešeně, trochu živě, ale nejméně živě ze všech plesových tanců.

Jak je vidět, menuet se v průběhu století ve svém tempu zmírňoval. Zajímavý je také dobový zápis Pèra Engramelleho, který se zmiňuje o třech odlišných tempech menuetu:¹⁸³

Tabulka 12

Père Engramelle (1775)		
Menuet	Velmi živé tempo	Půlová s tečkou = MM 73
Menuet de Zelindor	Pomalejší tempo než menuet Dr. Marqueta	Čtvrtřová = MM 160
Menuet du Roy de Prusse		Čtvrtřová = MM 144 – 160

Všechny tyto rozporuplné údaje mohou být pro dnešního interpreta dosti matoucími. Pokud je před námi úkol, zvolit tempo tance, který je součástí suity, je dobré řídit se dobovou praxí a určit tempo ve srovnání s tanci, které menuet obklopují.¹⁸⁴

Stejně jako hudební doprovod určený k tanci, je i stylizovaný menuet nekomplikovanou a přehlednou hudbou. Ta je dána jednoduchou harmonií, většinou se dvěma harmonickými změnami do taktu, pravidelným rytmickým členěním a také symetrickými frázemi, přičemž jedna fráze odpovídala čtyřem taktům vyjadřujícím otázku a dalším čtyřem taktům, které byly odpovědí. U některých menuetů docházelo k rozšíření těchto frází. Ve francouzských menuetech se také setkáme se členěním fráze po 3+3 taktech, tak jako v Menuetu de Poitou, který se objevuje jak v taneční hudbě Lullyho, tak i v dílech dalších skladatelů jako například Louise Couperina. Uspořádání hudební fráze po 3+3 taktech mohl tvořit zajímavý kontrast proti rytmu tanečnímu, který je členěn po dvoutaktích.

Třídobé metrum menuetu udává jasné rytmické frázování s jednou přízvuknou dobou do taktu, který je převážně označován jako 3, 3/8 nebo též 3/4. V Itálii se však například u Corelliho nebo Allesandra Scarlattiho setkáme s menuety také v 6/8 taktu. Tyto menuety stejně jako jiné italské menuety v 3/8 taktu byly většinou mírně rychlejší než francouzské. Vyskytují se však i případy, kdy najdeme menuety italského typu i v dílech francouzských skladatelů, jako je tomu u Rameaua.

Při zdůrazňování přízvukných dob menuetu je třeba si uvědomit, že taneční kroková jednotka pas de menuetu o délce dvou hudebních taktů přisuzuje druhé přízvukné době menší důležitost, než přízvukné době na začátku krokové jednotky. Důležitou přízvuknou dobou je tedy vždy první doba prvního taktu, v druhém taktu je přízvukná doba již zdůrazněna méně.

Menuet byl ve své výše popsané stylizované formě velmi populární již od pozdního 17. století, a to v sólové i komorní hudbě určené k poslechu pro šlechtickou společnost. Z Francie se menuet velmi rychle rozšířil do Anglie, kde se stává nejen velmi populárním dvorským tancem, ale také pravidelnou součástí

¹⁸³Mather. s. 275–277.

¹⁸⁴Pro představu, jak vnímal tempové proporce mezi nejčastějšími barokními tanci hudební teoretik Borin (1722) a také Mattheson s Kirnbergerem. viz. Tabulka 5 v Tabulky a obrazové přílohy.

instrumentálních suit. Velmi často formy menuetu využíval ve svých divadelních dílech Henry Purcell. Francouzským typem menuetu se nechali inspirovat i němečtí skladatelé jako Pachelbel, C. F. D. Fischer nebo Georg Muffat, kteří jej zařazovali do svých suit určené klávesovým nástrojům.

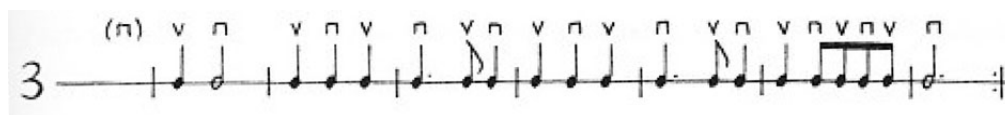
Díky poslední zmíněnému, máme možnost si na podkladě jeho teoretických i hudebních záznamů a postřehů představit a vyzkoušet frázování po vzoru Lullyho orchestru. Zde nabízím hudební ukázky:

Příklad 31: Muffat,



Muffat se také zmiňuje o existenci německých a italských orchestrů, které měly tendenci menuety provádět proti Lullyovskému přednesu. Pak menuetové frázování vypadalo následovně.

Příklad 32: Menuetové frázování německých a italských orchestrů



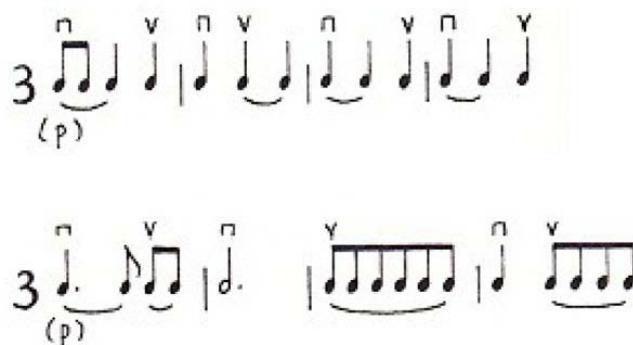
Prvním francouzským zdrojem, ze kterého můžeme zjistit zajímavé informace ohledně francouzského menuetu a jeho interpretace, je Houslová škola Michela Correta. Nabízí řešení tahem smyčce při střídání dlouhých a krátkých rytmických hodnot.

Příklad 33: Corrette, Houslová škola, 1738



Dalším vzorem pro artikulaci jsou dvě ukázky od Marina Maraise, kde je patrné časté legato, tedy skupiny tónů zahrané na jeden tah smyčcem.

Příklad 34: Maraise, 1711



Stejně jako v tanečním menuetu, tak i u jeho stylizovaného hudebního typu je až překvapující, jak dlouho zůstal v běžné tehdejší dobové praxi přítomen. V klasicismu byl menuet nejčastěji s triem, přidán do

původně třívětého schématu symfonie a to představiteli manheimské školy.¹⁸⁵ Jako třetí ze čtyř vět symfonie a smyčcového kvartetu byl Menuet přechodem mezi pomalou a finální větou.¹⁸⁶ Beethoven pak místo minuetu vkládá scherzo.¹⁸⁷

Po roce 1800 zájem o menuet upadá, až v pozdním 19. století inspiruje francouzské skladatele jako Debussyho (*Suite bergamasque*), Satieho (*Premier menuet*), Schoenberga (*Serenada op. 24, Klavírní suite op. 25*).¹⁸⁸

6.3. Menuet ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha

V Bachově tvorbě najdeme dvacetosm skladeb nazvaných menuet. Mnoho z nich je třídílné formy. Dva menuety, menuet I a menuet II, je třeba hrát za sebou a následně zopakovat menuet I jako reprízu. První a druhý menuet se od sebe většinou odlišoval ve stylu, textuře, pokud šlo o orchestrální suitu tak i v instrumentaci. Druhý menuet byl tedy kontrastním Triem.

Metrické schéma a stavba frází je totožná s francouzskými tanečními i stylizovanými menuety. Všechny Bachovy skladby označené jako menuet jsou tvořeny ze čtyřtaktových frází, přičemž první díl většinou obsahoval osm a více taktů. Jedinou výjimkou je první menuet v *Overture F Dur (BWV 820)*, která je dělena po třech a třech taktech, dle vzoru minuetu de Poitou.¹⁸⁹

Při komponování menuetů Bach dodržuje skladatelské zvyklosti jeho francouzských předchůdců. V Bachových menuetech najdeme jemnou vznešenost, melodickou jednoduchost i rytmickou lehkost a vtipnost. Nejspíše proto, že byla forma a charakteristické znaky minuetu v 18. století natolik známými a pro sluch tehdejšího publika srozumitelnými, dodržuje dokonce i Bach jasný a přehledný taneční rytmus, ačkoli si přiležitost pro odvážné stylizace, a to nejenom rytmické v ostatních tancích nenechá ujít. Výjimku tvoří jeho volnější zpracování minuetu v Bachových kantátách, jako například v kantátě BWV 1 "Unser Mund und Ton der Saiten" nebo v kantátě BWV 93 "Man halte nur ein wenig stille".

Pravé, Bachem pojmenované, Menuety, nalezneme v jeho suitách určených pro flétnu, housle, violoncello, loutnu, také v orchestrálních suitách nebo ve skladbách určených pro sólový klávesový nástroj, tedy Francouzských a Anglických suit a také Partit.

Menuety z Francouzských suit kladou před interpreta závažné otázky i v oblasti dramaturgické. První otázka zní: *"Jak vyřešit provedení dvou menuetů? Máme je hrát odděleně nebo ve formě třídílné ABA?"* Druhou, ještě obtížněji zodpověditelnou a přitom velmi zásadní otázkou je bezpochyby: *"Jak nalézt klíč k rozluštění dramaturgického plánu Francouzských suit, který měl Bach s pro nás nejasným umístěním minuetu..."*

Mnoho interpretů i hudebních vědců již napadla velmi odvážná myšlenka, zda Johann Sebastian Bach vůbec chtěl menuet jako volitelnou větu do Francouzských suit vkládat. Pouze v první suitě d moll (BWV 812) je totiž menuet zapsán tak, jak bylo v dobové praxi 18. století běžné.¹⁹⁰ U ostatních suit si nemůžeme být jisti správným umístěním těchto menuetů. V některých rukopisech se v suitách h moll, c moll a E dur objevuje menuet za gigou, v ostatních suitách pak před gigue. Neue Bach-Ausgabe nám tuto záhadu příliš neobjasní, neboť je vytvořena na podkladu Altnikolova rukopisu datovaného kolem roku 1750. V těchto dvou případech jsou menuety včleněny vždy před gigue.¹⁹¹

¹⁸⁵http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Václav_Stamic; Jan Racek, *Česká hudba Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění*, Praha, 1958. s 150–155

¹⁸⁶symfonie od Abela, J. C. Bacha, Jana Václava Stamitze, v klavírních sonátách Arneho a v triích Haydna, v některých koncertech Mozarta

¹⁸⁷Menuet vkládá jen příležitostně, v 5. a 8. symfonii.

¹⁸⁸www.oxfordmusiconline.com. Minuet 17. 3. 2013

¹⁸⁹Little-jenne s. 73.

¹⁹⁰Tedy Menuet I a Menuet II zařazen za sebou s odkazem na Menuet I. da capo.

¹⁹¹Little-Jenne, s. 78–79.

Tabulka 13

Pořadí vět ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha									
Suita I. BWV 812	A	C	S		Menuet I		Menuet II		G
Suita II. BWV 813	A	C	S	Air	Menuet I		Menuet II		G
Suita III. BWV 814	A	C	S	Anglaise	Menuet I		Menuet II		G
Suita IV. BWV 815	A	C	S	Gavota	Air		Menuet		G
Suita V. BWV 816	A	C	S	Gavota	B		Loure		G
Suita VI. BWV 817	Prélude	A	C	S	Gavota	Menuet polonais	B	G	Petit Menuet

Ať už se rozhodneme pro jakoukoli možnost, musíme mít na paměti, že umístěním menuetu v závěru suity, ovlivníme i tempo gigue. Ta zní dobře jako finální věta v rychlém, živém a veselém tempu. Pokud po ní však bude následovat menuet, tempo gigy se zákonitě zpomalí. Gigua by tak mohla ztratit své osobité kouzlo, jako strhující závěrečná skladba jednoho celku. Abychom se vyvarovali tomuto nebezpečí, nabízí se řešení, respektovat umístění menuetu dle vydání Neue Ausgabe sämtlicher Werke a spojit tanec s jiným tancem quasi Triem z téže suity, jako například Petit Menuet s Menuetem polonais ve Francouzské suitě E dur. Toto dramaturgické pojetí je převzato z dobového příkladu La Bourée d'Achille¹⁹², společenského dvorského tanec napsaném ve formě bourée-menuet-bourée.

Tyto úpravy jsou již poměrně velkým zásahem do celého díla, a proto je zde předkládám jako jedny z možných řešení. Nikoli interpretační zákon, který je třeba respektovat. Zda jich interpret využije, nechávám jen na jeho vlastním uvážení.

Příklad 35: Menuet I z Francouzské suity d moll (BWV 812)



V této jediné Francouzské suitě si můžeme být jisti správným umístěním Menuetů a také třídílnou formou, neboť označení Menuet I da capo připsané ke konci Menuetu II pochází přímo od autora. Třídílná forma, kterou společně s reprízou Menuetu I, oba tance představují je tedy nezpochybnitelná.

Menuetem I i následujícím Menuetem II je demonstrováno Bachovo kontrapunktické mistrovství. V Menuetu I se poprvé objeví hlavní melodický materiál v sopránu, stejný motiv pak prochází všemi třemi dalšími hlasy jako ve druhé části v basu (takt 9–12), v tenoru (takt 13–14) a znovu v basu (takt 21–22). Zpočátku klidná místa v basu jsou vystřídána rychlými harmonicko-rytmickými změnami. Charakteristická synkopa je zdůrazněna různými druhy ozdob jako trylkem nebo nátrylem a v taktech 10, 17 a 18 ještě vypsaným quasi mordentem.

¹⁹²La Bourée d'Achille, dvorský společenský tanec, choreografie Louis-Guillaume Pécour, 1700.

Velmi důležitým pravidlem pro správné porozumění vnitřního rytmicko-harmonického členění menuetových frází, je vnímání drobných dvoutaktových částí, které tvoří nejen tento, ale všechny ostatní menuety bez výjimky. Skrývají se v nich dvoutaktové taneční krokové jednotky pas de menuetu. Instrumentální menuety i přes svou stylizovanost tyto taneční prvky přebírají a jsou tak i nadále svázány s původním menuetem určeným k tanci.

Příklad 36: Menuet II z Francouzské suity d moll (BWV 812)



V Menuetu II nás na první pohled zaujmou časté synkopy, které se stávají hlavním rytmickým prvkem tohoto tance. Začínají v taktech 1, 3 a 5, objevují se dále v obou frázích prvního dílu. Ve druhém dílu synkopy nacházíme dokonce s ještě větší intenzitou střídavě v basu, sopránu i tenoru. Aby synkopování neznělo monotónně, je možné zaměřit se na různorodost intervalů těchto synkop (prima, klesající sekunda, stoupající kvarta) a vymyslet pro ně pestrou artikulaci.

V Menuetu II se v hojné míře vyskytují sekundově jdoucí osminové postupy, které můžeme například v repetici využít pro inégalovou hru, příležitost k tomu je zde opravdu bohatá.

Navíc se v taktech 10, 12, 34 a 36 objevuje rytmická dvojznačnost. Zatímco v basové linii můžeme osminy vnímat po třech a cítit je tedy v taktu 3/8, melodie v sopránu zůstává ve 3/4 taktu.

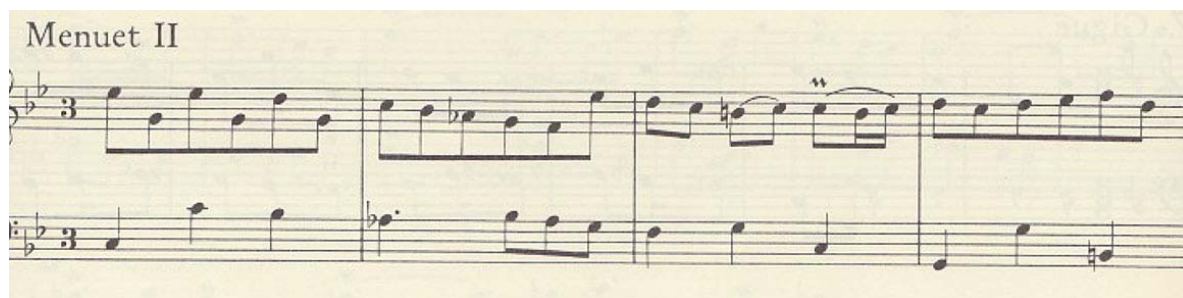
Postup osminových not umožňuje mnoho příležitostí k inégalu. Navíc Bach nabízí dvojznačné momenty, kdy jak v taktech 10, 12, 34 a 36 nižší hlas se zdá být v 6/8 taktu (čtvrtka s tečkou a čtvrtka s tečkou) a horní hlas v 3/4 taktu (čtvrtka čtvrtka čtvrtka).

Příklad 37: Menuet I z Francouzské suity c moll (BWV 813)



Menuet I z Francouzské suity c moll BWV 813 je vytvořen v jednoduchém dvouhlasém stylu bez imitací. Vypsání legátových obloučků vždy po šesti osminových notách může naznačovat poněkud rychlejší tempo, než by tomu bylo v případě, kdyby zde byla vypsána komplikovanější artikulace. První díl o délce 8 taktů odpovídá dvěma menuetovým čtyřtaktovým frázím. V druhém dílu dosáhl Bach jeho prodloužení na třinásovek dílu prvního, tedy na dvacetčtyři taktů a to díky sekvencím. Aby celý tento prostý a drobný hudební kus vyzněl co možná nejpřirozeněji, postačí nepřehlížet pravidelné změny arsičických a thetických částí taktů, pak bude znít tato hudba tak, jak má. Jednoduše a přitom skvostně.

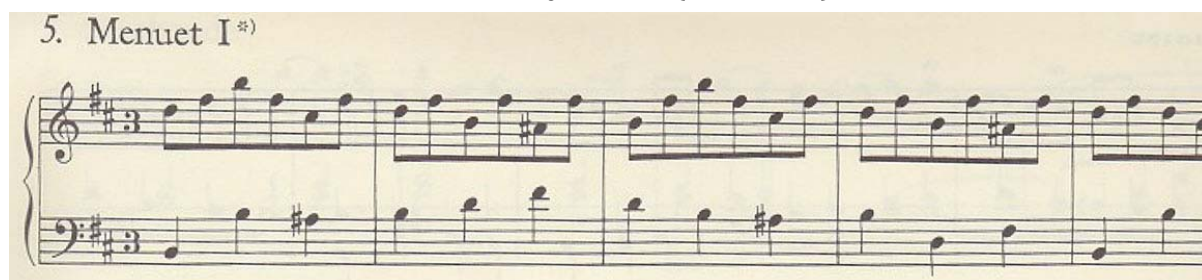
Příklad 38: Menuet II z Francouzské suity c moll (BWV 813)



Druhý menuet se našel pouze v rukopisu P420 (c. 1725), je stejně jako první menuet z Francouzské suity c moll dvouhlasý. V pravé ruce můžeme rozpoznat vypsané lomené akordy, které vytvářejí zdání dvojhlasu. Často je tato technika využívána v houslové hudbě. Například tón g1 (1 takt) by zastupoval prázdnou strunu tvořící ostinátní doprovod k ostatním, zvýrazněným tónům hlavního hlasu. Stejným způsobem můžeme odhalit skrytý vícehlas v mnoha dalších taktech tohoto menuetu.

K zajímavé artikulaci nás dovede také barokní tanec. A právě jedenáctý takt Menuetu II je vhodnou připomínkou tehdejší dobové taneční praxe, kdy u tanečních menuetů docházelo v rytmickém cítění u doprovodné hudby a tanečních kroků k protirytmům, které však na konci fráze opět našly společný rytmus. V taktu 11 můžeme stejné iluze dosáhnout také, pokud v basové linii setrváme v pulsu 3/4 taktu, zatímco v horním hlasu spojeným 3+3 osminových not vytvoříme zdání 6/8 taktu a tím i protirytmu vůči basu. V následujícím taktu již oba hlasy znovu pulsují v taktu 3/4.

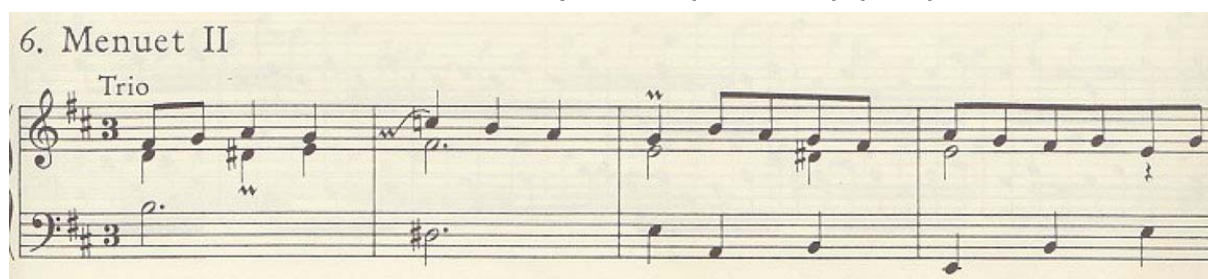
Příklad 39: Menuet I z Francouzské suity h moll (BWV 814)



Menuet I ze III. Francouzské suity je protkán nepřetržitým osminovým pulsováním lomených akordů. Opět mohou být znamením pro poněkud rychlejší tempo. Z přísně dvojhlasé sazby se správně zvolenou "houslovou" artikulací lomených akordů odkryje třetí hlas. Pokud je technicky vyřešeno počátečních osm taktů prvního dílu, víme již, co bude následovat v příštích dalších osmi taktech, neboť jsou jejich téměř doslovným opakováním.

Dokonce i v rychlém tempu si můžeme dovolit zajímavě řešenou artikulaci, která se přímo nabízí v taktu 18, kde mohou mít dva hlasy kontrastní rytmické vzory (stejně jako v Menuetu II BWV 812, Menuetu II BWV 813 nebo Menuetu II BWV 814).

Příklad 40: Menuet II z Francouzské suity h moll (BWV 814) (Trio)



Vznešené trio nabízí dokonalý kontrast předchozímu Menuetu a vybízí k třídílnému provedení spojením s Menuetem I.

Příloha 10



Jeho harmonická i stavební složitost nabádá k pomalejšímu tempu a bohatější artikulaci. Každý ze tří hlasů by měl být zřetelný, s dokonalou, nápaditou ornamentikou, která by však měla pouze zdobit, či pomáhat zdůrazňovat důležité přízvukné doby, nikoliv fráze zatěžkat a vyčnívat nad melodickou frází. Takty 5, 13, 17 a 21 v sobě skrývají protirytmus dosažitelné nezávislou a odlišnou artikulací v basové a sopránové frázi (stejně jako v Menuetu BWV 812 nebo BWV 814).

Příklad 41: Menuet z Francouzské suity Es dur (BWV 815)



Tento prostý, krátký menuet ve Francouzské suitě IV (BWV 815a) se nevyskytuje ve většině dobových vydání Francouzských suit. Našel se pouze v rukopisu P418 (c. 1723) a P 420 (c. 1725). Jako by měl být dodatečným nápadem ke suitě již dříve napsané. Nyní se však objevuje v dodatku Neue Bach-Ausgabe. Oba díly jsou tvořeny shodně osmi takty, tedy dvěma čtyřtaktovými frázemi. Z hlediska stavby fráze je tento menuet ze všech menuetů obsažených ve Francouzských suitách ten nejvyváženější. Z rukopisu zaznamenaná artikulace seskupující pod legátovým obloučkem vždy dvě osminové noty, jakoby chtěla upozornit na skrytý dvojhlas (například 2. a 4. takt) a početným odsazováním, a tím větším či menším zdůrazňováním tří dob v taktu také zmírnit tempo tohoto tance.

Rytmickým prvkem obohacující druhý díl menuetu je synkopa v 10 taktu, která se objeví ještě jednou v taktu 12. V důsledku tohoto zpestření vyzní první čtyři takty druhého dílu jako otázka a další čtyři takty jako o něco klidnější odpověď.

Příklad 42: Menuet polonais z Francouzské suity E dur (BWV 817)



Běžnou dobovou praxí 18. století bylo vkládání charakteristických prvků z jiných třídobých tanců jako například polonézy, ländleru nebo valčíku do oblíbeného menuetu.¹⁹³ Proto bychom mohli Menuet polonais z Francouzské suity VI. považovat za jeden z těchto pokusů o prolínání forem či rytmických prvků.

Autorky Little-Jenne jsou však jiného názoru. Považují Polonaise menuet za polonézu. Jejich hlavním argumentem jsou typické polonézové rytmy: **[dvě šestnáctinové noty + jedna osmina]** nebo **[jedna osmina + dvě šestnáctinové noty]** (vše pod jedním trémcem). Jestliže je pak dle jejich rady Menuet polonais prováděn se silnými akcenty v mírném tempu bez inegalové hry, je možné znovu vytvořit posluchači poslechový obraz vznešeného, vojenského, důstojného a slavnostního tance, kterým polonéza byla.¹⁹⁴

Pokud ale budeme brát zmíněný polonézový rytmus jako převzatý zpestřující prvek, stavbou frází může Menuet polonais pravý menuet reprezentovat bez potíží.

Příklad 43: Petit menuet z Francouzské suity E dur (BWV 817)



Menuet z Francouzské suity E dur BWV 817 je představitelem elegance a průzračnosti se strukturou fráze ve formě otázky a odpovědi.

V prvním dílu by mohla být quasi mordentová figura v basu (například takt 2) spojena ve skupinu tří osminových not, aby působila nenápadněji, neboť přízvukná doba patří vyšším hlasům. Osminy vrchního hlasu klesající či stoupající v sekundových krocích se nabízejí k využití francouzského inégalu.

Ve druhém dílu dochází v taktech 11 až 16 díky napětí vyvolávajícím harmoniím k menšímu zdramatičtění, které ovšem nenaruší celkovou pohodovost a elegantní veselost Petit menuetu.

Problematice umístění menuetů ve Francouzských suitách jsem se již věnovala na začátku této podkapitoly, avšak vzhledem ke zvláštnímu rozmístění Menuetu Polonais a až za Gigue přidanému Petit menuetu a to v urtextovém vydání Neue Bach-Ausgabe, rozhodla jsem se k tomuto tématu vrátit. Jednoduchý, přitom však jistě umělecky cenný Petit menuet působí na konci suity poněkud nepatříčně. Aby pořadí vět ve suitě dosáhlo určité rovnováhy, je možné vložit Petit menuet před Menuet Polonaise, který se poté stane kontrastním triem k Petit menuetu. Tento dramaturgický zásah je možné podložit na Bachově příkladu v provedení Menuetu z prvního Braniborského koncertu.

¹⁹³www.oxfordmusiconline.com Minuet

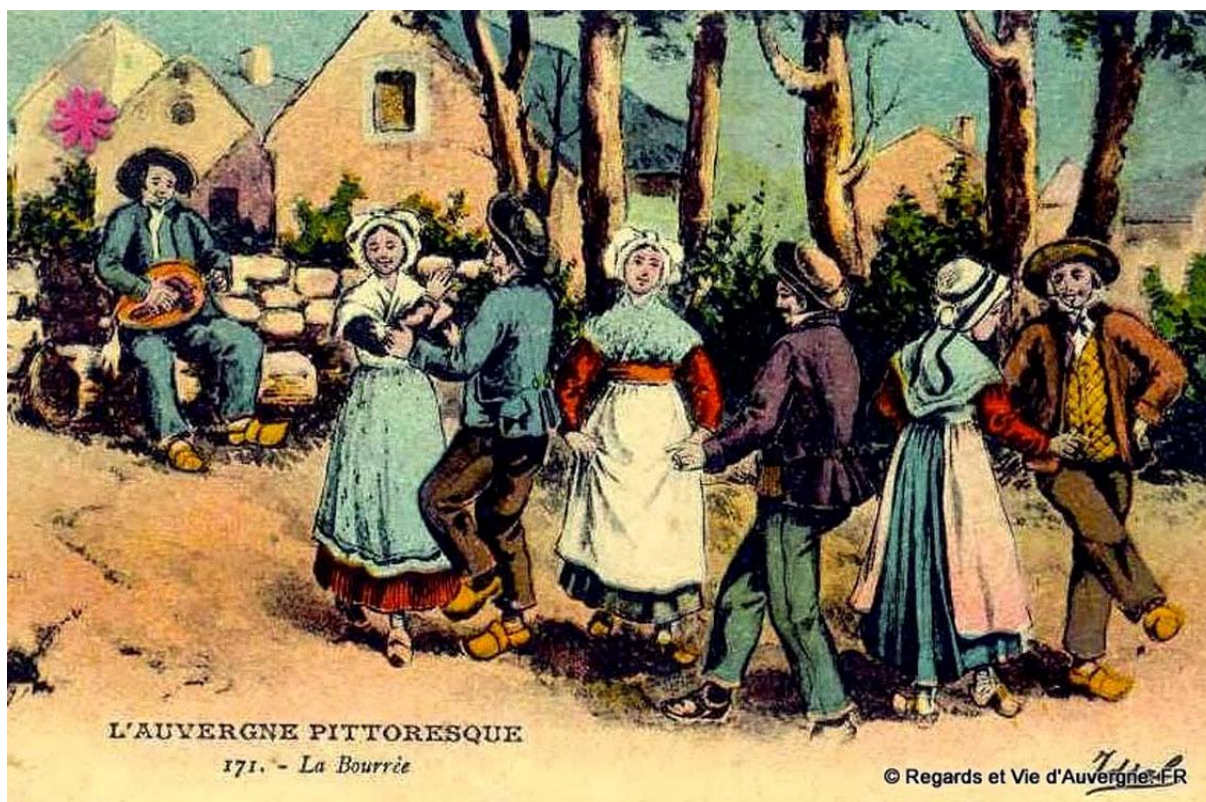
¹⁹⁴Little-Jenne, s. 198.

7. Bourrée

Stejně jako v dnešní době patří k základům společenského chování každého Čecha znalost valčíku či polky, bylo bourrée na přelomu 17. a 18. století pro francouzské dvořany tancem přímo povinným. Bourrée se totiž společně s francouzskou courantou a menuetem řadilo k tzv. danses fondamentales, tedy základním dvorským tancům.

Původ slova „bourrée“ je francouzský. Ovšem upřednostňovaný pravopis „bourrée“ může podle Grovu poukazovat na jeho německý původ. V Italštině se setkáme s označením „borea“, v Angličtině pak „boree“ nebo „borry“.¹⁹⁵

Příloha 11



Za předchůdce dvorského typu bourrée je považován francouzský párový lidový tanec třídobého taktu z oblasti Auvergne, kde se mimochodem tančí dodnes.¹⁹⁶ Jak je patrné z obrazové přílohy, tanec je obohacen specifickým rytmickým klapotem dřeváků. V jiných částech Francie (Berry, Languedoc, Bourbonnais, Cantal) existuje jiná varianta lidového bourrée, která je taktována ve dvoudobém metru.

Většina autorů publikací zabývajících se taneční tematikou uvádí druhé a třetí „La bourrée“ Michaela Praetoria¹⁹⁷ (1612) jako nejbližší modely raných bourrée k pozdější dvorské podobě tohoto tance. Je taktován v celém taktu a v jednom případě již obsahuje čtvrté předtaktí, které je pro bourrée charakteristické. Další zvláštností, která se v melodiích pozdějších bourrée 17. a 18. století často objevovala, byla tzv. „špatná“ půlová nota, řečeno dnešní terminologií synkopa.¹⁹⁸ Tento charakteristický prvek se často objevuje i v bourrée.

¹⁹⁵www.oxfordonlinemusic.com Bourrée. 18. 6. 2011.

¹⁹⁶Jean-Jacques Rousseau, 1768, se přiklání k verzi s Auvergne, stín pochybností však s sebou přináší název loutnové skladby Nicholase de Vallet (sbírka loutnových skladeb z roku 1615), která byla pojmenována „Bourée d'avignon“. Mather, s. 214.

¹⁹⁷Praetoriiova bourrée se dochovala tři. (pozn. autora).

¹⁹⁸Viz. 2. takt notového příkladu La bouree, Jacques Mangeant, (Paříž, 1615) ze sbírky písní bez doprovodu. Mather, s. 215.

Příklad 44: Praetorius 1612 a. La bouree, b. La bouree; Mangeant 1615 c. La bouree

a.

b.

c. 1 2 3 4 5 6 - 1 2 3 4 5 6 -
Yeux-tu donc-ques ma bel-le Es-tre tou-jours cru-el-les

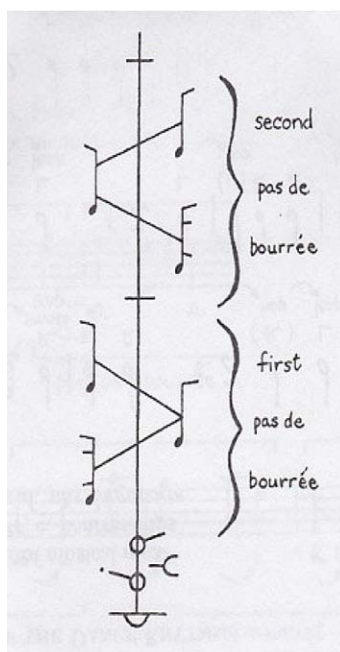
7.1. Bourrée jako tanec 17. a 18. století

Velmi poeticky a přitom výstižně představují bourrée doby Ludvíka XIV. Meredith Little a Natalie Jenne v knize *Dance and the Music of J. S. Bach*. Dovolím si zde úvodní větu odcitovat v plném znění.

*„Bourrée nemají odhalovat hlubiny skladatelovy duše,
mají vyjadřovat skutečnou aristokratickou joie de vivre (radost ze života).“¹⁹⁹*

Popisy francouzského bourrée v tanečním stylu la belle danse se nám dochovaly v desítkách choreografií 18. století. Tančily se jak na plesích, tak v divadelních představeních, vždy však v páru.

Příloha 12: Pas de bourrée



¹⁹⁹Bourrées do not expose the depths of a composer's soul, but they do express a genuine, aristocratic *joie de vivre*. Little-Jenne, s. 35.

Taneční kroková jednotka, která je pro bourrée typická, se nazývá **pas de bourrée**, a tvoří polovinu celé choreografie tance.²⁰⁰ Je složena z *demi-coupé*²⁰¹ a dvou *pas marchés*²⁰², přičemž dochází k pravidelnému střídání nohou.

Tabulka 14

Doba v taktu	Pas de bourée na čtyři doby v taktu
4	Plié (podřep)
1	Elevé (vznos) + pas marche (krok vpřed)
2	Pas Marche (krok vpřed)
3	Pas Marche (krok vpřed)
4	Demi coupé (krok, přinožení) a Plié (podřep)

Běžně se vyskytovaly sekvence dvou nebo i čtyř pas de bourrée za sebou, ty pak vytvářely plynulý a svižný taneční pohyb. Často byly spojovány krokové jednotky dvou jeté²⁰³ a jednoho pas de bourrée, díky tomu působil první takt dynamičtěji s mírným zastavením a druhý takt plynuleji.²⁰⁴

Tabulka 15: Rozdělení tanečních krokových jednotek do dvou hudebních taktů

1. takt	2. takt
Jeté + jeté	Pas de bourrée

Pro zvýraznění živosti tance se v choreografiích objevovaly různé varianty skočných kroků: pas de sissone²⁰⁵, jettés chassés²⁰⁶. Aktivnější krokové sekvence pak dodaly tanci zdání rychlého tempa. L'Affilard předepisoval na jednu půlovou MM=120.²⁰⁷ Rychlost měla krokům tance napomoci k lehkosti. Rytmicky Bourrée není tancem složitým, stejně tak není těžké na první poslech rozpoznat pravidelné většinou čtyřtaktové a osmitaktové fráze. Ale i přesto, že je tento tanec rytmicky i formálně nekomplikovaným bez náročných kombinací krokových jednotek, je velmi obtížné díky živějšímu²⁰⁸ tempu, provést krokové jednotky přehledně a přesně. Tento tanec proto vyžaduje dokonalé ovládnutí techniky tanečního stylu belle danse.

I přes již citovanou joie de vivre, která měla být synonymem pro bourrée, dotváří charakter celého tance i práce paží tanečnicků.²⁰⁹ Podobně jako pro krokovou jednotku je pro *port de bras* důležitý časový úsek mezi plié a elevé, tedy konec čtvrté a začátek první doby, kdy tanečník, řečeno velmi zjednodušeně, „otevřít a zavřít“ dlaně nebo celé paže. Port de bras nejsou samozřejmě omezena pouze na tuto část taktu, ale pohyb je zde většinou nejvýraznější.

²⁰⁰Tento krok se později stal základem pro vytvoření novodobé taneční techniky baletu.

²⁰¹Při **demi-coupé** začíná tanečník v podřepu (v plié), má pokrčená obě kolena. Kluzným pohybem, což znamená, že se špičkou chodidla stále dotýká země, přesouvá kročnou nohu vpřed, vzad či do strany a přenesení na ni váhu celého těla.

²⁰²**Pas marché** je chůze na pološpičce chodidla, to znamená s nadnesenou patou a s vahou těla na přední části chodidla.

²⁰³**Jeté** je jednoduchý skok z plié z jedné nohy na druhou.

²⁰⁴Kazárová, s. 75.

²⁰⁵Viz. DVD Barokní tance

²⁰⁶**Jetté chassés** je složen ze dvou poskoků z jedné nohy na druhou. Připomíná polkový krok, lidově nazývaný „krozkumkrok“. Viz. DVD Barokní tance

²⁰⁷Při udávání tempa je Quantz překvapivě ještě rychlejší, uvádí na jednu půlovou MM=160.

²⁰⁸Ne však nejrychlejšímu tempu!

²⁰⁹*port de bras*

Stejně jako v menuetu dochází i v bourrée často k rytmickému kontrastu mezi hudebním a tanečním provedením. U bourrée je to způsobeno synkopou, která je součástí hudebního doprovodu, krokové jednotky ji však nezvýrazňují. Hudebník a tanečník jdou pak po dobu trvání synkopy rytmicky proti sobě. V následujícím taktu se však opět rytmus uklidní a hudba i tanec rytmicky dokonale souzní.

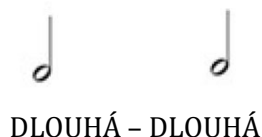
Jelikož je rytmus velmi důležitou, ne-li nejdůležitější složkou tance, je na místě se zde zmínit o tzv. rytmických pohybech. Podle Mersenna odpovídalo pas de bourrée rytmickému pohybu anapestu.

Příklad 45: Rytmický pohyb anapestu



Dvě jetés byly přirovnány k rytmickému pohybu spondeje.

Příklad 46: Rytmický pohyb spondeje



I přes živost a charakteristický afekt radosti, které jsou dány skočnými kroky popsány výše, je, podle Johanna Matthesona, melodie bourrée plynulejší, uhlazenější a propojenější než u gavoty, která se jinak bourrému v rytmickém uspořádání velmi podobá.²¹⁰ Matthesonova slova vlastně popisují rozdíl mezi krokovými jednotkami těchto dvou tanců.²¹¹ Zatímco u bourrée jde o aristokratičtější, noblesnější pojetí, gavota má mít naopak charakter kultivovanější venkovské zemitosti.²¹²

Raná bourrée byla taktována c nebo ç. Pokud se však zaměříme na příklady těchto tanců po roce 1670, setkáme se většinou s taktovým označením 2, přičemž jeden takt je v tepu čtyř čtvrtvých dob uskupených vždy po dvou (tedy po půlových notách, které jsou dobami přízvučnými). Někdy se setkáme s označením 2/4. Jeden takt je pak v tepu čtyř ♪♪♪♪, také seskupených po ♪♪, v takovém případě je pak přízvučnou dobou nota čtvrtvová.²¹³

V Lullyho ballletech i operách nacházíme velký počet bourrée²¹⁴, stejně tak v tanečních sbírkách s choreografiemi dvorského i divadelního typu tohoto tance vydávaných po roce 1700 a zapisovaných Beauchamp-Feuilletovou notací. V případě divadelního typu bourrée se jedná o prokomponovaný tanec, krokové jednotky nebo celé pasáže se v něm neopakují, nýbrž se neustále proměňují. Vzhledem k tak častému výskytu bourrée v divadelním i společenském prostředí, jde tedy o jeden z nejoblíbenějších tanců 18. století vůbec.

7.2. Bourrée jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě

Bourrée ve své stylizované podobě nalezneme v suitách určených především klávesovým nástrojům, ale také v orchestrálních suitách jako například u J. S. Bacha nebo J. C. F. Fischera. Přístup ke stylizaci byl různý. Setkáme se s velmi volným zpracováním v suitách D'Angleberta, Lebégueho nebo Gottlieba Muffata. Podobně osobitý způsob ke stylizaci bourrée zaujal Domenico Scarlatti, který k podtrhnutí klávesové techniky používá velký počet ornamentů. Najdou se však i kompozice v přísném tanečním stylu, jako je tomu například u Johanna Sebastiana Bacha. Se stylizací bourrée se setkáme ještě v pozdním

²¹⁰A to jednak totožným dvoudobým metrem, ale také delším předtaktím, které u ostatních barokních tanců nenajdeme. Der Vollkommene, 1739 II. 13. Kapitola, paragraf 90, citace v Mather 214.

²¹¹Mather, s. 214.

²¹²Viz. 5. Gavota, s. 42.

²¹³Mather, s. 216, Little-Jenne, s. 35.

²¹⁴Více Helena Kazárová, s. 76.

18. století v úvodní větě Mozartovy g moll sinfonie. V 19. a 20. století jde již o stylizace vycházející spíše z lidového bourrée než s francouzského tance 17. a 18. století.

Bourrée, dvoudobý tanec s charakteristickým předtaktím o jedné čtvrtové notě, mohl být mírného až rychlého tempa. V názoru na tempo bourrée nejsou všichni hudební teoretici 18. století jednotní. Většina se jich ale přiklání k rychlejšímu tempu, s tím, že tuto rychlost porovnávají s rychlostí jiných francouzských barokních tanců.

Tabulka 16

Tempo bourrée		
1695 Augsburg	Georg Muffat	Zpravidla rychlejší než u gavoty
1697, Paříž	Charles Masson	Společně s rigaudonem má stejné tempo jako gigue
1705, Paříž	Michel L'Affilard	Půlová nota = 120 MM
1737, Chemnitz	Christoph a Stössel Lexicon	Pomalejší francouzský tanec
1752, Berlín	Johann Joachim Quantz	Půlová nota = 160 MM
1981, Hillsdale	Wendy Hilton ²¹⁵	Půlová nota = 80 MM

Afekt bourrée má být živý, přitom jej však Mattheson popisuje také jako mírný: "...jeho základní charakteristikou je spokojenost, nonšalance, nenucenost, uvolněnost, bezstarostnost, a příjemnost."²¹⁶ Z následujícího přehledu je patrné, že v průběhu 18. století afekt bourrée nabýval stále na živosti.

Tabulka 17

Afekt bourrée		
1705, Paříž	Michel L'Affilard	Lehkost
1739, Hamburg	Johann Mattheson	Spokojenost, bezstarostnost
1732, Amsterdam	Pierré Richelet	Veselost
1752, Berlín	Johann Joachim Quantz	Veselost
1768, Paříž	Jean Jacques Rousseau	Živost

Stejně jako menuet nebo gavota následovalo bourrée po sarabandě jako volitelná věta suity. Existují ale také výjimky. Například v Kasselském rukopisu (ed. J. Ecorcheville, Vingt suites d'orchestre, 1906/R) je bourrée umístěno na druhé místo suity.

Forma je dvojdílná se dvěma opakujícími se částmi (AA, BB). Nenajdeme zde žádné složité polyfonní části, má fakturu spíše homofonní. Opakující se fráze jsou často zdobeny pasážemi v rychlých rytmických hodnotách. Jak již bylo řečeno v předchozí podkapitole, po stránce rytmické patří k nejjednodušším ze všech francouzských barokních tanců.

²¹⁵Pro srovnání je v tabulce uveden i tempový údaj pro taneční bourrée: Hilton: Dance: s. 266.

²¹⁶Mather: s. 225–226 – totéž little Marsh 311.

Příklad 47: Taneční rytmické modely bourée



Velmi často v bourée nalezneme stupňovitě jdoucí melodické modely v následujícím rytmu.

Příklad 48: Charakteristický rytmus a artikulace v thetické části fráze bourrée



Pokud se tento rytmus objeví v thetické části fráze, je lépe frázovat čtvrtovou, osminové a čtvrtovou společně pod jedním obloučkem. Poslední čtvrtka je tak odsazena od ostatních. Velmi často se tento rytmus v thetické části nachází, neboť je využit v kadenci.²¹⁷

Příklad 49: Dandrie, část z Bourée en Rondeau



Z příkladu Dandriea návrhu prstokladu je možné vyčíst inspiraci pro frázování bourrée. Další možnosti, jak co možná nejstylověji artikulovat, jsou příklady znaků pro tahy smyčcem.

²¹⁷Viz. 4. a 8. takt následujícího notového příkladu Little-Jenne s. 39.

Příklad 50: a) Muffat (1698), b) Montéclair (1711–1712)

Pokud se v těchto příkladech zaměříme na frázování dalšího důležitého prvku bourée, na **synkopy**, nalezneme zde návod, jak tyto synkopy artikulovat i v klávesovém provedení. Mluvíme-li o Muffatově příkladu, pak na čtvrtovou notu využívá, stejně jako Dupont, spodní tah smyčcem, tedy od žabky, kde je tón výraznější. Následující nota půlová je hrána horním tahem smyčce, od špičky. Po synkopě přichází nota čtvrtová, která je vlastně zdvihem k následujícímu taktu, a je odsazená, neboť i tato nota má být hrána od špičky smyčce. V předložených příkladech je též potvrzeno pravidlo zvýraznění dvou dob do taktu, tedy cítění **pulsu** po dvou, buď půlových (v taktu C), nebo dvou osminových not (v taktu 2/4).

Co si nepochybně zasluhuje interpretovu pozornost, je uvědomění si neobyčejné rytmické podobnosti bourrée a gavoty. Liší se pouze v délce předtaktí, proto musí být provedení předtaktí velmi přesné. Rytmická hranice mezi gavotou a bourée je tedy velmi tenká. Na první poslech musí být předtaktí srozumitelné, v opačném případě riskujeme matení posluchače a tím i své selhání v roli interpreta.

7. 3. Bourrée ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha

Je zajímavé, že i když bylo bourrée ve Francii velmi oblíbeným tancem, ve stylizované podobě, tedy ve skladbách pro sólový instrumentální nástroj či komorní nástrojové uskupení, jej upřednostňovali více němečtí skladatelé. Johann Sebastian Bach nebyl výjimkou. Bourrée zařadil například do všech čtyř orchestrálních suit, do dvou violoncellových suit, jedné Partity pro sólovou flétnu, dvou Anglických a dvou Francouzských suit pro cembalo.

Příklad 51: Bourrée z Francouzské suity G dur BWV 816

Bourrée z Francouzské suity G dur působí po formální stránce poněkud asymetricky, neboť první díl je o polovinu kratší než druhý (10 taktů + 20 taktů). Fráze jsou pravidelné, čtyřtaktové. Melodicko-rytmická struktura tance je nekomplikovaná a přehledná. Plynulý osminový doprovod, kterým jsou vlastně rozloženy harmonie, je jen občas vystřídán čtvrtovými hodnotami. Aktivnější části jsou zvýrazněné většími intervaly.

Taktového označení použil Bach alla breve, pulsace je tedy po dvou půlových rytmických hodnotách, stejně jako v rytmickém plánu gavoty, proto je důležité zvýraznit první přízvuknou a předtaktí artikulovat odlehčeněji. Předtaktí vnímejme jako taneční movement²¹⁸, který předchází krokové jednotce pas de bourrée. Je lehkou a ozdobnou částí každého pas de bourrée, která zároveň odděluje a současně signalizuje začátek nové krokové jednotky. Tempo by mělo být živé ne však překotné, aby veškerá artikulace i ozdoby působily brilantně, nonšalantně a radostně.

Příloha 13: Movement (Rameau, 1725, s. 72-74)



Společně s představou movementa a pulzací po půlových notách docílíme přehledné a posluchači srozumitelné rytmické stavby bourrée, kterou si nikdo s rytmickou stavbou gavoty nebude moci splést.

Příklad 52: Bourrée z Francouzské suity E dur BWV 817



I v **Bourrée z Francouzské suity E dur BWV 817** je první část podstatně kratší a druhá dokonce ještě více než o polovinu delší (12 taktů + 30 taktů).

Plynulost a vyrovnanost je podtržena nepřetržitým proudem osminových not, které jsou jen občas nahrazeny čtvrtovými. Jakoby dopředu jdoucí osminové pasáže (takt 2–3) se čtvrtkami zklidňují (takt 4). Velké intervaly ve čtvrtových notových hodnotách pak vytvářejí dojem skočných kroků, které nelze stihnout předvést s nonšalancí v překotném tempu.

Pokud využijeme pro cembalovou registraci možnosti spojit 8' rejstřík I. manualu a 8' rejstřík II. manualu, dosáhneme tím společně s precizní artikulací až orchestrálního zvuku. Stejně jako v předchozím Bourrée z Francouzské suity G dur, je i u tohoto bourrée patrný vliv italského stylu. Není tedy úplně na místě používat zde inegalového frázování osminových not. Naproti tomu Bach důsledně dodržuje francouzskou tanečnost. Bourrée má čtvrtové předtaktí, přehledné pravidelné fráze, ale další charakteristický rytmický prvek synkopu v něm nenajdeme ani jednou.

Pro přesné vystihnutí rytmické struktury je zcela zásadní udržovat puls po půlových notách. Tempo obou bourrée volíme v souvislosti s možnostmi, které nám nabízí artikulace. Ta by měla být perlivá a působit nepřerušovaně. Pro plynulé vedení čtyřtaktových frází by interpret neměl volit příliš složité ozdoby, ale naopak spíše jednoduché trylky, mordenty nebo rychlé opory.

²¹⁸Příloha 13

8. Gigue

Posledním ze čtyř pomyslných základních pilířů podpírajících celou stavbu instrumentální suity, který nese společně s úvodní allemandou největší míru zodpovědnosti ve snaze zaujmout a udržet pozornost posluchače, tím je gigue, tak jak ji známe dnes. Než se však stala součástí instrumentálních suit, byla zpočátku velmi bujarým tancem.

Gigue bychom pro její temperamentní charakter mohli chybně přisuzovat jihoevropský původ, neboť ten je připisován severní Evropě a to území Britských ostrovů, kde se jig objevuje od 15. století jako živý až divoký lidový tanec, který posléze natolik okouznil šlechtu, že jej převzala a tančila při dvorských společenských příležitostech v umírněnější, noblesnější formě.

V Grovu najdeme zajímavý etymologický rozbor jig. Nejdříve se věřilo, že pojem jig (z angličtiny) nebo gigue (z italštiny) označoval smyčcový nástroj podobný houslím nebo hudebníka, který s nimi většinou doprovázel zpěv či tanec.²¹⁹ Pozůstatkem je v současnosti používané slovo moderní němčiny Geige, česky housle. Nejnovější bádání však přivedlo hudební teoretiky k poznání, že pokud není slovo jig převzato od italské gigue nebo od středověkého pojmenování hudebního nástroje, vzniklo od slovesa *giguer*, což znamená dovádění, skákání nebo hopsání.²²⁰ Takové vysvětlení odpovídá i následujícímu popisu prvních jig. I když se nedochovaly jejich choreografie, z literárních zdrojů víme, že jigy byly rychlé pantomimické tance pro jednoho i více sólistů, s živými rytmy, virtuozními krokovými pasážemi a s poněkud nemravným obsahem.²²¹

V době vlády Alžběty I. se jig objevuje jako součást divadelních představení hranými dvěma až pěti herci. Nebyla intelektuální záležitostí, měla za úkol pobavit přihlížející. Jigy byly závěrečným pěvecko-hudebně-tanečním číslem těchto her. Zmínku o charakteru jig z konce 16. století také najdeme v Shakespearově hře *Mnoho povyku pro nic* (1599): „Námluvy jsou prudké a ukvapené jako skotská jigg.“²²² Díky tomuto citátu tedy víme, že se jig tančila nejen v Anglii, ale také ve Skotsku.

Meredith Ellis Marsh považuje instrumentální skladby s názvy *Walsingham*, *Goe from my window*, *Watkins Ale*, *Spanish Pavan* za původní melodie divadelních jigg. Tak se jigg dostává do skladeb virginalistů, ovšem chybí v nich ona divokost a rychlost.²²³

Během první poloviny 17. století je anglický tanec ve své jemnější podobě přenesen do Francie, kde se stává módním dvorským společenským tancem.²²⁴ Poté získává popularitu i v dalších zemích šlechtické Evropy 17. století. Ve stejné době se pak gigue inspirované francouzským *belle danse* objevují v loutnových a cembalových sbírkách ve Francii a v Německu. V instrumentálních suitách posléze zaujímá trvalého postavení finální věty.

8.1. Gigue jako tanec 18. století

V 18. století byla gigue především virtuozním a živým divadelním tancem převážně v 6/4 nebo 3 taktu.²²⁵ Ve Feuilletových nebo Pécourových sbírkách najdeme příklady jak sólového tance určené pro pána nebo dámu²²⁶, tak tance pro dva, tedy pro taneční pár.²²⁷ Tyto choreografie gigue v tanečním stylu *belle*

²¹⁹Podrobnější rozbor tohoto slova viz.: www.oxfordmusiconline.com, Gigue (ii) Mary Remnant 26. 3. 2012.

²²⁰Mather s. 256.

²²¹www.oxfordmusiconline.com, Gigue, Meredith Ellis Little 26. 3. 2012.

²²²Act 2, Scéna 1 : BEATRICE „...wooing, wedding, and repenting, is as a Scotch jig, a measure, and a cinque pace: the first suit is hot and hasty, like a Scotch jig, ...“ William Shakespeare: *Much A Do About Nothing*, Praha, 2000, překlad Jiří Josek, ISBN80-902639-4-1.

²²³www.musicoxfordonline.com: Gigue 26. 3. 2012.

²²⁴V raném francouzském divadle, pak bylo zvykem ukončit hru, provedením gigue, tedy hudbou a tancem.

²²⁵Lully a jeho následovníci pak označovali gigue v 6/8 taktu, čímž se tempo ještě o něco zrychlilo.

²²⁶Sólový tanec: gigue z Feuilletovy sbírky tanců (*Recueil de dances*, 1700), které obsahují velké množství choreografií Pécourových, a to jak pro muže, tak pro ženy. Většinou jsou to tance z oper. (Louis-Guillaume Pécour *Recueil d'Entrees de Ballet*, 1704) Kromě jiných zde najdeme také *Gigue pour une femme* (*Dancée par Mlle. Subligny en Angleterre*) a sólovou gigue pro pána, *Gigue pour homme* (s vlastní choreografií Feuilletovou).

²²⁷Gigue pro dva najdeme též ve Feuilletově sbírce tanců s choreografiemi z roku 1704. Obsahuje *Entrée a deux* (Gigue Lent) Tanec vytvořený pro pana Dumirail a madam Victoire pro operu *d'Hesionne*. *A Contre-dance à deux* (mouvement

danse pocházejí z počátku 18. století. Všechny jsou zaznamenány v Beauchamp-Feuilletově notaci. Specifická taneční kroková jednotka pro gigue nebyla vytvořena, ale stejně jako v canarie, byly její taneční kroky charakteristické rychlým střídáním chodidel více méně na místě²²⁸. Pro gigue byly také běžné například krokové jednotky s poskoky či skoky, které podtrhovaly živost jejího charakteru.

Pro seznámení s taneční francouzskou gigue 18. století zde, po vzoru autorek Little-Jenne, uvedu divadelní tanec **La Gigue à deux (Gigue de Roland)**.²²⁹ Některé krokové jednotky použité v La Gigue à deux, jsou specifické pro jiné barokní tance, kterým byly věnovány předchozí kapitoly. Z bourrée je zde převzat *pas de bourrée* a z gavoty *contretemps de gavotte*.²³⁰ Dalšími krokovými jednotkami v této gigue jsou: *contretemps ballonné*, *contretemps de chaconne*, *pas de sissone*, *jettés*, *pas de bourrée (amboîté)*.²³¹ Taneční rytmus všech těchto tanečních kroků je pak uzpůsoben tečkovanému rytmu gigue.

Metrum La Gigue à deux je třídobé a její přízvučnou dobou je nota půlová s tečkou. Protože je gigue psána v taktu 6/4, bude mít tedy dvě přízvučné doby do taktu. K harmonickým změnám dochází vždy na jednu z těchto přízvučných dob. Velmi často však také na krátkou třetí dobu (půlová + čtvrtová nota). Rytmus i harmonické změny Lullyho hudby podporují taneční kroky, neboť se pohybují stejným způsobem, tedy na první a často také třetí dobu. Ke skočným, tečkovaným „sautillant“ rytmům dochází téměř nepřetržitě v jednom nebo dalším hlase hudebních partů.²³²

Tempo francouzské gigue je popisováno většinou jako rychlé.²³³ Je však důležité mít na paměti, že hudební teoretici z 18. století srovnávali gigue s jinými francouzskými tanci, a dokonce i nejrychlejší z nich byly v porovnání s naší moderní představou rychlého tempa v tempu mírném. Taneční historička Wendy Hilton uvádí, že pohodlné tempo k tanečnímu provedení francouzské gigue vychází v 6/4 taktu jednou půlovou s tečkou = MM 88 a o něco rychleji pokud je taktovým označením 6/8 takt a puls čtvrtová s tečkou. Přičemž se Montéclair zmiňuje o pro gigue vhodnějším taktu 6/8 než 6/4. Podle něj má 6/8 takt dvě velmi lehké doby. 6/8 takt jakoby prý obsahoval dva takty menšího třídobého taktu (3/8). Jeden tento drobný takt má tep udávaný směrem dolů, druhý pak nahoru. To znamená, že první doba drobného taktu je výraznější než první doba druhého drobného taktu.²³⁴

8.2. Gigue jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě

Ve Francii se tento rozverný, skočný typ tance, se strhujícími, veselými a hravými rytmy podtrhujícími jeho živý charakter, objevuje v loutnové a cembalové hudbě začátku 17. století. Ve skladbách těchto nástrojů je u gigue často používán style brisé a následně dále rozvíjen.

Tabulka 18

Afekt gigue		
1690, Rotterdam	Antoine Furetière	Veselý, živý
1732, Lipsko	J.G. Walther	Živý
1732, Amsterdam	Pierre Richelet	Veselý, živý
1737, Chemnitz	Christoph/Stössel	Obzvláště veselý

de Gigue). Tanec pro pana Dumirail a madam Victoire pro operu de Tancrede.

²²⁸Stejně kroky byly charakteristické pro Skotskou nebo Irskou lidovou jig. Kazárová. BTF. s. 142.

²²⁹Raoul Auger Feuillet: Recueil de dances (1700) **hudba**:Jean-Baptiste Lully. (z opery "Roland", 1685) Opera líčící dobrodružství Rolanda, paladina Karla Velikého, byla hrána až do 1750 v mnoha evropských zemích, a proto byla velmi známou melodií (skladbou) a později také tancem Gigue deux.

²³⁰Taková však byla běžná dobová praxe, jak se můžeme přesvědčit v nesčetných choreografiích barokních tanců.

²³¹Viz DVD Barokní tance.

²³²Little-Jenne. s. 146–147.

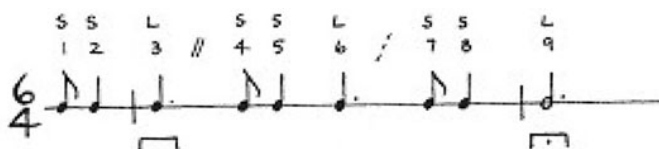
²³³Viz. podkapitola 8.2. Gigue jako stylizovaná skladba v instrumentální hudbě, s. 84.

²³⁴Nouvelle, s. 16–17.

1752, Paříž	Jacques Lacombe	Veselý a živý
1787, Paříž	Charles Compan	Velmi živý
1789, Lipsko/Halle	Gottlieb Türk	Charakter největšího štěstí

Vzhledem k tomu, že barokní gigue patří k tancům nemajícím svou charakteristickou krokovou jednotku, je těžké kvůli různorodosti choreografií nacházet určité spojovací prvky s instrumentální gigo. Je až neuvěřitelné kolik obměn nalezneme v taktových označení gigue 18. století, jako například 3/8, 6/8, 12/8, 12/16, 24/16²³⁵, 9/16 nebo dokonce 2, C. Převážně je však francouzská gigue psána v 6/4 nebo 6/8 taktu a je hrána rychle. Italské gigue pak odpovídají 12/8 taktu a jsou ještě rychlejší než francouzské. Gigue, tak jako většina ostatních barokních tanců, je dvoudílné formy. Avšak uspořádání jejích frází není vždy pravidelné, narozdíl jak je tomu například u gavoty nebo bourrée. Může začínat s pravidelnými frázemi 4+4 takty, ale dříve nebo později dochází k jejich zkrácení a rozšíření a tím i narušení rovnováhy pravidelného frázování (například 2+4 takty). Často byla gigue komponována v kontrapunktické sazbě s využitím imitací. Harmonie se měnily jednou až dvakrát do taktu. Nepřehlédnutelným a zcela zásadním prvkem gigue byly tzv. „Sautillant figure“, skočné kroky tance přenesené do hudby rytmickou hudební figurou s charakteristickým tečkováním anebo přetečkováním.

Příklad 53: Typický rytmický model gigue



Z následujícího hudebního příkladu můžeme vysledovat houslovou artikulaci gigue podle Muffata. Způsob vedení smyčce potvrzuje slova Montéclaira. Zdůrazněna tahem smyčce dolů je první tečkovaná nota v taktu (osminová nota s tečkou). Druhá tečkovaná nota v taktu je hrána vylehčeným tahem smyčce vzhůru.

Příklad 54: Georg Muffat, 1695, FP



Montéclairův způsob tahu smyčcem již není tak striktní. Chtělo by se věřit, že si s artikulací dokonce vtipně pohrává. Mění hlavní důrazy z první přízvukné doby na druhou a zase naopak. Vyhýbá se tak stereotypnímu střídání důrazů pro první a vylehčení pro druhou přízvuknou dobu. Montéclair také upřednostňuje v předtaktí na první „špatnou dobu“ (šestnáctinová nota) tedy nepřívuknou, dolní tah smyčcem, na rozdíl od Muffatova způsobu, který volil pravý opak. U Muffatovy artikulace jde tedy spíše o přehledné vnímání pulsu tance ve velmi živém tempu.

²³⁵Tento takt opravdu existuje v úvodní Jigg G. F. Händelovy suite e moll (1733) nebo v J. S. Bachově Gigue z Partity e moll BWV 830.

Příklad 55: Montéclair, 1711–1712

Aby nedošlo ke zkreslenému pochopení artikulace gigue, coby neustále odsazovaných not, uvádím zde také příklad, kdy je několik not hráno na jeden tah smyčce, čímž je dosaženo legátového zvuku.

Příklad 56: Marin Marais, La Precieuse, 1725

Pozoruhodný je také popis přednesu od J. J. Quantze: „Gigue a Canarie mají stejné tempo. Když jsou v 6/8 taktu, na jeden takt je jeden puls (myšleno srdeční tep, Quantzovo měřítko pro volbu tempa). Gigue jsou hrány krátkým a lehkým tahem smyčce, Canarie, která se vždy skládá z tečkovaných not, je hrána krátkým a ostrým tahem smyčce.“²³⁶

V Quanzově poznámce o přednesu gigue byla zmíněna také druhá forma podobná gigue canarie, Mattheson o ní dále píše: „Canarie jsou velmi rychlé, ale přitom krátké gigue v 3/8 taktu a první noty v každém taktu jsou z větší části s tečkou, proto ta následující nota je šestnáctinová... Klasická gigue není tolik skákavá jako Canarie, je v 3/8, 6/8 také v 12/8 taktu a je o něco více plynulejší, přirozenost gigue je hybnost (čilost), má dvě reprízy (repetované části). Loures jsou dost pomalé gigue a nyní jsou velmi módní; správný tečkovaný rytmus a tečka (musí být) řádně dodržena.“²³⁷

Měli jsme se nyní možnost seznámit dokonce se třemi různě nazývanými giguami, které se od sebe tempově či charakterově lišily. K obyčejné gigue plné horlivosti, prchavého nadšení a pomíjivých vášní; dále k tempově kontrastnímu pomalému a hrdému Louru; a trochu jednodušší, dychtivé a rychlé Canarie, patří ještě italská giga, která nebyla určena k doprovodu tance. Byla virtuozní skladbou pro housle hranou extrémní rychlostí, podobně jako se zprudka a přitom plynule dere proud potoka.²³⁸

²³⁶„Die Gigue und Canarie haben einerley Tempo. Wenn sie im Sechsstheiltacte stehen, kömmt auf jeden Tact ein Pulsschlag. Die Gigue wird mit einem kuzen und leichten Bogenstricke, die Canarie, welche immer aus punctirten Noten besteht, aber, mit einem kurzen und scharfen Bogenstricke gespielt.“ Quantz, Versuch, s. 271.

²³⁷Mattheson str. 192 Orch. „Canaries sind sehr geschwinde/aber dabey kurtze gigueu, haben den 3/8. Tact/und die ersten Noten in jedem Tact sind mehrentheils mit einem Punct versehen/da denn die folgende ein Sechzehnthel wird/wie sich das verstehet... Eine ordinaire Gigue aber hüpfet nicht so sehr als eine Canarie, hat 3, 6 auch wol 12/8. Tact/ und conliret etwas mehr, wiewol ihre Natur hurtig ist/ und 2. Reprisen hat. Loures sind gar langsame Gigen und jetzund sehr en vogue; ihr Tact ist 6/4, wol punctirt/ und die Puncta wol ausgehalten.“

²³⁸Mattheson: Vollkommene, Harriss translation, s. 457.

Tabulka 19: Tempo gigue

Tempo gigue		
1684, Paříž	J. B. Lully	6/4 půlová s tečkou = 112 MM ²³⁹
1700, Paříž	Freillon-Poncein	Diriguje se dvěma pomalými údery. (♪♪♪♪♪♪)
1705, Paříž	Michel L'Affilard	6/8 Čtvrtová s tečkou = 100MM 3/8 Čtvrtová s tečkou = 116 MM
1706/1721, Hamburg	Fr. E. Niedt	Gigue je rychlejší tanec
1736, Paříž	Jacques-Alexandre de La Chapelle	6/4 půlová s tečkou = 121 MM
1740, Londýn	James Grassineau	Některé gigy jsou hrány pomalu jiné rychle, ostře a živě
1752, Berlín	J. J. Quantz	Čtvrtová s tečkou = 160 MM Gigue a Canarie mají stejné tempo.
1759, Paříž	Henri Louis Choquel	6/8 Čtvrtová s tečkou = 105 MM ²⁴⁰

Z tempových údajů vypsanych tabulky 19 lze mezi jejími řádky vyčíst, že i skladatelé 18. století mysleli na to, že i když je tempo gigue dáno do jisté míry jejím živým afektem, musíme u každé skladby v otázce tempa přistupovat mnohem komplexněji, s přihlédnutím k přirozenému a srozumitelnému přednesu, který by měl být v pomyslné stupnici uměleckých hodnot na prvním místě.

8. 3. Gigue ve Francouzských suitách Johanna Sebastiana Bacha

„Ohromující různorodosti stylů, metrické struktury, typů předtaktí, afektů a taktového označení bude čelit ten, kdo by se chtěl snažit porozumět Bachovým gígám.“²⁴¹

Takto nepřilíši optimisticky vítají Little-Jenne své čtenáře v úvodu kapitoly o Gigue. Čtyřicetdva dochovaných Bachových tanců nazvaných gigue, giga, jig, jigg a gique v taktových označeních 3/8, 6/8, 12/8, 12/16, 9/16 nebo allabreve jakoby autorkám dávalo za pravdu. Z pohledu moderního hudebního uvažování by se mohlo zdát tolik variant pro jeden tanec jako něco zbytečně komplikovaného. Bach však nechtěl jistě nikoho plést, škádlit ani jiným způsobem ztěžovat život. Každý jím zvolený hudební prvek, měl svůj skrytý význam, byť často pro mnohé z nás na první pohled těžko rozpoznatelný. Stejně je tomu i v případě použití různorodých taktových označení, kterým chtěl Bach dosáhnout tempového i afektového odlišení jednotlivých gigue.

Aby byla hudebníková cesta k porozumění Bachových gigue poněkud ulehčena, rozdělily je Little-Jenne na tři typy gigue:

²³⁹Gigue z Amadis. It was premiered by the Paris Opera at the Théâtre du Palais-Royal sometime from January 15 to 18, 1684. <http://en.wikipedia.org/wiki/Amadis>

²⁴⁰Air de rondeau s tempovým označením Gay (mouvement de Gigue) převzato od Lully z Thesée (1675).

²⁴¹A dizzying variety of styles, metric structures, textures, types of upbeat, affects, and time signatures confronts the one who would understand Bach's gígues. Little-Jenne, s. 143.

Příklad 57: Francouzskou gigue



Příklad 58: Gigue I.



Příklad 59: Gigue II.



Jejich rozdílnost je založena hlavně **na analýze metrické struktury**. Všechny tři typy těchto stylizovaných tanců mají obecně vzato společný živý a radostný charakter; imitační plochy, dlouhé fráze nepředvídatelné délky s malým počtem kadencí uvnitř jednotlivých částí. V něčem jsou si pouze podobné a v mnohém se od sebe odlišují úplně, jak bude podrobněji popsáno v následujících podkapitolách.²⁴²

8.3.1. Francouzská gigue

Tento typ Bachovy gigue sdílí metrickou strukturu s gigue II. Ve francouzské gigue se ale setkáváme s početnými tečkovanými rytmy (*figure sautillant*)²⁴³, zatímco v gigue II převážně s osminovými notami. Jako skladba s jednodušší homofonní sazbou je francouzská gigue hrána o něco rychleji než gigue II., která je s mnohem složitější texturou odkázána na pomalejší²⁴⁴ tempo. Pro srovnání zde připomínám mírnější tempo taneční francouzské gigue. V 6/4 taktu odpovídala jedna půlová nota s tečkou = 88 MM. U francouzské gigue v 6/8 taktu, kdy je počítací jednotkou jedna čtvrtová s tečkou se tempo samozřejmě ještě o něco zrychlí.

Příklad 60: Figure sautillant



Harmonické změny probíhají často na první a třetí osmině (2+1). Kromě elegantního rytmu, tvořeného **figurami sautillant**, se ve francouzských gígách objevují rytmická ozvláštňení v podobě **synkop a hemiol**. Protože jsou v těchto gígách používány rytmické ozdoby, objevuje se v nich melodická ornamentika jen velmi málo.

²⁴²Viz. Tabulka 8: Srovnání giguových typů, Tabulky a obrazové přílohy.

²⁴³Například Johann Sebastian Bach: Goldberg Variationen – 7. variace all tempo di giga.

²⁴⁴Pomalejší rozumějte ve smyslu „mírnějšího“ tempa, nikoliv pomalého tempa, které náleží například Loure.

Hudební teoretikové 18. století Furetière, Richelet, Lacombe, Compan vnímali francouzskou gigue jako skladbu živou a čilou. Jiní jako Christoph and Stössel nebo Türk jako veselou.²⁴⁵

Taktové označení odpovídá povětšinou 6/8 taktu s rytmickým uspořádáním, jako vidíme v následující Gigue z Francouzské suity II BWV 813.

Příklad 61: Gigue z Francouzské suity II (BWV 813) jako typ francouzské gigue



Nejdelší z Bachových francouzských gigue začíná zprvu velmi vyrovnanou melodicko-rytmickou stavbou frází (vždy po skupinách 2+2 dob), postupně je tato rovnováha narušena zkrácením nebo prodloužením jednotlivých frází. A právě v křehkém kombinování pravidelnosti s různě dlouhými frázemi tkví kouzlo celé této skladby. První díl působí, jakoby byl tvořen z dlouhé fráze až po kadenci v taktu 22, 23. Doopravdy končí první fráze u taktu 7, další 15. Tak obratně je gigue napsána, že posluchač ztrácí přehled o jednotlivých částech, ale vnímá celý díl jako celek. Bach tak jakoby vytváří pocit rovnováhy a přitom se mu vyhne. Stálé sautillant rytmy jsou vystřídány pouze ve druhém dílu skupinami čtyř a šesti šestnáctinovými notami. (takt 54,69–7, 74–76,78–79 a 81). Toto objevování a mizení s opětovným návratem figure sautilant je hudebním vtipem, který společně s častými imitacemi vytvářejí i přes mollovou tóninu elegantně živý charakter a ženou celou skladbu vpřed až k jejímu poslednímu taktu.

8.3.2. Giga I

Tento typ gig I má několik společných charakteristik s gig II. Oba typy se tak odlišují od francouzské gigue. Obecně platí, že jsou delší a složitější, s větším rozptylem tempových označení a tím i širší škálou afektů. U giga I. jsou to takt 6/8, 9/8, 12/8, 9/16 a 12/16.

Dále se giga I vyznačuje svou jednoduchou rytmickou strukturou, která odpovídá třem neustále se opakujícím šestnáctinovým notám. Změny v harmoniích nejsou rychlé a nečekané, naopak, dochází k nim poměrně pozvolna, a pokud již ke změně dojde, nepřekvapí nás dramatickou proměnou. Díky jednoduchým harmoniím je ještě více umocněn dojem rychlejšího tempa než u skladeb, kde se harmonie mění často a prudce.

Giga I má být virtuozní ve smyslu intenzivního, bujarého a brilantního stylu provedení. Napomáhá tomu opakující se rytmus skupinek not po třech v krátkých rytmických hodnotách, ženoucí skladbu neustále vpřed. Vnitřní kadence tak na rozdíl od ostatních barokních tanců buď přecházejí nebo se výrazněji objevují až v závěru prvního nebo druhého dílu.

Součástí těchto skladeb je přítomnost kontrapunktu a imitací. Někdy může začínat giga I jako fuga²⁴⁶, kde je po uvedení tématu v prvním dílu, provedeno ve druhém dílu v inverzi, jako například giga ze třetí Anglické suity. O těchto gigo-fugách se obecně vyjadřuje Fr. E. Nietd, který je za fugy nepovažuje.²⁴⁷

²⁴⁵Little-Jenne s. 146.

²⁴⁶Walther u fugy na způsob gigue upozorňuje na nebezpečí existence fug postrádajících tečkovaný rytmus a tíhnoucí tak ke zpěvnosti a které jsou zkomponované ve špatném taktu. J. G. Walther, Lexikon s. 281 „Giga (ital.), Gigue (gall.) nebo Gicgue, je instrumentální skladba, která je živým anglickým tancem v 3/8, 6/8 nebo 12/8 taktu se dvěma reprizami, a u první noty každého taktu je v zásadě tečka. Fuga na způsob gigue ale mohou tyto tečky postrádat, přitom s většou zpěvností a můžou být zkomponované ve špatném taktu.“/Giga (ital.), Gigue (gall.) oder Gicgue, ist eine Instrumental-Pièce, welche als ein behender Englischer Tantz aus zwo im 3/8, 6/8 nebo 12/8 Tact gesetzten Reprisen bestehet, und bey der ersten Notte jedes Tact-Viertels gemeinlich einen Punct hat. Die auf Gigen-Art gesetzte Fugen aber können dieses Umstandes entbehren, dabey etwas mehr coutiren, wie auch im schlechten Tacte gesetzt werden.

²⁴⁷Fuga, které jsou psány na způsob gigue, nejsou původními giguemi./Die Fugen aber/ die auf Gigen-Art gemacht sind/ sind deswegen keine förmliche Gigen. The Musical Guide, 2. Teil, s. 98, Handleitung zur Variation, Hamburg 1706, 1721.

Příklad 62: Gigue z Francouzské suity V Gdur BWV 816. jako typ giga I



rytmickou strukturou se podobá Fuze z Anglické suity VI (BWV 811). Je to vlastně fugo-gigua o třech hlasech. Ve druhém dílu je téma provedeno v inverzi. Rytmický pohyb v této rozpustilé gige je plynulý a provází hudebníka i posluchače od začátku skladby do jejího konce. Taktové označení 12/16 naznačuje velmi rychlé tempo, ve kterém mají být hrány trojité skupiny not lehce, bez nejmenšího tlaku či zatížení. Nabízí se nám různé způsoby artikulace těchto skupin. Ta si zase žádá přesný a přitom citlivý, lehký úhoz. Šestnáctiny po třech můžeme spojit všechny pod jedním obloučkem nebo 2+1 nebo při větších intervalech odsadit jemně všechny. V interpretaci je sice vyžadováno rychlé tempo, to je však nutné podřídit artikulaci, aby vlivem nevyrovnaného nebo žádného artikulování nedošlo k nesrozumitelnosti harmonicko-melodické stavby této skladby. Pokud se však podaří uvedená úskalí překonat, stává se tato gigue pro svou bujarost a nikdy nekončící, ničím nerušený a stále gradující proud šestnáctinových not skvělým vyvrcholením všech předešlých tanců suity.

8.3.3. Giga II

Giga II je ze tří typů gigue od původně taneční formy nejdálčenější, protože byla pravděpodobně odvozena od francouzské nebo gigy I. Společně s allemandou je tedy nejvíce instrumentálním typem tance ze všech ostatních stylizovaných barokních tanců. V rytmicko-harmonické stavbě ji považujeme za nejkomplicovanější a tím i interpretačně nejnáročnější z uvedených Bachových gigue. Opět zde uplatníme všeobecně známé pravidlo o upřednostnění srozumitelnosti se zmírněním tempa, před volbou sice efektní extrémní rychlosti s nejistým konečným výsledkem. Giga II se objevuje v tempovém označení 3/8, 6/8 a 12/8.

Příklad 63: Artikulace gigy II



V gige II se setkáme s častou změnou harmonií a pestrým seskupením osminových (2+1) nebo šestnáctinových not (2+2+2). Tento typ gigy je prokomponovanější, plný zajímavých detailů. Chceme-li aby posluchač měl možnost stihnout zachytit všechny jednotlivé drobné prvky této gigy, musíme tempo upravit, tedy zmírnit.

Příklad 64: Gigue z Francouzské suity d moll (BWV 812) jako typ gigy II



Tato zajímavá a náročná skladba je fugou. Můžeme ji rozdělit na tři části, téma je ve druhé části uvedeno v inverzi.²⁴⁸

Gigue z Francouzské suity d moll je velmi atypická, neboť je složena v celém taktu a tedy ve dvoudobém metru, ačkoli je u gigue běžné třídobé metrum. Gigue ve dvoudobém taktu zkomponoval Bach pouze dvě. Kromě této gigue d moll také v šesté Partitě e moll BWV 830.

Neobvyklý takt se nás nutí ptát, zda máme gigy provádět tak, jak jsou notovány anebo některé rytmy změnit. Proto mají tyto gigue nápadně odlišné způsoby interpretace. Není to však specifikum Bachovo, se stejným problémem se setkáme v gigách u Arcangela Corelliho, Johanna Jacoba Frobergera, Johanna Kuhnaua, Georga Böhma, Johanna Matthesona.

V New Harvard Dictionary of Music (Michael Collins), 1986, se v závěru hesla *Gigue* dočteme o možnosti přeměnit dvoudobé metrum do třídobého. Argumenty pro tento způsob provedení nachází Collins u Fergusona a jeho názoru v interpretaci Frobergerových suit. Vzhledem k tomu, že gigue od Frobergera jsou v různých vydáních odlišně zapisovány, jednou například v celém taktu, podruhé v 6/8 taktu, je Ferguson toho názoru, že třináct Frobergerových gigue psaných ve dvoudobém taktu, mělo být provedeno ve 12/8 nebo ve velmi rychlém 3/4.²⁴⁹ Staví na dobové praxi teoretiků a skladatelů 17. a 18. století, kdy sice gigu zapsali ve dvoudobém, ale měli tím na mysli její provedení na tři.

Sébastien Brossard má u Gigue uvedeno: „*Giga nebo Gicque nebo Gigue ... je zpravidla melodie pro hudební nástroj, která je psána téměř vždy v třídobém taktu, a je plná tečkovaných a synkopujících not, které dělají charakter melodie živým a abych tak řekl skočným, atd. Viz Saltarello. Italové obvykle označují pohyb (takt jejich) houslových gigue v 6/8 nebo 12/8 taktu a někdy označení C nebo čtyřdobého taktu pro bas. Bas je pak hrán tečkovaně.*“²⁵⁰ S tečkovaným rytmem se již dá vytvořit dojem třídobého metra. Pokud je tato myšlenka shodná s Brossardovým úmyslem, jak vyřešit dvoudobý rytmus gigue, máme v tomto příkladu úpravu povolenu.

Proti prepisování gigue z dvoudobého do třídobého metra nebo naopak se vyjádřil Kirnberger, který považoval umělcovo snažení přetvořit dvoudobé metrum do třídobého za nešťastné vedoucí k nesprávnému provedení.²⁵¹

Důkazy uvedené výše jsou však přece jen subjektivního rázu a ani se tyto názory na interpretaci atypické gigue neshodují, proto může být další způsob provedení dvoudobých gig, tedy zahrát je tak, jak byly zapsány, stejně správný, jako převedení osmin do tečkovaného rytmu nebo do jakýchsi quasi triol.

Dvoudobý takt tedy můžeme vyřešit hrou po triolách, nebo hrát ve dvoudobém taktu a vytvořit tak hranatější, dynamičtější a agresivnější afekt, anebo přistoupit k dvoudobým gigám jako k něčemu unikátnímu a stejně tak přistoupit k jejich interpretaci a přednést je úplně jinak než všechny ostatní gig. V každém případě by se dala interpretace těchto gig označit výstražným nápisem *jen pro odvážné*.

Příklad 65: Gigue z Francouzské suity III h moll (BWV 814) jako typ gigy II



²⁴⁸Pouze vnitřní kadence ve druhém dílu je frygická (takt 21–22).

²⁴⁹Little-Jenne, s. 175.

²⁵⁰Brossard, Giga or Gicque or Gigue... this is a tune ordinarily for instruments, which is written almost always in triple time, and is full of dotted and syncopated notes which make the tune gay and, so to speak, jumping, etc. See SALTARELLO. The Italians usually indicate the movement of the gigue in 6/8 or 12/8 time for the violins and sometimes with the sign of C or quadruple measure for the bass. The bass is played then as though it were dotted.

²⁵¹Little-Jenne 177

Narozdíl od předchozí gigue má tato „obyčejný“ třídobý takt s jednou přízvuknou dobou do taktu. Oba dva díly mají shodně po 34 taktech, což naznačuje Bachův zájem o zachování pravidelnosti a rovnováhy, která se stává společně s téměř nepřetržitým energickým proudem šestnáctinových not hlavním rysem této skladby. Ovšem nesmíme tuto vyrovnanost chápat ve smyslu stavby frází, ta je jako u většiny gigue 18. století různorodá a nepředvídatelně dlouhá. Každá čtyřiatřicetitaktová část začíná imitací, přičemž jsou oba hlasy stejně důležité. Dalším znakem, který přispívá k rovnováze, jsou durové kadence, umístěné vždy v polovině každého dílu (takty 16, 52).

Artikulaci si v některých taktech můžeme vypůjčit z violoncellových suit, jako například v taktu 9–10 ve vrchním hlasu, kde artikulací po dvou notách docílíme odhalení skrytého dvojhlasu. Podobně spojením šestnáctinových not po 4 a 2, také v horním hlasu, ale v taktech 5–8. Předtaktí této gigue by měla být artikulovaná ostře po vzoru houslového frázování. U dlouhých not můžeme tuto jinak nekomplikovanou skladbu přizdobit trylky.

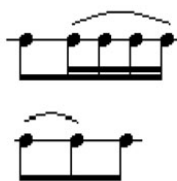
Příklad 66: Gigue z Francouzské suity Es dur (BWV 815) jako typ gigy II



Ve srovnání s předchozí gigo je tato šedesátitaktová gigue z Francouzské suity Es dur složena ze dvou nestejně dlouhých částí. Úvodní téma v jásavých kvartách připomíná zvukné zvony honosných a dodnes údiv vyvolávajících katedrál. Tento zvláštní efekt je pak v taktu 33 umocněn podporou akordů na přízvukných dobách. Způsobem využití imitačních technik může Gigue Es dur připomínat fugu, zdání nás však v tomto případě klame.

V artikulaci se opět můžeme inspirovat ve smycích gige ze suit pro violoncello a to zejména v místech, kde se dva hlasy doplňují, jako takt 25, ve kterém by se nižší hlas hrál: 2 + 1, 2 + 1 proti vrchnímu hlasu se spojenými šestnáctinovými notami pod jedním frázovacím obloučkem.

Příklad 67: Artikulace v taktu 25



Pomocí sekvenčních ploch, dlouhých trylek a v závěrech také přidáním skupinek šestnáctinových not se stupňuje intenzita gradující vždy ke konci každého dílu.

Příklad 68: Gigue z Francouzské suity VI E dur (BWV 817) jako typ gigy II



I tato známá gigue z **E dur Francouzské suity (BWV 817)** je příkladnou ukázkou taktově vyrovnaných dílů. Díl a i díl b by mohl být rozdělen po třech osmitaktových frázích, i když díky imitacím toto pravidelné uskupení nelze nakonec dodržet. Dva stejně důležité hlasy se v imitacích navzájem doplňují a i přes nepříliš složitou texturu vytvářejí pásmo dravě bujaré a nijak nenudící hudby. 6/8 takt určuje této skladbě dvě přízvukné doby do taktu.

Pestrá artikulace odvozená od smyků ze suit pro violoncello pak přidá gigue na veselosti. Skupiny osminových not po třech často nejlépe znějí v již uvedené 2+1 artikulaci. Dlouhé noty (např. takty 17, 19, 20) mohou být ozdobeny trylkem nebo Port de Voix. Některé z trylků začínají od spodní noty, v taktu 29 od noty eis a v taktu 35 od gis. K elegantnímu zakončení s potřebným efektem gradace dojde v taktu 47, pokud hemiolu provedeme s pečlivou artikulací bez velkého ritardanda.

Závěr

Ocitli jsme se na samotném konci exkurze do fascinujícího, noblesního, inspirujícího tanečního umění la bella danse a též taneční hudby s ním spojené. Nevím jak u vás, ale ve mne již při teoretickém studování tanečních barokních prvků, dokázala imaginární představa fyzické aktivity, kterou každý dvořan Ludvíka XIV. při nácviu choreografií absolvoval, probudit každičký sval a občas také i nerv v těle. Nutno dodat, že po obutí tanečních střevíců a následné přeměně teorie v praxi bylo ještě hůře. Ovšem ani v jednom případě jsem zpětně nelitovala vynaložené námahy, naopak, má chuť porozumět tanci hlouběji a poctivěji se ještě zvětšila, neboť osobní zkušenost s tancem, a to jak teoretická, tak praktická, mi odhalila mnohé v hudební interpretaci barokních suit. Taneční rytmy couranty, sarabandy, gavoty a dalších tanců se totiž promítají i do stylizované hudby Johanna Sebastiana Bacha. Ty jsou pak každému interpretovi zářící pochodní osvětlující temná dosud nejasná místa v hudbě.

Možná vás po přečtení kapitol věnovaným jednotlivým barokním tancům napadla stejná myšlenka jako mne. Pevně v to doufám, protože byla i cílem, možná troufalým, možná bláhovým, každopádně není vhodnějšího místa k jeho předložení než právě na této stránce, kterou můžeme s jistou dávkou tolerance pojmenovat jako zúctovací. Pokud jsem ve vás tedy probudila zvědavost o svět barokního tance, pak byla několikaletá příprava předcházející sepsání této práce smysluplnou. Pokud jste se však rozhodli odvážně vstoupit do tanečního sálu a vyzkoušet si barokní tanec zblízka, pak byl můj cíl splněn zcela. Neboť hudební ani taneční umění nelze pochopit prostřednictvím slov. Umění je opravdové jen pokud je tvořeno našimi prožitky, emocemi a city. Teorie nám sice pomáhá uspořádat myšlenky, ale teprve vlastní praktická zkušenost je klíčem k porozumění předchozích textů o hudbě a tanci. Jedině tak vdechneme bezkrevným slovům život.

I přes mé veškeré úsilí bohužel nebylo možné provést tance jako formální ples Ludvíka XIV. To jest mým snem do let budoucích. Většina barokních tanců se tančila v páru. Choreografie couranty, gavoty, sarabandy, menuetu a bourrée vytvořené v rámci mé magisterské práce jsou ale určeny pouze pro sólovou tanečnici. Smyslem totiž nebylo vytvoření identických kopií Feuiletových či Pécourových tanců. Naším cílem bylo seznámit širokou veřejnost s nejcharakterističtějšími krokovými jednotkami jednotlivých tanečních typů, které ovlivnili i hudbu samotnou. Při tvorbě choreografií se u couranty s gigou ukázala hudba Bachových Francouzských suit i přes určité prvky tanečnosti příliš osobitě stylizovaná, takže jsme od taneční choreografie raději upustili a rozhodli se ji ponechat na fantasmii každého z posluchačů.

Pro přehledné audiovizuální shrnutí diplomové práce pak bylo vytvořeno DVD s jednotlivými nejdůležitějšími krokovými tanečními jednotkami a také se záznamy tanečních choreografií couranty, gavoty, sarabandy, menuetu a bourrée premiérovány na mém absolventském koncertu dne 28. února 2014. Skrze tyto choreografie nejtanečnějších Bachových tanců z Francouzských suit, se pak podařilo předat vizuální představu o podobě barokních tanců, které jsou v dnešní době známé spíše jako instrumentální skladby. Bylo nám tak odkryto taneční tajemství, které se skrývá v hudbě určené k poslechu nikoli doprovodu tanečníků. Snad se mohou právem domnívat, že tak došlo k obohacení všech zúčastněných a to jak nás interpretů, tak i posluchačů.

Seznam použitých pramenů a literatury

I. primární literatura

A) prameny

BACILLY, Bénigne de: Remarques curieuses sur l'art de bien chanter. Paříž 1668. Faksimile, Geneva: Minkoff 1974.

BROOSSARD, Sebastien de: Dictionaire de musique, contenant une explication des terms grecs, latins, italiens françois les plus usitez dans la musique. Paříž 1703. Facsimile: Amsterdam 1964.

CORNEILLE, Thomas: Le dictionnaire des arts et des sciences. Paříž 1694–95, Faksimile: Geneva: Slatkine Reprints 1968.

CORRETE, Michel: L'École d'Orphée: Méthode pour apprendre facilement a jouer du violon dans le goût françois et italien avec les principes de musique et beaucoup de leçons a I, et II violons. Paříž 1738.

FEUILLET, Raoul-Auger: Choreographie ou l'art de décrire la dance. Recueil de dances, composées par M. Feuillet. Recueil de dances, composées par M. Pécour. Faksimile Paříž 1700; Broude Brothers, New York 1968.

LAUZE, F. De: Apologie de la Danse. Faksimile: Geneva 1623, anglický překlad J. Wildebloode, Londýn 1952.

MARPURG, Friedrich Wilhelm: Der Critische Musicus an der Spree. Berlin 1749–50, Hildesheim: Olms, 1970.

MARPURG, Friedrich Wilhelm: Clavierstücke mit einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere. Berlin 1762.

MATTHESON, Johann: Der vollkometne Capellmeister. Hamburk 1739; Faksimile: Bärenreiter, Kassel 1954; 2. vydání Kassel 2008. ISBN 978-3-7618-1413-0

MATTHESON, Johann: Neu-Eröffnete Orchestre. Hamburg, 1713. Kassel: Bärenreiter 1954.

MATTHESON, Johann: Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg 1737, 2. vydání Hildesheim 1990. ISBN: 978-3-487-05871-9.

MUFFAT, Georg: První poznámky o hraní francouzských baletů podle metody zesnulého pana de Lully. JAMU, Brno 1992. Z francouzského originálu Premières observations sur la maniere de Jouër les airs de Balets á la Francaise selon la methode de feu Monsieur de Lully. Sbírky Florilegium I., 1695; Florilegium II., 1698. Český překlad Bělský, Vratislav. ISBN 80-85429-09-8

NIEDT, Friedrich Erhard: Musikalische Handleitung, I-III, Hamburg 1710, 1721, 1717. 2. vydání: Hildesheim, 2002 Georg Olms Verlag. ISBN: 978-3-487-11157-5.

QUANTZ, Johann, Joachim: Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu. Supraphon s. p., Praha 1990. Z německého originálu Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik, dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Berlin, 1752. Český překlad: Bělský, Vratislav.

ISBN 80-7315-025-5

RAMEAU, Pierre: Le maitre á danser. Paris 1725. Fakcsimile, New York: Broude, 1967. Přeloženo Cyril W. Beaumont jako The Dancing-master, Londýn: C. W. Beaumont 1931.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: Dictionnaire de musique. Faksimile 1768, vydal Claude Dauphin, Arles Sud 2007.

SAINT-LAMBERT, Michel de: Les principes du clavecin. Paříž 1702. Facsimile, Geneva: Minkoff 1974.

TAUBERT, Karl Heinz: Höffische Tänze, Ihre Geschichte und Choreographie. B. Schott's Söhne, Mohuč 1968. ISBN 978-3-7957-2880-9

TOMLINSON, Kellom: The Art of Dancing. 1. vydání Londýn 1735, 2. vydání 1744. Facsimile: Dance Horizons, New York 1970.

WALTHER, Johann Gottfried. Musikalisches Lexikon oder musicalische Bibliothek. Vydáno Richard Schaal. Faksimile: Leipzig 1732. Kassel: Bärenreiter 1953.

II) sekundární literatura

A) monografie

BETTMANN, Otto, L.: Johann Sebastian Bach. Jak jej znal jeho svět. Nakladatelství lidové noviny, Praha 1997. Z anglického originálu Johann Sebastian Bach, As His World Knew Him. New York 1995; český překlad Burianová, Libuše. ISBN 80-7106182-4

BOEHN, Max von: Der Tanz. Volksverband der Bücherfreunde, Berlín 1925.

BUBLOVÁ, Eva: Názvy skladeb u clavecinistů. Akademie múzických umění, Praha 2010. ISBN 978-807331-174-2

DONINGTON, Robert: Baroque Music: Style And Performance, A Handbook. W.W. Norton a company. New York, London 1982. ISBN 0-393-30052-8

HILTON, Wendy: Dance of Court and Theater: Selected Writings of Wendy Hilton. Pendragon Press, druhé vydání Hilsdalle 1997. ISBN-13: 978-0945193982.

HUDSON, Richard: The Allemande, the balletto, and the tanz. Volume I – the History. Cambridge university press, 1. vydání, 1986, New York, 2. vydání 2009, ISBN 978-9-521-11664-0.

KAZÁROVÁ, Helena: Barokní taneční formy. Akademie múzických umění, Praha 2005. ISBN 80-7331-026-0

KACROVÁ, Michaela: Diplomová práce na téma Tanec: projev života a umění. Pedagogická fakulta Masarykovy university, Brno 2008.

KOLEKTIV AUTORŮ: Tance a slavnosti 16. - 18. století. Katalog k výstavě, editorka Andrea Rousová, Národní galerie, Praha 2008, ISBN 978-80-7135-394-3

KLÁŠKOVÁ, Veronika: Bakalářská práce na téma Spolupráce Jeana Baptista Lullyho s Moliérem a Pierrem Beauchampem na comédies-ballets. Filosofická fakulta Masarykovy university, Brno 2010.

LITTLE, Meredith - JENNE, Natalie: Dance in music J. S. Bach. Rozšířené vydání. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2001. ISBN 978-0-253-21464-5

MATHER, Betty Bang: Dance Rhythms of the French Baroque: A Handbook for Performance. Bloomington: Indiana University Press 1987. ISBN 0-253-31606-5

MIEHLING, Klaus: Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik: die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema. Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven 1993. ISBN 3-7959-0590-7

NETTL, Paul: Musik und Tanz bei Casanova. Gesellschaft deutscher Bücherfreunde in Böhmen, Praha 1924

SCHÜLLEROVÁ, Silvie: Dizertační práce na téma Afektivní teorie a hudebně rétorické figury, Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2006.

SIBLÍK, Emanuel: Tanec, projev života a umění. F. Topič, Praha 1918.

SONNLEITNER, Johann - von Gleich, Clemens, Christoph: Bach: Wie schnell? Praktischer Tempo – Wegweiser mit 200 Übungen und Beispielen. Verlag Urachhaus 2002. ISBN 3-8251-7371-2

VEILHAN, Jean-Claude: Die Musik des Barock und ihre Regeln.

WALDAUFOVÁ, Marie: Bakalářská práce na téma Sarabanda jako tanec v cembalové literatuře (se zaměřením na Francouzské suity J. S. Bacha). Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze, Praha 2011.

ŽÁK, František: Bakalářská práce na téma Analýza a komparace allemand J. S. Bacha a F. Couperina. Filozofická fakulta Masarykovy Univerzity, Brno 2009. Online: http://is.muni.cz/th/180937/ff_b/bakalarka.txt 18. 6. 2011

B) slovníky a encyklopedie

MICHELS, Ulrich. Encyklopedický atlas hudby. Nakladatelství lidové noviny s.r.o., Praha 2000. ISBN 80-7106-238-3

THE NEW GROVE DICTIONARY of Music and Musicians. Volume Twenty-two, second edition, ed. Stanley Sadie, Macmillan Londýn 2001. ISBN 0-333-60800-3

C) hudební studie a články na Internetu

European Association of Dance Historians. King, Kate: Dance Research Journal, Vol. 23, No. 1, Spring, 1991, pp. 57–58. <http://www.jstor.org/stable/1478711> 4. 10. 2010

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/205667/Raoul-Auger-Feuillet> 4. 10. 2010

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/57590/Pierre-Beauchamp?anchor=ref286892> 4. 10. 2010

<http://forum.rond.cz/index.php?topic=162.0> 5.3. 2011

<http://baletky.webgarden.cz/citaty/citaty-o-baletu-a-tanci.html> 5. 3. 2011

<http://www.jstor.org/stable/1567582> 18. 6. 2011

<http://www.jstor.org/stable/1290887>, 18. 6. 2011

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00613?q=allemande> 18. 6. 2011

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06707=courante> 18. 6. 2011

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/303830/jig> 28. 3. 2013

<https://en.wikipedia.org/wiki/Minuet> 5. 4. 2014

<http://baroquedance.info/sources/tomlinson/> 5. 4. 2014

<http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Jak-se-v-Cesku-baletilo> 5. 4. 2014

<http://www.regardsetviedauvergne.fr> 16. 4. 2014

<http://operabaroque.fr/CASSANDRE.htm> 28. 4. 2013

<http://www.scena.org/lsm/sm7-5/students-en.html> 3. 5. 2014

D) notoviny

BACH, Johann, Sebastian: Französische Suiten. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. 1. vydání 1980, rev. 2001, edited by Alfred Dürr, Bärenreiter Kassel 2006. ISMN M 006-46620-7

PLAYFORD, John: The English Dancing Master. Schott, London 1957.

Tabulky a obrazové přílohy

Tabulka 1: Taneční provedení Courante z Francouzské suity III h moll (BWV 814)²⁵²

Choreografie: Hana Slačálková

Couranta h moll – díl a			
1. takt	2. takt	3. takt	4. takt
Pas court, Pas long	Pas court Pas long	Glissade Pas de bourrée	Glissade Demi-coupé ouvert
5. takt	6. takt	7. takt	8. takt
Ronde, Pas court	Pas long Pas court	Pas long, Coupé	Contretemps, Coupé
9. takt	10. takt	11. takt	12. takt
Coupé á deux mouvement, Coupé	Contretemps, Pas court	Pas long, Pas court	2 demi-pirouette

Couranta h moll – díl b			
1. – 6. takt			
Instrumentální mezihra			
7. takt	8. takt	9. takt	10. takt
Pas court, Pas long	Pas grave, Coupé	Pas long, Pas long	Pas court, Balancé
11. takt	12. takt	13. takt	14. takt
Pas long, Pas court	Demi-pirouette, Pas grave	Coupé, Pas long	Coupé, Pas long
15. takt	16. takt	Póza	
Pas court, Coupé	Demi-pirouette		

Tabulka 2: Taneční provedení Gavoty z Francouzské suity E dur (BWV 817)²⁵³

Choreografie: Hana Slačálková

Gavota E dur – díl a				
předtaktí	1. takt	2. takt	3. takt	4. takt
Pas de gavotte Pas de bourrée Pas de bourrée				
5. takt	6. takt	7. takt	8. takt	
Contretemps de gavotte Pas de bourrée Pas de bourrée				

²⁵²Viz. DVD Barokní tance

²⁵³Viz DVD Barokní tance

Gavota E dur – díl a – repetice				
předtaktí	1. takt	2. takt	3. takt	4. takt
Contretemps de gavotte Coupé pointé Pas de gavotte				
5. takt	6. takt	7. takt	8. takt	
Contretemps de gavotte Pas de bourrée Pas de bourrée				

Gavota E dur – díl b				
předtaktí	1. takt	2. takt	3. takt	4. takt
Contretemps de gavotte Coupé Glissade Coupé				Pas de gavotte
5. takt	6. takt	7. takt	8. takt	
Pas de gavotte		Pas de bourrée		
9. takt	10. takt	11. takt	12. takt	
Pas de bourrée		Pas de bourrée	Coupé	

Gavota E dur – díl b – repetice				
předtaktí	1. takt	2. takt	3. takt	4. takt
Contretemps de gavotte Coupé Glissade Coupé Pas de gavotte				
5. takt	6. takt	7. takt	8. takt	
Pas de gavotte		Pas de bourrée		
9. takt	10. takt	11. takt	12. takt	
Pas de bourrée		Pas de bourrée	Coupé	

Tabulka 3: Taneční provedení Petit Menuetu z Francouzské suity E dur (BWV 817)

Choreografie: Zuzana Adamaitis

Petit Menuet E dur – díl a			
1. takt	2. takt	3. takt	4. takt
Coupé	Pas tombé, jeté	Pas tombé, jeté	Demi-coupé
5. takt	6. takt	7. takt	8. takt
Pas de menuet		Contretemps de menuet	

Petit Menuet E dur – díl a – repetice			
1. takt	2. takt	3. takt	4. takt
Demi contretemps battu, jeté, jeté ouvert	1/2 pirouette	Demi contretemps battu, jeté, jeté ouvert	1/2 pirouette
5. takt	6. takt	7. takt	8. takt
Pas de menuet		Contretemps de menuet	

Petit Menuet E dur – díl b			
1. takt	2. takt	3. takt	4. takt
Passpied		Passpied	
5. takt	6. takt	7. takt	8. takt
Passpied, Pas de menuet		Passpied, Contretemps de menuet	
9. takt	10. takt	11. takt	12. takt
Demi contretemps battu, jeté, jeté ouvert	1/2 pirouette	Demi contretemps battu, jeté, jeté ouvert	1/2 pirouette
13. takt	14. takt	15. takt	16. takt
Pas de menuet		Pas de menuet	

Petit Menuet E dur – díl b – repetice			
1. takt	2. takt	3. takt	4. takt
Demi-coupé, demi-coupé battu ouvert		Passpied	
5. takt	6. takt	7. takt	8. takt
Pas de menuet		Contretemps de menuet	
9. takt	10. takt	11. takt	12. takt
Pas de menuet		Contretemps de menuet	
13. takt	14. takt	15. takt	16. takt
Pas de menuet		Pas de menuet	

Tabulka 4: Taneční provedení Bourrée z Francouzské suity E dur (BWV 817)²⁵⁴

Choreografie: Zuzana Adamaitis

²⁵⁴Viz. DVD Barokní tance. Taneční ztvárnění tohoto bourrée není přesnou imitací dvorského společenského tance 18. století, neboť je vytvořen pro jednu tanečnici, ačkoli bylo bourrée tancem zásadně párovým. Cílem této choreografie však bylo představit krokové jednotky nejčastěji zakomponované do choreografií bourrée doby Ludvíka XIV.. Rekvizita masky měla být symbolem maškarních plesů, které byly protipólem dvorských plesů. Symbolem aristokratické *joie de vivre*.

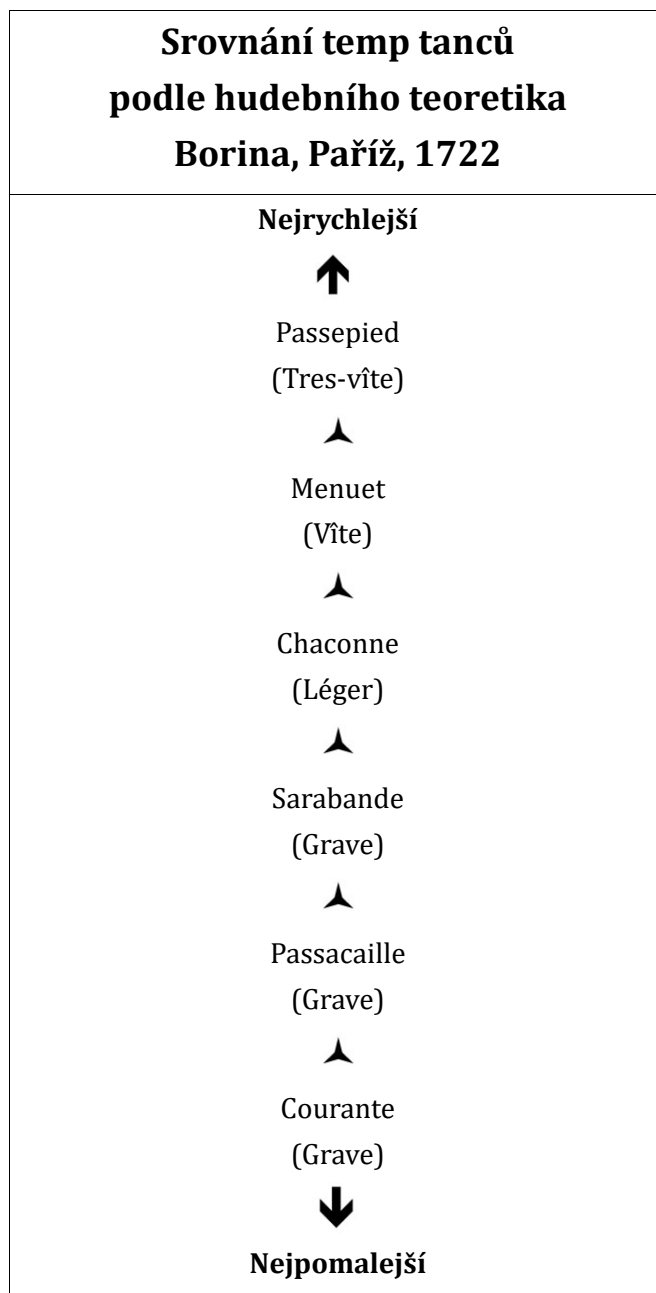
Bourrée E dur – díl a	
předtaktí	1. – 12. takt
Instrumentální předehra, v samotném závěru začátek úvodní poklony tanečnice	

Bourrée E dur – díl a – repetice				
předtaktí	1. takt	2. takt	3. takt	4. takt
Jeté chassé		Emboîté	Jeté chassé	Emboîté
5. takt		6. takt	7. takt	8. takt
Pas de bourrée		Pas de bourrée	Assamblé sissonne	Demi-pirouette
9. takt		10. takt	11. takt	12. takt
Assamblé sissonne		Demi-pirouette	Jeté, jeté	Contretemps de chaconne

Bourrée E dur – díl b				
předtaktí	1. takt	2. takt	3. takt	4. takt
Pas grave		Pas de bourrée	Pas de bourrée	Glissade
5. takt		6. takt	7. takt	8. takt
Demi-coupé ouvert		Pas de bourrée	Pas de bourrée	Contretemps
9. takt		10. takt	11. takt	12. takt
Contretemps		Pas de bourrée	Pas de bourrée	Assamblé sissonne
13. takt		14. takt	15. takt	16. takt
Demi-pirouette		3/4 pirouette	Pas de bourrée	Balonnée
17. takt		18. takt	19. takt	20. takt
Assamblé sissonne		Emboîté	Contretemps	Pas de bourrée
21. takt		22. takt	23. takt	24. takt
Contretemps		Contretemps	Pas de bourrée	Pas de bourrée
25. takt		26. takt	27. takt	28. takt
Pas de bourrée		Contretemps	Demi-pirouette	Demi-pirouette
29. takt		30. takt		
Pas de bourrée		Coupé		

Bourrée E dur – díl b – repetice	
předtaktí	1. – 30. takt: Poklona tanečnice k publiku. Instrumentální dohra.

Tabulka 5: Srovnání temp tanců podle hudebního teoretika Borina, Paříž, 1722



Tabulka 6: Taneční krokové jednotky na DVD

Nejběžnější krokové jednotky v barokních tancích	
Allemande	Chassé
	Pas de rigaudon
	Contretemps ballonné

Courante	<p>Pas court de courante</p> <p>Pas long de courante</p>
Correnta	<p>Seguito ordinario con saltino</p> <p>Sottopiede</p>
Sarabanda	<p>Pas grave</p> <p>Pas de bourrée (emboîte)</p> <p>Pas de bourrée vite</p> <p>Pas coupé</p> <p>Coupé ouvert</p> <p>Coupé vite</p> <p>Pas de passacaille</p> <p>Jeté chassé</p> <p>Piroutte</p>
Menuet	<p>Pas de menuet</p> <p>Contretemps de menuet</p>
Gavota	<p>Pas de gavotte = Contretemps de gavotte + pas assemblé</p>
Bourrée	<p>Pas de bourrée</p> <p>Nejčastější kombinace: 2 Jetés (1takt) + Pas de bourrée (1takt)</p>
Gigue	<p>Contretemps ballonné</p> <p>Contretemps de chaconne</p> <p>Pas de sissone</p>

Tabulka 7: Charakteristické znaky correnty a couranty











correnta	courenta
rychlý tanec třídobého metra	pomalejší tanec třídobého metra; L'Affilard půlová = 45 MM
veselá, živá	elegantní, vznešená, noblesní
obvykle 3/4 nebo 3/8 takt s rovnoměrnými frázemi	obvykle 3/2 takt (6/4 střídá se s dvoudobými hemiolami)
Nejprve kombinace choreografie a improvizované pantomimy; později rychlé poskoky kombinované s kroky, základní krok: sottopiedi a seguito ordinari con Saltino	Nejprve malé, pružné, vpřed-vzad kroky; později kluzné, základní krok: krátký a dlouhý pas de courante
poměrně homofonní faktura	polyfonní faktura
jasná harmonie i rytmická struktura	harmonie a melodie složitější
plynulé pasáže osminových not	Rytmická proměnlivost, zvláště hemioly
virtuosní styl provedení	francouzská noblesnost

Tabulka 8: Srovnání Giguových typů


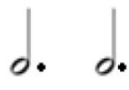

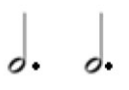












Vlastnosti	Francouzská gigue	Gigue I	Gigue II
Nepředvídatelná délka frází	*	*	*
Někdy pravidelné fráze, zvláště na začátku skladby	*	*	*
Přízvučné doby uspořádané odlišně v každé frázi	*	*	*
Živý nebo radostný afekt	*	*	*
Imitace	*	*	*
Buď jedna nebo dvě přízvučné doby do taktu	*	*	*
Mírné tempo	*		*
Méně harmonických změn, zdání ještě rychlejšího tempa		*	
Ornamentika	*		*
Méně ornamentiky		*	
Harmonické změny na první a třetí osmině (2+1)	*		*

Různá artikulace not pomocí obloučků	*		*
Téměř všechny skupiny not po třech pod legátovým obloučkem		*	
Velký rozptyl v taktových označeních		*	*
Málo nebo žádné vnitřní kadence		*	*
Kadence pouze příležitostně	*		
Ve formě fugy nebo quasi fugy		*	*
Nikdy ve formě fugy nebo quasi-fugy	*		
Méně časté nebo žádné užití „sautillant“ figur		*	*
„Sautillant“ figury téměř stále	*		

Tabulka 9: Tempo a charakter tanců ve dvoudobém taktu

Tempo a charakter tanců ve dvoudobém taktu					
Předtaktí	Přízvučné doby	Krokové jednotky /takt	Taneční typ	charakter	Tempo L'Affilard/Hilton
		2	Entree	Velmi pomalu, vážně	
	  (Dolů) (Nahoru)	1	Gavota	Mnohem vážnější než...	 60 MM/60MM
		1	Galliarda		
		1	Allemanda		
		1	Bourée	... tyto tance	 60 MM/80 MM
		1	Rigadon		

Tabulka 10: Tempo a charakter u tanců v třídobém taktu

Tempo a charakter u tanců v třídobém taktu					
Předtaktí	Přízvukné doby	Krokové jednotky /takt	Taneční typ	charakter	Tempo L'Affilard/Hilton
		2	Louvre nebo pomalá Gigue	vážně	
		1	Gigue	Lehce a vzdušně	 58 MM/ 88 MM
		1	Forlane		
		1	Canarie	Velmi živě	 53 MM/80 MM
		Dlouhá (long) krátká (court)	Couranta	Velmi slavnostně a vážně	
		1	Sarabanda	Méně vážněji a každá vždy	 67MM/ 69 MM
		1	Passacailla	o stupeň vzdušnější	
		1	Chaconna		
		1 ve dvou taktech	Menuet	Každý z nich vždy o něco živěji	Taktové označení 3  = 105MM Taktové označení 6/8  = 114MM
			Passepied		

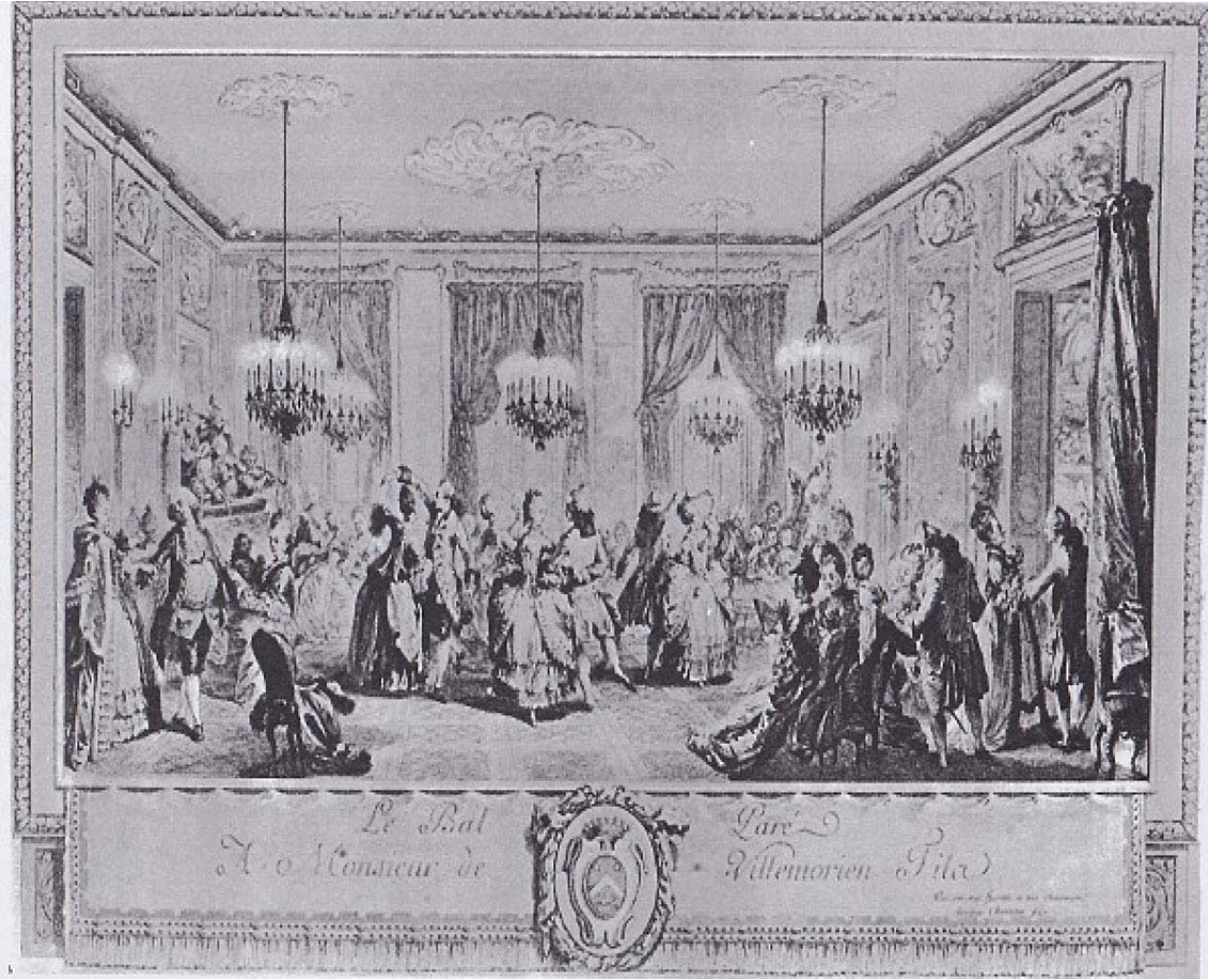
Obraz 1: Ludvík XIV. v roli Appolóna



Obraz 2: Karel II., král Anglie, bratranec Ludvíka XIV.



Obraz 3: Allemanda

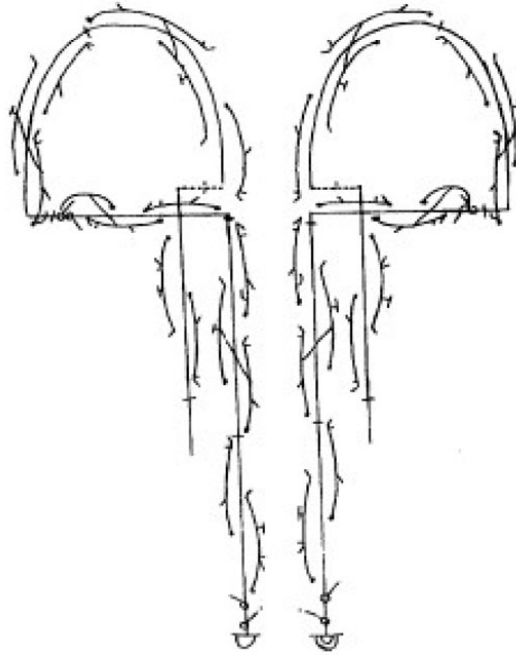


Obraz 4: La Bourgogne



la Bourgogne

Fig. 1.



Obraz 5: Interpretace dvoudobého metra jako třídobého podle Fergussona

Zapsáno:



Hráno:



Obraz 6: Johann Esaias Nilson, Tancování



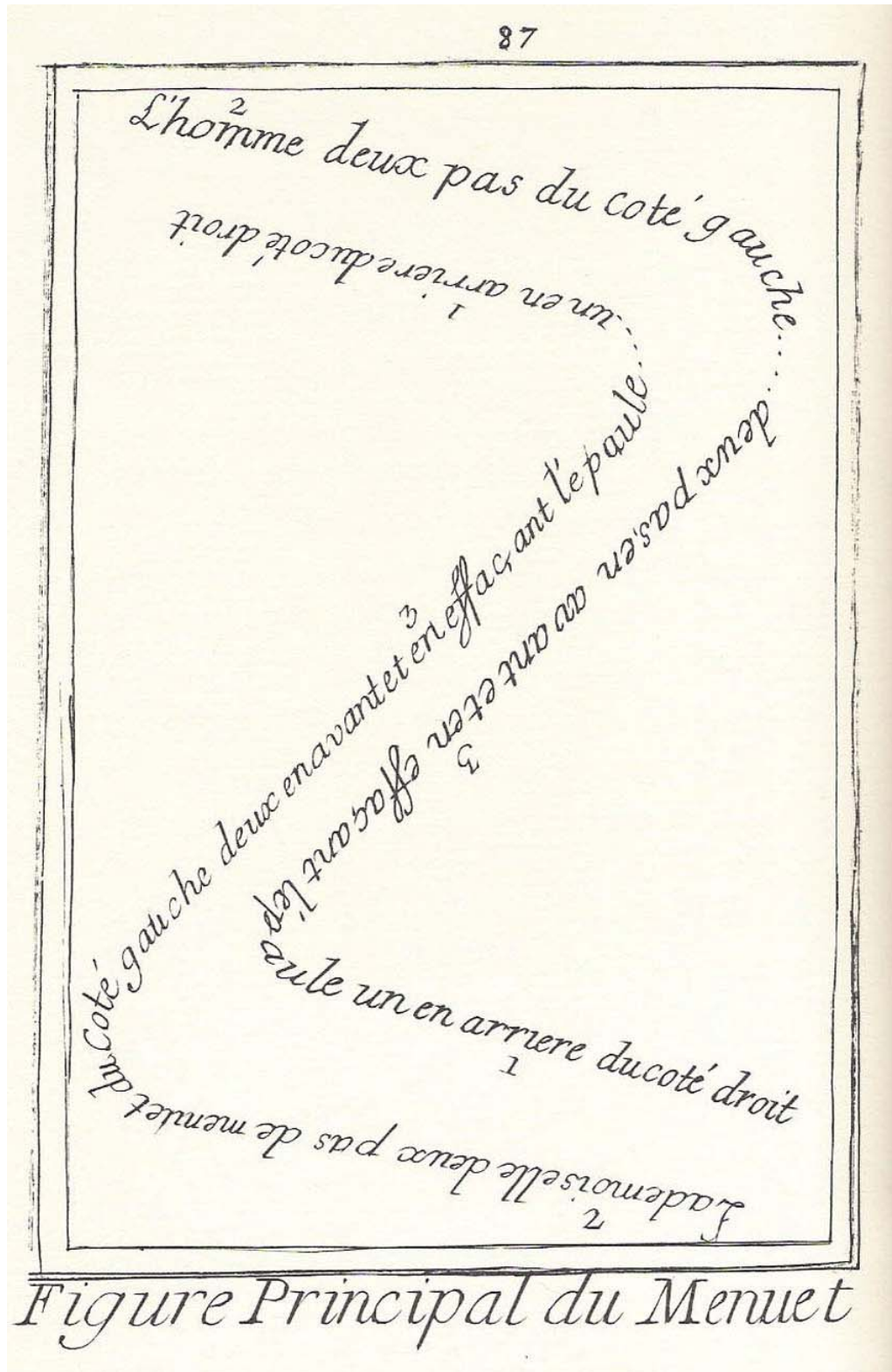
Obraz 7: Tančící pár (allemanda)



Obraz 8: Norbert Grund, Tanečnice menuetu



Obraz 9: Taneční dráha menuetu ve tvaru písmene Z



Obraz 10: Gavota



Obraz 11: Corrente



The image is a composite illustration. At the top, there are two staves of musical notation in 3/4 time, with a treble clef and a key signature of one flat. The word "Corrente" is written below the first staff. Below the music is a black and white engraving of a man and a woman in 18th-century Roman-style clothing. The woman wears a long, flowing dress with a full skirt and a high collar, while the man wears a shorter, patterned tunic and breeches. They are standing on a wooden floor in a room with two windows in the background. At the bottom, there is a decorative oval frame containing German text.

Hier werden in Romaniſchen habit,
die pas Corrente, Bouré und Ciacone
mit hüpfcher bewegung der arme, deß
Haubts und des Leibs gedantzt und die
Aria 2 mahl geſpielt.

Obraz 12: Jig – venkovský tanec

