

Univerzita Hradec Králové
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
Hudební katedra

F. Mendelssohn Bartholdy – Tři preludia a fugy

Bakalářská práce

Autor: Gabriela Královcová
Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice
Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na
vzdělávání
Hudební kultura se zaměřením na vzdělávání
Vedoucí práce: doc. PhDr. MgA. František Vaníček, Ph.D.

Hradec Králové 2020



Zadání bakalářské práce

Autor:	Gabriela Královcová
Studium:	P17P0482
Studijní program:	B7507 Specializace v pedagogice
Studijní obor:	Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na vzdělávání, Hudební kultura se zaměřením na vzdělávání
Název bakalářské práce:	a) Bakalářský koncert - varhany b) F. Mendelssohn-Bartholdy - Tři preludia a fugy
Název bakalářské práce AJ:	a) Bc concert - Organ b) F. Mendelssohn-Bartholdy 3 preludes and fugues

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Závěrečná bakalářská práce je složena ze dvou částí. a) První část je tvořena sólovým koncertním výkonem (půlrecitálem), jehož předpokladem je vysoká úroveň technických dovedností studenta. Koncertní vystoupení na základě vhodně zvolené dramaturgie prezentuje interpretační kvality diplomanta, jeho schopnost adekvátního stylového přístupu k interpretaci jednotlivých skladeb. b) Ke koncertnímu výkonu se váže druhá, teoretická písemná část v rozsahu cca 20 - 30 stran. Její téma souvisí se zvoleným koncertním programem. Práce představí varhanní dílo Felixe Mendelssohna-Bartholdyho. Zvláštní zřetel bude věnován jeho Třem preludiím a fugám, přičemž bude podrobně interpretačně analyzováno Preludium a fuga d moll.

ŠLECHTA, M. Metodika varhanní hry. Praha, 1989. KLINDA, F. Organ v kulture dvoch tisícročí. Bratislava, 2000. KLINDA, F. Orgánová interpretácia. Bratislava, 1983. notová vydání varhanního díla F. Mendelssohna-Bartholdyho

Garantující pracoviště:	Hudební katedra, Pedagogická fakulta
Vedoucí práce:	doc. PhDr. František Vaníček, Ph.D. doc. PhDr. MgA. František Vaníček, Ph.D.
Oponent:	doc. Mgr. Michal Chrobák doc. Mgr. Michal Chrobák
Datum zadání závěrečné práce:	16.1.2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracovala samostatně a použila prameny uvedené v seznamu literatury.

V Hradci Králové dne 4.5. 2020

Podpis

Poděkování

Děkuji doc. PhDr. MgA. Františku Vaníčkovi, Ph.D. za odborné vedení a poskytování cenných rad a návrhů při psaní práce. Dále děkuji své rodině a přátelům, kteří mě u psaní práce podpořili a poskytli rady. Jmenovitě chci poděkovat sestře Mgr. Anetě Pulpánové, která mi pomohla s formátováním práce a mamince Bc. Lence Královcové, která mě podporuje v celém studiu a pomáhá mi v těžkých chvílích.

Anotace

KRÁLOVCOVÁ, Gabriela. *F. Mendelssohn Bartholdy tři preludia a fugy*. Hradec Králové, 2020. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. PhDr. MgA. František Vaníček, PhD.

Bakalářská práce je zaměřena na tři preludia a fugy Felixe Mendelssohna Bartholdyho op. 37. Nejprve je uvedena teoretická část o romantismu, Felixi Mendelssohnu Bartholdym a jeho hudebním odkazu. Práce se dotkne i provedení Matoušových pašijí roku 1829. Následuje praktická část, formální a interpretační rozbor Preludií a fug op. 37. Ve výsledku práce přináší porovnání základních hudebních prvků v interpretaci a jejich vliv na celkové vyznění skladeb.

Klíčová slova: varhany, romantismus, varhanní hudba, Matoušovy pašije, preludium a fuga, Felix Mendelssohn Bartholdy

Annotation

KRÁLOVCOVÁ, Gabriela. F. Mendelssohn Bartholdy - Three Preludes and Fugues. Hradec Králové, 2020. Bachelor thesis. University of Hradec Králové, Faculty of Education. Supervisor: doc. PhDr. MgA. František Vaníček, PhD.

The bachelor thesis is focused on three preludes and fugues by Felix Mendelssohn Bartholdy op. 37. First I will focus on the theoretical part about romanticism, Felix Mendelssohn Bartholdy and his music. The work also mentions the performance of St Matthews passion from 1829. It is followed by the practical part that shows a formal and an interpretative performance of preludes and fugues op. 37. In the conclusion the work shows the comparison of basic musical elements in an interpretation and its influence on the overall sound of compositions.

Key words: organ, romanticism, organ music, St. Matthews passion, prelude and fugue, Felix Mendelssohn Bartholdy

Obsah

1 Úvod	8
2 Hudba v období rozvinutého romantismu	9
3 Felix Mendelssohn Bartholdy	9
3.1 Život.....	9
3.2 Matoušovy pašije	11
3.3 Varhanní dílo	12
4 Tři preludia a fugy	14
4.1 Preludium a fuga c moll, op 37 no.1.....	16
4.1.1 Formální rozbor	16
4.1.2. Interpretační rozbor	19
4.2 Preludium a fuga G dur, op. 37 no.2.....	24
4.2.1. Formální rozbor	24
4.2.2. Interpretační rozbor	27
4.3. Preludium a fuga d moll op. 37, no. 3	31
4.3.1. Formální rozbor	31
4.3.2. Interpretační rozbor	34
5. Závěr	40
6. Zdroje.....	41
7. Přílohy.....	43

1 Úvod

V první, teoretické části práce se budu zabývat životem a dílem Felixe Mendelssohna Bartholdyho v kontextu s hudbou v rozvinutém romantismu. Ze života Mendelssohna Bartholdyho bude práce obsahovat kapitoly o jeho životě, varhanním díle a provedení Matoušových pašijí se zaměřením na jeho význam.

Druhá část práce bude praktická a budu se zde zabývat rozbořem Tří preludií a fug op. 37 Felixe Mendelssohna Bartholdyho. U skladeb provedu formální a interpretační rozbořy. Ve formálním rozbořu budu sledovat formu preludií a vnitřní členění fug s přihlédnutím na harmonii hudebně zajímavých úseků skladby. Zvláště se zaměřím na odlišnost formy preludia z Preludia a fugy G dur op. 37, no. 2 od ostatních dvou, které jsou předmětem mého zkoumání. Toto preludium má jinou formu než další dvě.

V interpretačním rozbořu budu porovnávat nahrávky preludií a fug od tří různých interpretů s vlastním interpretačním názorem vycházejícím z formálního rozbořu a studia předmluvy ke skladbám. Jednotlivé interpretace budu zkoumat především z hlediska tempa, registrování a frázování, agogiky. V interpretačním rozbořu nebudu hodnotit kvalitu jednotlivých hudebních výstupů, ale pouze již výše zmíněné prvky jejich hry.

Cílem mého zkoumání je určit vliv jednotlivých interpretačních prvků na provedení díla v souladu s původním záměrem autora a celkovým vyzněním charakteru skladby na posluchače. Dalším cílem je potvrzení mého názoru, že pro historicky poučenou interpretaci a vyznění nálady díla dle původního záměru autora je nutné dodržovat pravidla dobové interpretace nebo poznámky od samotného autora, jsou-li k dispozici.

2 Hudba v období rozvinutého romantismu

Romantismus se datuje do 18. a 19. století a dělí se na romantismus raný, romantismus rozvinutý a novoromantismus. V tomto období se klade důraz na city a fantazii, důležitá pro skladatele byla originalita v díle. Romantismus zasahuje do všech uměleckých odvětví. Vznikají národní školy. Hudba má v romantismu důležité postavení, stává se základním prvkem ve vzdělání. Klavír se stává běžným vybavením domácností, své místo zde mají i housle nebo zpěv. V době romantismu do hudby vniká mimohudební program a díky tomu vznikají nové hudební formy, například programní předehra¹, programní symfonie² nebo symfonická báseň³. Do tohoto uměleckého období se řadí např. tito hudební skladatelé: F. Schubert (1797-1827), který se vyznačuje hlavně písňovou formou, dále H. Berlioz (1803-1869), který je představitelem programní symfonie. Další autoři v tomto období jsou například Robert Schumann (1810-1856), který se vyznačil písňovou tvorbou (Láska básníková, Láska a život ženy) a symfonickou tvorbou, napsal 4 symfonie. Fryderyk Chopin (1810-1849), který byl výrazný především klavírní tvorbou a sám byl klavírním virtuosem nebo F. Liszt (1811-1886), který byl také výborným klavíristou a zasloužil se o vznik formy symfonická báseň. Dalším významným skladatelem byl Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), který se řadí do rozvinutého romantismu a tato práce o něm a jeho díle pojednává podrobněji.

3 Felix Mendelssohn Bartholdy

3.1 Život

Felix Mendelssohn Bartholdy se narodil v Hamburku 3. února 1809. Vyrostl v židovské rodině, která pocházela z Aufklarungu. Felixův otec se rozhodl konvertovat ke křesťanství, snad i z důvodu stále hrozícího antisemitistického nebezpečí. Děti nechal pokřtít a jako vnější znak přijetí křesťanství bylo ke jménu Mendelssohn připojené druhé jméno Bartholdy. Felix Mendelssohn Bartholdy byl všestranně vzdělaný a díky tomu se stal jednou z nejvýznamnějších postav své doby. Byl zasvěcen

¹ Programní předeheru použil již L.van Beethoven v době klasicismu, v romantismu se ale tato forma těší velkému rozkvětu

² H. Berlioz – Fantastická symfonie

³ Symfonické básně – F. Liszt

do nejrůznějších oblastí jako věda, jazyky, literatura, filozofie a hudba. V sedmi letech mu byl vybrán první učitel klavírní hry a roku 1818 poprvé veřejně vystoupil. Byl žákem Augusta Wilhelma Bacha⁴ v oblasti varhan. Heinrich Heine se o Mendelssohnovi měl vyjádřit jako o hudebním zázraku. Mendelssohnův otec dbal na kvalitní vzdělání. Felix Mendelssohn Bartholdy chodil pouze dva roky do soukromého výchovného ústavu, později měl nejméně čtyři domácí učitele. V hudbě Felixe rozvíjel ředitel berlínské Singakademie Carl Friedrich Zelter, díky němu se později setkal s Goethem.⁵

Roku 1820 se Mendelssohn ujal jednoduchých kompozic. Jeho výhodou bylo, že se o nedělích u Mendelssohnových konala hudební odpoledne. Otec Felixe Mendelssohna, Abrham Mendelssohn, pro tuto příležitost angažoval hudebníky dvorní kapely, což bylo pro Felixe opět velmi podnětné. Už v jedenácti letech Mendelssohn zkomponoval první skladby, přítomnost orchestru, od kterého mohl své skladby slyšet a ověřit si zvuk skladeb, byla velmi přínosnou pomocí. „*Ve čtrnácti letech už je Felix autorem 12 symfonií pro smyčcový orchestr, klavírního koncertu, klavírní sonáty, několika skladeb pro varhany, dvou žalmů a magnificat, duchovních sborů. Pokouší se i o divadlo – první opera či spíše singspiel se měl jmenovat Láska vojáková, druhý Dva učitelé, další Potulní komedianti a Dva synovci aneb Strýček z Bostonu, žádný z nich však nedokončil. Pak přišla Camachova svatba, první dokončená, také provedená a dokonce vydaná opera (i když pouze v klavírním výtahu), a s ní první neúspěch – a velké poučení.*“⁶ Roku 1826 zkomponoval předehru ke Snu noci Svatojánské, kterou můžeme považovat za jeho první mistrovské dílo⁷.

V březnu roku 1829 se Felix Mendelssohn Bartholdy zasloužil o tak zvanou bachovskou renesanci. Ta spočívala v tom, že po 100 letech provedl skladbu doposud nehraného autora J. S. Bacha – Matoušovy pašije. Díky tomuto počínu se hudba starých mistrů opět dostala do popředí zájmu interpretů. V dubnu téhož roku se vydal na studijní cestu do Anglie a Skotska. Zde provedl Beethovenův Klavírní koncert Es dur.

⁴ *1796 †1869 – nesouvisí s J. S. Bachem, Německý skladatel a varhaník.

⁵CANTAGREL Gilles, *Guide de la musique d'orgue*, Paris, Fayard, 2012, vlastní překlad, s. 692

⁶ „O hudbě se tolik navykládá, a tak málo se poví“ - Felix Mendelssohn Bartholdy. *časopis Harmonie - klasická hudba, jazz a world music* [online]. Copyright © 2020 [cit. 22.04.2020]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/o-hudbe-se-tolik-navyklada-a-tak-malo-se-povi-felix-mendelssohn-bartholdy.html> , kapitola: dětství

⁷ CANTAGREL Gilles, *Guide de la musique d'orgue*, Paris, Fayard, 2012, vlastní překlad, s. 692

Rok 1830 strávil cestami do Německa a Itálie. Pod vlivem cest vznikla předehra Hebridy a Skotská a Italská symfonie.⁸

Na jaře roku 1833 byl pozván, aby převzal roční hudební festival v Düsseldorfu. S koncertováním v otcově domě a cestováním bylo toto důležitým bodem Mendelssohna života. Roku 1835 přijal místo dirigenta a ředitele Gewandhausu v Lipsku, kde působil šest let. Roku 1841 přijal roční spolupráci s Akademií v Berlíně. Roku 1843 se do Berlína i s rodinou přestěhoval.⁹

„Roku 1846 dokončil po osmileté práci a četném přepracování oratorium Eliáš a 26. srpna dirigoval jeho premiéru v Birminghamu. V té době ho už trápily bolesti hlavy a lékař mu doporučoval omezit činnost a vystříhat se vypětí. 18. března 1847 dirigoval Mendelssohn naposled koncert Gewandhausu, měl však před sebou další cestu do Anglie (už svou desátou), kde hrál Beethovenův Klavírní koncert G dur. Na zpáteční cestě v květnu se dozvěděl o smrti své sestry Fanny.“¹⁰

Mendelssohna smrt zaskočila a jeho vlastní smrt následovala velmi brzy po smrti Fanny. Podle lékaře Mendelssohnovi praskla céva v hlavě v okamžiku tohoto šoku. Jeho bolesti hlavy zesílily kvůli výtoku krve do hlavy a následovala smrt. Příčinou jeho smrti byla smrt jeho sestry Fanny. Felix Mendelssohn Bartholdy zemřel 4. listopadu roku 1847 v Lipsku.¹¹

3.2 Matoušovy pašije

11. března 1829 v sále Singakademie v Berlíně Felix Mendelssohn Bartholdy po sto letech provedl Bachovy Matoušovy pašije. Druhé provedení Matoušových pašijí proběhlo 21. března 1829, v den výročí narození J. S. Bacha. Obě provedení řídil F. Mendelssohn Bartholdy od klavíru. Třetí představení proběhlo 17. dubna a řídil ho C. F. Zelter.^{12, 13}

⁸ KÖHLER, Karl-Heinz. *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1966. Reclams Universal-Bibliothek, vlastní překlad, str.65-68

⁹ LAMPADIUS, W.: *Life of Felix Mendelssohn Bartholdy*, William Leonard Gage, New York 1865, vlastní překlad, str. 32-33

¹⁰ „O hudbě se tolik navykládá, a tak málo se poví“ - Felix Mendelssohn Bartholdy. *časopis Harmonie - klasická hudba, jazz a world music* [online]. Copyright © 2020 [cit. 22.04.2020]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/o-hudbe-se-tolik-navyklada-a-tak-malo-se-povi-felix-mendelssohn-bartholdy.html>, kapitola: Dirigent, klavírista, skladatel

¹¹ LAMPADIUS, W.: *Life of Felix Mendelssohn Bartholdy*, William Leonard Gage, New York 1865, str.150

¹² Carl Friedrich Zelter *1758 †1832, německý dirigent a spisovatel

¹³ Co nám proved' Mendelssohn?. *KlasikaPlus | Portál o klasické hudbě* [online]. Copyright © [cit. 26.04.2020]. Dostupné z: <https://www.klasikaplus.cz/osobnost/item/1192-co-nam-proved-mendelssohn>

Mendelssohn se novodobým provedením Matoušových pašijí zasloužil o renesanci hudby tohoto barokního velikána. Mendelssohn pašije upravil po svém. Zazněly Mendelssohnovy úpravy původních částí, některé části i celé vynechal. Hlavní myšlenkou tohoto počinu bylo zachování obsahově dramatického důrazu na biblický text se současným zvýrazněním emocí ve smyslu romantismu. Mendelssohn z Matoušových pašijí udělal monumentální dílo. Inscenace se účastnilo na 400 účinkujících. V dnešní době by se kvůli Mendelssohnově úpravě jednalo o opak poučené historické interpretace.¹⁴

V únoru a březnu roku 1841 znovu studoval s velkým souborem Bachovy Matoušovy pašije. Pašije byly uvedeny na Velikonoční neděli 4. dubna 1841 v kostele sv. Tomáše v Lipsku. Ve stejném kostele roku 1728 uvedl Matoušovy pašije Johann Sebastian Bach¹⁵.

Význam Mendelssohnova provedení Matoušových pašijí tkví v tom, že po sto letech probudil hudbu starých mistrů. Do této doby se na pódii objevovala hlavně hudba napsaná soudobými skladateli. Mendelssohn později uvedl i díla např. Händela. Mendelssohnovo oživení Bachovy hudby sahá až do dnešní doby. Mendelssohn později vydal Bachovy noty tiskem, na základě tohoto počinu byla založena Bachova společnost. Ta později vydala úplné dílo tohoto barokního mistra.¹⁶

3.3 Varhanní dílo

Felix Mendelssohn Bartholdy byl výborným varhaníkem. Od útlého věku byl vzděláván i ve varhanní hře. O vysoké úrovni jeho hry vypovídá i koncert, na kterém hrál nejobtížnější varhanní skladby Johanna Sebastiana Bacha.

Koncert se uskutečnil 6. srpna 1839 v kostele sv. Tomáše. Mendelssohn zde hrál: Fugu Es dur, fantasii na chorál „Adorn thyself, fair Soul!“, preludium a fugu a moll, passacaglia c moll s 21 variacemi, atd...¹⁷

¹⁴ [t]akte: Romantische Emotionen. Mendelssohns Bearbeitung von Bachs Matthäus-Passion. [online]. Dostupné z: <https://www.takte-online.de/gesamtausgaben/detailansicht-gesamtausgaben/artikel/romantische-emotionen-mendelssohns-bearbeitung-von-bachs-matthaeus-passion/index.htm> – vlastní překlad

¹⁵ LAMPADIUS, W.: Life of Felix Mendelssohn Bartholdy, William Leonard Gage, New York 1865, str. 99-100

¹⁶ KÖHLER, Karl-Heinz. *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1966. Reclams Universal-Bibliothek. s. 61, vlastní překlad 60-61

¹⁷ LAMPADIUS, W.: Life of Felix Mendelssohn Bartholdy, William Leonard Gage, New York 1865, vlastní překlad, str.99

Sám Mendelssohn pro varhany hudbu skládal. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří 6 varhanních sonát op. 65, které psal mezi lety 1844 a 1845 na podnět anglických vydavatelů Coventry a Hollier. Sonáta no. 1 f moll, sonáta no. 2 c moll, sonáta no. 3 A dur, sonáta no. 4 B dur, sonáta no. 5 D dur a sonáta no. 6 d moll. Sonáta no. 1 f moll se postupem vyvíjí do fugata s pravidelnými sekvencemi, které jsou přerušovány nebo kombinovány s harmonizovaným chorálem „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ Následuje Adagio v A dur, které zdůrazňuje sladkou melodii v třídílné formě.

Sonáta no. 2 c moll se skládá ze 4 částí: Grave, Adagio, Allegro maestoso e vivace a Fuga – Allegro moderato.

Sonáta no. 3 A dur začíná částí Con moto maestoso, která přechází v recitativní část, kde se nachází poznámka od autora, aby interpret zrychloval. Po pedálovém sólu na konci recitativu přichází úvodní téma v a tempu. Sonáta je zakončena krátkým Andante, které je po monumentální první části uklidněním skladby.

Sonáta no 4 B dur začíná částí Allegro con brio, jedná se o rychlé tempo plné energie, následuje druhá část Andante religioso, které je ve slabší dynamice. Po klidné druhé části přichází rychlejší část, která začíná v pianissimu a je v dominantní tónině F dur. Závěrečná část Allegro maestoso e vivace je v dynamice fortissimo velkou závěrečnou gradací sonáty B dur.

Sonáta no. 5 D dur začíná akordickou částí Andante a přelévá se do živějšího Andante con moto (6/8 takt) s ostinátním pedálem. Třetí a poslední část sonáty D dur Allegro maestoso je energickým vyvrcholením celé skladby.

Sonáta no. 6 d moll začíná akordickým chorálem „Vater unser im Himmelreich“, ostatní části této sonáty jsou pojaté jako variace.¹⁸

Druhým dílem, které má pro varhanní hudbu velký význam, jsou tři preludia a fugy op. 37, které jsou podrobněji rozebrány na následujících stranách.

Kromě opusů 37 a 65 složil Mendelssohn přibližně dalších dvacet skladeb, které ale nejsou stejně významné jako již zmíněné opusy. Za zmínku stojí především skladby napsané v rozmezí 1820–1823, jsou to dvě fugy v d moll a fuga g moll z roku 1820

a Andante D dur (1823). V Andante je znát vliv Augusta Wilhelma Bacha¹⁹. Dalším varhanním dílem je Passacaglia c moll, která je nazývána Ostinato a varhanní chorál

¹⁸ CANTAGREL Gilles, *Guide de la musique d'orgue*, Paris, Fayard, 2012, vlastní překlad, s. 698

¹⁹ August Wilhelm Bach – učitel Felixe Mendelssohna Bartholdyho.

s variacemi „Wie gross ist des Allmächt gen Güte“ ve kterých je znát inspirace dílem J. S. Bacha.²⁰

O nic méně významná díla jsou např. Preludium d moll, Fantasie a fuga g moll, Nachspiel D dur, fuga e moll, fuga f moll, Trio F dur, Chorál As dur, Chorál D dur, Téma s variacemi D dur, Allegro d moll, Allegro B dur, Andante alla Marcia B dur, Fuga B dur a Allegro moderato maestoso C dur. Díla od roku 1844 ukazují Mendelssohna jako sebejistého varhanního skladatele s osobitým hudebním jazykem.²¹

4 Tři preludia a fugy

Felix Mendelssohn Bartholdy psal Preludia a fugy op. 37 mezi lety 1834–1837. V těchto letech pracoval i na Preludiích a fugách op. 35 pro klavír. Tři preludia a fugy jsou věnované Thomasi Atwoody, varhaníkovi katedrály Svatého Pavla v Londýně, kterého Mendelssohn znal od své první cesty v roce 1829²².

Mendelssohn byl inspirován dílem Johanna Sebastiana Bacha, ve fuze z Preludia a fugy d moll vidíme přímou inspiraci jednou z Bachových fug. Mimo jiné se Mendelssohn inspiroval, stejně jako Liszt²³ nebo Bruckner²⁴, varhaníkem Adolfem Friedrichem Hessem²⁵.²⁶

U preludií a fug bude proveden formální a interpretační rozbor. U formálního rozboru bude uvedena stavba jednotlivých skladeb. U preludií bude analyzováno, o jakou se jedná formu, a v harmonicky zajímavých místech bude proveden i harmonický rozbor. Fugy z formálního hlediska budou rozebrány na základní části (expozice, provedení, závěr). V jednotlivých částech bude kladen důraz na nástupy témat

a vystavění formy. V rozboru bude odkazováno na konkrétní takty a části skladeb. Celé skladby jsou přiloženy v příloze.

Interpretační rozbor bude proveden na základě porovnání nahrávek. Interpretační rozbor bude hodnocen z hlediska tempa, registrace a frázování. Tempo bude hodnoceno

²⁰ CANTAGREL Gilles, *Guide de la musique d'orgue*, Paris, Fayard, 2012, vlastní překlad, s. 698

²¹ MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix, *Complete organ works I.*, Kassel Bärenreiter, 1993. ISMN M-006-48924-4, vlastní překlad, předmluva

²² CANTAGREL Gilles, *Guide de la musique d'orgue*, Paris, Fayard, 2012, vlastní překlad, s. 694

²³ Ferenc Liszt (*22.10. 1811 † 31.7. 1886) - hudební skladatel.

²⁴ Anton Bruckner (*4. 9. 1824 † 11.10. 1896) – hudební skladatel.

²⁵ Adolf Friedrich Hesse (*30.8. 1809 † 5.8. 1863) – polský varhaník, žák Christiana Heinricha Rincka, jehož učitel byl Bachovým žákem

²⁶ CANTAGREL Gilles, *Guide de la musique d'orgue*, Paris, Fayard, 2012, vlastní překlad, s. 694

na základě předepsaného tempového označení a uzpůsobení k prostoru, kde je nahrávka pořízena.²⁷ Registrace bude opět hodnocena podle předepsané dynamiky v notách. Frázování bude hodnoceno z hlediska agogiky a dodržení stylovosti.

Pro rozbor skladeb byly použity dvě vydání varhanních skladeb od Felixe Mendelssohna Bartholdyho. První vydání od C. F. Peterse – Mendelssohn Orgel Kompositionen. Druhé vydání je Bärenreiter Kassel – Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke I, 1993²⁸, editované Christophem Albrechtem.

Obě vydání vychází z předmluvy Šesti varhanních sonát od Felixe Mendelssohna Bartholdyho, kterou sám napsal. V předmluvě uvádí, jaké barvy varhan si představuje pod dynamickým označením: *forte, fortissimo, piano, pianissimo*:

„U těchto skladeb hodně záleží na správném výběru registrů. Nicméně, protože každé varhany mají rozdílné dispozice, dokonce i registry se stejným názvem dávají různé účinky na různé nástroje, stanovil jsem pouze určité limity, aniž by se definovaly názvy registrů. Označením fortissimo mám na mysli tutti, u pianissima myslím obvykle jeden jemný 8‘ rejstřík. U forte plný stroj bez nejsilnějších registrů, u piana několik jemných 8‘ rejstříků spolu atd. U pedálu chci 8‘ – 16‘ rejstříky společně všude, dokonce i v pianissimu, kromě míst, kde je označen opak (...) Je na hráči, jaké registry zvolí (...) když hrají zároveň dva manuály, jeden je odlišný tónem, ale není tvrdě odlišný od druhého²⁹.“

Obě vydání respektují předmluvu a v notách nalezneme označení „ff, f, mf, mp, p, pp“. Mendelssohn tedy podle německé tradice nezadáva přesnou registraci, ale pouze omezuje výběr barev a nastíní zvukový plán skladby. Výběr registrů nechává na interpretovi³⁰.

Rozdíl mezi vydáními je v připsaných prstokladech a návrzích na přebírání melodie mezi rukama. Vydání Bärenreiter³¹ neobsahuje žádné dopsané poznámky od vydavatele, vydání od Peterse³² je obohaceno o již zmíněné prvky. Bärenreiterovo vydání je přehlednější díky absenci prstokladů, které si varhaník vytvoří sám a tam, kde

²⁷ Pokud se jedná o kostel s velkou akustikou, musí být tempo pomalejší, kvůli dozvuku.

²⁸ MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix, Complete organ works I., Kassel Bärenreiter, 1993. ISMN M-006-48924-4

²⁹ MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix, Complete organ works I., Kassel Bärenreiter, 1993., vlastní překlad, předmluva

³⁰ CANTAGREL Gilles, *Guide de la musique d'orgue*, Paris, Fayard, 2012, vlastní překlad, s. 694

³¹ MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix, Complete organ works I., Kassel Bärenreiter, 1993., vlastní překlad, předmluva

³² MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix, Mendelssohn Orgel Kompositionen, C. F. Peters, Leipzig, vlastní překlad, předmluva

pedál není, má zápis pouze ve dvouřádkovém systému. Peters používá stále třířádkový systém a vypsání pomlky.

Pro rozbor využívám vydání od Bärenreitera, který má přehlednější zápis a očíslované takty, na které se odkazují během rozboru. Všechna Preludia a fugy jsou připojeny v příloze.

4.1 Preludium a fuga c moll, op 37 no.1

Preludium a fuga c moll je první ze tří Preludií a fug od Felixe Mendelssohna Bartholdyho. Preludium a fuga c moll a poslední d moll jsou zvukově výrazná a tempově rychlá díla. Preludium a fuga G dur tvoří kontrastní dílo.

4.1.1 Formální rozbor

Preludium c moll má tempové označení *Vivace* – živě, jedná se tedy o rychlé tempo. K tomu je od autora poznámka *f*. Podle předmluvy se skladba hraje na plný stroj bez nejsilnějších rejstříků. (tj. mixtura apod.). Skladba je ovlivněná dílem Johanna Sebastiana Bacha. Dlouhé téma s oktávoými skoky najdeme například ve Fantazii g moll BWV 542. Ve Fantazii g moll BWV 542 se nachází i stejná akordická sazba v úvodu. Preludium c moll je napsané jako fugato³³. Téma je velmi rozsáhlé – na 8 taktů. Ve většině uvedení tématu je téma zkrácené. Na první straně je velmi nápadný akordický doprovod ve spodních hlasech.

Preludium začíná akordem c moll a tématem v soprán³⁴. Téma začíná na dominantě výrazným oktávoým skokem. Druhý nástup tématu je v 8. taktu v altu. Téma zní na tónice a je uvedené celé. V 15. taktu nastupuje téma v tenoru na dominantě a ve 21. taktu přechází do soprán. U interpretace je důležité vnímat celé téma. V preludiu jsou od autora napsané obloučky, které se musí dodržovat. Mimo jiné by měl interpret téma vystavět také agogicky a každý nástup připravit, aby posluchač postřehl nástup tématu. V 19. taktu se mění sazba doprovodu. V pedálu je vystavěná vlastní melodická linka. Ve 23. taktu začíná mezivěta, vytvořená pomocí sekvence. Sekvence obsahuje a zpracovává část tématu. Soprán má melodii v osminových hodnotách, ostatní hlasy postupují v půlových notách. Alt jde chromatickým postupem dolů. Od 31. taktu nastupují témata v těsně. Téma není

³³ Fugato – hudební forma, náznak fugy.

³⁴ viz takty 1. -8. příloha č. 1

uvedené celé, ale pouze část tématu (první dva takty). Ve 31. taktu nastupuje na dominantě téma v tenoru, ve 32. taktu na tónice v sopránu.

Ve 33. taktu se ozve část tématu na subdominantě a ve 34. taktu zazní celé téma od hes. Jedná se o nástup v tématu v jiné, než hlavní nebo dominantní tónině a začíná provedení fugata. V provedení se objevují zkrácená témata. Pouze výjimečně zazní téma celé. Interpret by měl dbát na artikulaci tématu i v provedení, kde se objevují části tématu. V první části provedení autor pracuje s první částí tématu. Objevuje se v různých tóninách a upravené. V taktu 52. začíná téma celé v hlavní tónině. Vzhledem k pokračování skladby se nejedená o závěr fugata, ale jen o reminiscenci tématu. Od taktu 60. do taktu 67. přichází pasáž, kde autor pracuje s druhou částí tématu. Od 68. taktu se začínají objevovat začátky tématu, opět uvedené v těsně. V 73. taktu zazní první takt tématu v hlavní tónině, ale hned v taktu 74. téma zní v jiné tónině. V taktu 76. začíná mezivěta zpracovaná ze základního motivu tématu – oktávového skoku. Provedení pokračuje i v taktu 86., kde se objevuje začátek tématu v hlavní tónině. Provedení pokračuje ještě 11 taktů a objevují se zde části témat v různých tóninách. Interpret by měl každý nástup tématu zvýraznit.

Závěr fugata začíná v taktu 100., kdy nastupuje téma v dominantní tónině a v ostatních hlasech zní akordy. Začátek závěru je snadno poznat. Má stejnou sazbu jako začátek expozice. Téma není uvedené celé. Ve 105. taktu je změna a od 106. taktu se opakuje motiv z tématu³⁵. Od taktu 111. následuje pasáž, kdy pedál postupuje chromaticky nahoru a v altu zní první 2 takty z tématu. Celkem téma nastoupí třikrát. Interpret by měl agogicky směřovat ke třetímu nástupu tématu. Ten jako jediný nastupuje v hlavní tónině. Podobná situace nastává v taktu 122. Zde nastupuje téma v sopránu. Ve 124. taktu končí a nastupuje v jiné tónině – a moll. V taktu 126. nastupuje naposledy téma. Tento nástup musí interpret patřičně agogicky připravit. Téma nastupuje v hlavní tónině a je zkrácené. Nejprve jsou uvedeny první dva takty tématu a hned na ně navazuje 5. takt tématu³⁶. V závěru preludia je akordická kadence, která končí průtažným 6_4 , D a T. Akordický závěr v půlových notách přichází po osminových hodnotách. Posluchač bude mít pocit, že přišlo zpomalení. I tak by měl interpret agogicky závěr přichystat. Závěr je harmonicky a rytmicky dokonalý.

³⁵ viz takty 106. – 109. příloha č. 1

³⁶ viz takty 126. – 130. příloha č. 1

Preludium a fuga má tempové označení *Vivace* – živě, fuga má navíc označení *Con moto* - s pohybem. Jedná se tedy o velmi rychlé tempo. Fuga je napsána v 12/8 taktu, základní hodnota je tedy osminová nota. Dynamické označení je jako u preludia *forte*. Registrace se tedy nebude lišit od preludia. Fuga je čtyřhlasá s pravidelnou expozicí. (Hlasy nastupují dux, comes, dux, comes). Téma začíná předtaktím na dominantě, comes má tonální odpověď a začíná na subdominantě z G. Protivěta je stálá.

Téma fugy je na tři takty s předtaktím³⁷. Téma má poznámku od autora *legato* – vázaně. Nebude se tedy artikulovat. První nástup tématu je v tenoru – dux. Ve 3. taktu na poslední době končí téma v tenoru a začíná comes v altu. V 6. taktu zazní dux v base a v 9. taktu začíná comes v sopránu. Skladba je ve velmi rychlém tempu a může pro posluchače působit nepřehledně, proto je důležité, aby interpret zvýraznil nástupy tématu. Ve 13. taktu končí téma v sopránu a v pedále se objevuje charakteristický rytmus a interval z hlavy tématu. Téma v pedále nezazní celé, jen upravené a části z něj. Celé téma zazní v taktu 15. v tenoru. Téma zní v Es dur, tedy v jiné než v hlavní nebo dominantní tónině. V 15. taktu začíná provedení fugy.

Protivěta začíná v sopránu. V 17. taktu přechází téma z tenoru do altu a protivěta přechází do basu. V 19. začíná téma v Es dur v base. Protivěta zní v sopránu. I nástupy témat v provedení by měl interpret agogicky zvýraznit a zjednodušit tak orientaci v díle. Od 24. taktu se v provedení objevují jen části tématu. Ve 30. taktu zazní část tématu na dominantě. Zazněním tématu v dominantní tónině, zde začíná závěr fugy. Část tématu začíná na dominantě také v taktu 32. v tenoru a 33. v altu. V taktu 34. začíná v base zkrácené téma v subdominantní tónině. Od 36. taktu zní v tenoru charakteristický rytmus³⁸ z hlavy tématu. Ve 38. taktu zní téma v tenoru v subdominantní tónině. V base zní prodleva na C – jedná se o vybočení do subdominanty, které je typické v závěrech fugy. Od 41. taktu se objevuje charakteristický rytmus z hlavy tématu.

V 51. taktu zazní téma v base v hlavní tónině. Tento nástup musí interpret po dlouhé mezihře agogicky připravit a zvýraznit. Téma nezazní celé, pouze první 3 takty. Následuje mezivěta s charakteristickým rytmem fugy a na poslední době 57. taktu nástup tématu v sopránu v hlavní tónině. V 61. taktu zní část tématu v base. Protivěta je v altu a následně v sopránu. V 63. taktu se charakteristickým rytmem

³⁷ viz předtaktí, 1. – 3. takt, příloha č. 2

³⁸ viz 7. doba 36. taktu – 38. takt, příloha č. 2

dostaneme do průtažného T₄ a D⁷. Fuga končí celým závěrem melodicky, harmonicky a rytmicky dokonalým.

4.1.2. Interpretační rozbor

Pro interpretační rozbor Preludia a fugy c moll op. 37, no 1, jsou mi k dispozici tři nahrávky z internetového zdroje www.youtube.com a porovnávám je s vlastním interpretačním názorem. První nahrávka je v podání britského varhaníka Petera Hurforda³⁹. Druhá nahrávka je od Dr. Simona Ghellera⁴⁰ a třetí nahrávka v provedení Jochema Schuurmana.⁴¹

Tempo

Preludium a fuga c moll op 37, no. 1, má tempové označení *Vivace*.⁴² Díky rychlému tempu a správné registraci⁴³ získává slavnostní charakter. Tempové označení je v notách napsané od autora, proto jej musí interpret dodržet. Preludium je napsáno ve 4/4 taktu. Základní metrickou jednotkou je čtvrtěová nota. Tempo by se po dobu preludia nemělo měnit. Fuga má na začátku poznámku od autora *Con moto*.⁴⁴ Fuga by se měla hrát v rychlém tempu – *Vivace*, ale navíc autor vyžaduje práci s agogikou.

Preludium v podání Petera Hurforda bylo skutečně v tempu *Vivace* – živě. Interpret i v tomto svižném tempu vše zřetelně vyhrál a preludium díky živému tempu působilo slavnostně. Fuga byla ve stejně rychlém tempu a měla i obdobnou slavnostní energii. Rychlé tempo je v Preludiu a fuze c moll velmi náročné na zvládnutí technicky těžkých míst. Ve fuze, v preludiu řídkěji, se objevují velmi náročné pedálové pasáže⁴⁵. Peter Hurford i v rychlém tempu tuto pasáž, i jiné stejně náročné pasáže, zvládl technicky dokonale.

Ve druhé nahrávce od Dr. Ghellera bylo tempo na začátku preludia pomalé. Tempo odpovídalo více označení *Moderato*⁴⁶ než *Vivace*. Interpret v úvodu skladby během nástupu prvních tří hlasů⁴⁷ tempo zrychlí, ale zrychlení působí více jako omyl než úmysl. Ani zrychlené výsledné tempo však není požadované *Vivace*,

³⁹ Peter Hurford (*22. 11. 1930; † 3. 3. 2019), byl britský varhaník. Těžištěm jeho interpretačního díla, bylo dílo Johanna Sebastiana Bacha. Byl zakladatelem mezinárodního varhanního festivalu St. Albans.

⁴⁰ Dr. Simone Gheller (*1978) je italský varhaník a klavírista.

⁴¹ Jochem Schuurman (*1989) je nizozemský varhaník

⁴² *Vivace* – živě. Jedná se o velmi rychlé tempo

⁴³ Viz. odstavec registrace

⁴⁴ *Con moto* – s pohybem

⁴⁵ Např. fuga – takty č. 7–18.

⁴⁶ Tempové označení středního tempa. *Moderato* – mírně.

⁴⁷ Takty č. 1–19

ale odpovídá *Allegro*⁴⁸. Fuga má předepsanému *Vivace* přidané označení *Con motto*. Fuga by se tedy neměla tempově výrazně lišit od preludia. V nahrávce Dr. Ghellera měla fuga tempo *Allegretto*⁴⁹. Fuga je napsaná ve 12/8 taktu a pokud je zvoleno pomalé tempo, takt nedrží pohromadě.

Ve třetí nahrávce zvolil interpret, Jochem Schuurman, pomalejší tempo. Pravděpodobně kvůli akustice kostela⁵⁰, preludium proto celkově působilo více dramaticky než energicky a slavnostně. Tempo v preludiu se více blížilo *Allegro* než *Vivace*. Fuga měla také nižší tempo. S porovnáním s předešlou nahrávkou od Dr. Ghellera se u Schuurmana jednalo o rychlejší tempo, ale stále se nejednalo o tempo *Vivace*. Fuga má u tématu poznámku od autora *legato*. Při volbě rychlejšího tempa by tématu v akustice kostela, ve kterém byla nahrávka pořízena, nebylo rozumět a skladba by byla znehodnocena. Fuga působila tanečně, a proto nebylo pomalejší tempo nijak rušivé.

Registrace

Preludium a fuga c moll op 37, no. 1 má předepsanou dynamiku *forte*. V předmluvě Felix Mendelssohn Bartholdy uvádí barvy zvuku u dynamických označení. O dynamice *forte* najdeme v předmluvě: ...u *forte* plný stroj bez nejsilnějších registrů⁵¹... Celé preludium by se mělo hrát na plný stroj, např. bez mixtur. Ve fuze se v taktech 24. a 45. mění dynamika na *mezzoforte*⁵². V předmluvě *mezzoforte* Mendelssohn nespécifikoval. Pokud se ale vezme v úvahu, že *piano*⁵³ by mělo být několik jemných 8' registrů, pak *mezzopiano*⁵⁴ se bude skládat z jemných 8' a 4' registrů. U *mezzoforte* pak budou průraznější 8' a 4' registry, možné použít i 2' registr. Při této změně by měl interpret buď ubrat silné registry, anebo přejít na druhý manuál. Obrácený postup při návratu na *forte*.

V první nahrávce předepsanou dynamiku v preludiu Peter Hurford dodržel. Ve fuze, která má také označení *forte*, se ale v průběhu skladby dynamika mění. Peter Hurford změnu dynamiky ignoroval a celou fugu hrál ve stejné dynamice.

⁴⁸ Allegro – rychle. Jedná se o rychlé tempo, ale pomalejší než *Vivace*.

⁴⁹ Tempové označení středního tempa. Allegretto – mírně rychle.

⁵⁰ Pokud by interpret ve velké akustice zvolil příliš rychlé tempo, zvuk by se slil a skladba by nebyla přehledná. Nahrávka je pořízena z živého koncertu.

⁵¹ MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix, Complete organ works I., Kassel Bärenreiter, 1993. – vlastní překlad, předmluva

⁵² Mezzoforte – středně silně

⁵³ Piano - slabě

⁵⁴ Mezzopiano – středně slabě

Ve druhé nahrávce od Dr. Ghellera byla registrace v preludiu velmi vhodně vyřešena. Odpovídala označení *forte* a podporovala slavnostní náladu preludia. Fuga v podání Dr. Ghellera byla v dynamice *mezzoforte*, oproti preludiu působila nevýrazně a nejistě. Změny v dynamice interpret vyřešil pomocí přechodu na druhý manuál. Bohužel kvůli výchozí dynamice to byly přechody z *mezzoforte* do *piana*. V závěru fugy Dr. Gheller použil crescendový válec a dostal se do *forte*. Použití válce bylo nešťastným řešením. Od skladatele není v notách crescendo napsané, a proto by jej neměl interpret zařadit. Dr. Gheller crescendo zařadil pravděpodobně kvůli gradaci skladby. Pokud by však dodržel předepsanou dynamiku, nemusel by se dopouštět vlastní dynamické nestylové úpravy⁵⁵.

I ve třetí nahrávce byla registrace vyřešena velmi vhodně. Dynamika v preludiu odpovídala předepsané dynamice. V průběhu preludia interpret registraci nijak neměnil. Ve fuze Jochem Schuurman přidal registr na prvním manuálu. Zvuk zmohtněl a zvýraznil se, ale stále se jednalo o vyžádané *forte*. Během fugy hráč neměnil registraci a dynamické skoky vyřešil, stejně jako Dr. Gheller, přechody mezi prvním a druhým manuálem. Kontrast mezi prvním a druhým manuálem byl v obou případech velmi dobře znatelný a nijak rušivý.

Frázování, agogika

Preludium je napsáno jako fugato a obsahuje tedy části expozice, provedení a závěr. Ve všech třech částech se objevuje téma preludia⁵⁶. Téma by měl interpret agogicky připravit, aby posluchač rozpoznal nástup a lépe se orientoval ve skladbě. V preludiu jsou od autora napsané artikulační oblouky⁵⁷ ⁵⁸. Tyto oblouky musí interpret akceptovat a zahrát je. Od taktu 76. se připravuje příchod závěru. V této části by měl autor dbát na zatěžkávání sekvencí a celkového připravení nástupu závěru.⁵⁹

Peter Hurford dodržoval artikulační oblouky v celém preludiu. Agogiku používal varhaník velmi zřídka. Poprvé rychlé tempo zvolnil ve 31. taktu, kdy nastupuje téma na dominantě v tenoru. Tento nástup Peter Hurford připravil

⁵⁵ Felix Mendelssohn Bartholdy v notách vyznačil dynamické a jiné změny. Pokud autor, který sám vypisuje poznámky do not, nenapsal do partu crescendo, nemělo zde zaznít

⁵⁶ Viz. kapitola 4.1.1. Formální rozbor

⁵⁷ Vyznačení, jak se má artikulovat uvnitř fráze.

⁵⁸ viz takt 1. – 2., příloha č. 1

⁵⁹ Tj. takt 100

a zvýraznil tím, že dal důraz na druhou notu charakteristického intervalu.⁶⁰ V provedení, které začíná 33. takt, Peter Hurford opět připravil nástup tématu. Až do taktu 75. hrál Peter Hurford opět bez agogiky. Od taktu 75. v akordické sekvenci interpret zatěžkával oktávové skoky a připravoval tak nástup závěru. Peter Hurford připravil nástup tématu, v závěru preludia je s agogikou velmi střídavý. Dílo tak zní více jako barokní preludium než preludium napsané perem romantického skladatele.

Ve druhé nahrávce Dr. Ghellera byla práce s agogikou a frázování velmi zdařilá. Varhaník skvěle vystavěl od začátku skladby fráze a agogicky vystavěl témata. Nástupy témat připravil tak, aby je posluchač postřehl a lépe se ve skladbě orientoval. V místech, kde je větší napětí, ho zvýraznil zpomalením a protažením noty. Například v sekvenční části od taktu 76. Dr. Gheller vždy zvýraznil charakteristický oktávový skok. Tím udělal důraz na druhou notu z oktávového intervalu a zvýraznil ho tím. Nástup závěru Dr. Gheller připravil. V závěru skladby ve 122. taktu začíná sekvenční část vytvořená z tématu. V této části Dr. Gheller témata připravoval a zatěžkával a připravil tak nástup tématu v hlavní tónině.

Panu Schuurmanovi trvalo trochu déle, aby získal nadhled nad skladbou a vložil do ní svůj interpretační pohled. Agogika v preludiu byla v expozici fugata velmi opatrná. Začátek preludia působil strojeně. Interpret začal vykreslovat a stavět fráze až v provedení⁶¹. V provedení připravoval nástupy témat a zvýraznil protáhnutím druhé noty velký oktávový skok v hlavě tématu. Ve skladbě je oktávový skok velmi výrazným rysem. Interpret proto zvýraznil pomocí agogiky všechny oktávové skoky. Skladba v provedení díky agogice získala jiný rozměr a v závěru skladby bylo vystavění fráze a zvýšení napětí nedílnou součástí jeho hry. V taktu 122. začíná v sopráně sekvence vytvořená z tématu. Varhaník naprosto správně zvyšoval napětí rostoucím tempem. V taktu 126. je vrchol této sekvence. Na vrchol si počkal a zvýraznil ho protáhnutím noty c³.

Fuga má od autora označení *Con moto*⁶². Interpret by měl ve fuze využívat více agogiky. Téma má poznámku od autora – *legato*. Téma by se nemělo nijak artikulovat a hráč by ho měl hrát v legatu. V expozici⁶³ by měl interpret dbát

⁶⁰ Charakteristický interval – Preludium je psané jako fugato. Téma začíná oktávovým skokem, který se objevuje v preludiu vícekrát. Jedná se o charakteristický interval z hlavy tématu.

⁶¹ Tj. takt č. 33

⁶² S pohybem

⁶³ Expozice probíhá do taktu 15.

na nástupy tématu, které by měl agogicky připravit. Protivěta, která je stálá, by se měla hrát stále stejně. V provedení se objevují také nástupy témat. I tyto nástupy by měl varhaník připravit, ale nemusí tolik jako v expozici. Závěr, který začíná taktem 51., musí interpret připravit a zvýraznit. Před nástupem tématu v hlavní tónině probíhá sekvence⁶⁴. Sekvenci je vhodné zatěžkávat a zpomalením připravit nástup tématu (v base).

Peter Hurford ve své nahrávce fugy téma artikuloval podle svého po 3 osminách. Poznámku od autora, téma v legatu, tedy nedodržel. Vlastní artikulaci dodržel po celou skladbu ve všech hlasech. Jen v závěru skladby zazní téma v sopránu⁶⁵ doprovázené akordy v ostatních hlasech. Zde je téma uvedeno v legatu. Agogika se v Hurfordovém podání fugy vůbec neobjevuje. Fuga má označení *Con moto* – s pohybem. V podání Petra Hurforda je fuga hrána striktně v jednom tempu bez příprav nástupů témat, zvýraznění těžkých dob nebo vrcholů fráze. Interpret ani poznámku *Con moto* nedodržel. Varhaník by měl v díle připravit pomocí agogiky nástupy témat nejen kvůli označení *Con moto*, ale i kvůli tomu, že se jedná o velmi rychlou fugu. A v ní bez přehledného uvádění témat bude posluchač zmatený a ve fuze se nevyzná. Peter Hurford nepřipravil ani nástup závěru. Svou hru zpomaluje až v závěru fugy.

Ve druhé nahrávce Dr. Ghellera má fuga od začátku vystavěné téma. Varhaník dodrží požadovanou artikulaci tématu – *legato*. A téma v expozici interpretuje stejně. V provedení se objevují úseky tématu, které interpret nehraje v legatu, ale artikuluje stejně jako Peter Hurford, po 3 osminových notách. Nástup závěru má Dr. Gheller zvýrazněný pouze dynamicky (přechod z prvního manuálu na druhý). Nástupy témat interpret pokaždé připraví a zvýrazní tak nástup tématu. Vrcholy fráze Dr. Gheller vždy akcentuje. V závěru fugy zpomaluje a připravuje konec až v předposledním taktu.

Jochem Schuurman ve fuze už od začátku vystavěl téma, na vrchol tématu si pokaždé počkal a tím ho akcentoval. Schuurman označení *Con moto* vystihl dokonale tím, že všechny nástupy témat připravil. Fráze ve fuze byly vystavěné a u každé směřoval k vrcholu. Agogicky zvýraznil sekvenční postupy a vždy připravil akordy, ke kterým sekvence směřovala. Důrazy na vrcholu fráze vytáhl pomocí artikulace. Tón nebo souzvuk zadržel trochu déle. Nástup závěru Schuurman

⁶⁴ Takty 49 - 50

⁶⁵ Takt č. 58

připravil agogicky a důraz podpořila i dynamická změna (přechod z prvního manuálu na druhý). Závěr skladby připravuje zpomalením až na 6. době předposledního taktu.

4.2 Preludium a fuga G dur, op. 37 no.2

Preludium a fuga G dur je druhá ze tří preludií a fug. Preludium a fuga G dur má úplně odlišný charakter než ostatní dvě díla. Skladba je v tempovém označení *Andante con moto* (zvolna s pohybem) a registračním označením *mezzo piano*. Preludium a fuga c moll a Preludium a fuga d moll, nesou dynamické označení *forte* a mají rychlá tempová označení.

4.2.1. Formální rozbor

Preludium G dur je psané jako romantická pastorela. Jedná se o velkou třídílnou formu (A B A'). Preludium má průzračnou harmonii. Díl A začíná v tónině G dur, ve 14. taktu je modulace, od 15. taktu se pohybuje v tónině D dur. Díl B začíná ve 27. taktu a probíhá v tónině b moll. V 56. taktu se vrací díl A' v tónině G dur. Tónina G dur zůstává až do konce – neprobíhá modulace do D dur. Skladba je v 6/8 taktu. Tempo by mělo být takové, aby byla cítit pulzace osminových not. Označení *andante con moto* se překládá jako zvolna/ krokem s pohybem. Jedná se o střední tempo

a skladatel přidáním *con moto* nabádá interpreta k práci s agogikou. Registračně by mělo být Preludium G dur hráno na jemné 8' rejstříky a k nim jemné 4' – 2' rejstříky. V předmluvě není popsáno, jakou barvu má mít *mezzo piano*, vycházím z plánu k registraci u *piano* a *forte*.

Preludium G dur má melodickou linku v sopránu a ostatní hlasy mají doprovodnou funkci, jedná se tedy o homofonní sazbu. Díl A začíná v tónině G dur a střídají se zde základní harmonické funkce (T, S, D). Začíná líbezným motivem, který se objevuje ve skladbě víckrát⁶⁶. Interpret by měl vynést místa, kde je harmonie zajímavá. V 6. taktu na 4. době zazní (D)^D a připravuje nástup druhé fráze, která začíná na D. Velmi harmonicky zajímavé místo je v 9. – 11. taktu⁶⁷. V 9. taktu na 4. době začíná sekvence. Nastupuje alterovaný S⁶₅, na který si musí interpret počkat a zvýraznit ho. Tento akord je rozvedený do (D⁷)^{VI} a VI. stupeň. Poté se opakuje stejná melodie, ale má jinou harmonizaci (II⁷, D⁷ a T). II⁷ je důležité

⁶⁶ viz takt 1. – 5., příloha č. 3

⁶⁷ viz takt 9.a11., příloha č. 3

připravit. Stejná melodie nastupuje ještě potřetí ve 14. taktu. Zde probíhá modulace do tóniny D dur⁶⁸. Začíná na T a následuje $(D^7)^D$ – přehodnocený na D^7 a rozvedený do D z nové tóniny – D dur. Od taktu 15. se pohybujeme v tónině D dur. Do taktu 19 se mění pouze T a D. V 19. taktu zazní mollová $(S)^D$ a $(D)^D$ a ve 21. taktu zazní D a VI. stupeň – klamný spoj. Ve 23. taktu začíná znovu melodie z první části. Ve 27. taktu začíná díl B. Od 27. do 30. taktu moduluje a ve 31. taktu se utvrzuje tónina b moll prodlevou v pedálu na dva a půl taktu.

Díl B je odlišný hlavně tónorodem. Z pozitivní a průzračné melodie v díle A autor přechází do ponurého dílu B. V dílu B jsou velmi nápadné sekvence. První sekvence začíná v taktu 39. a končí v taktu 41. Pedál má chromatický postup. Druhá sekvence začíná v taktu 43. a končí 45. taktem. Sekvence by měl interpret agogicky vystavět a zvýraznit chromatický postup v pedálu. Ve 46. taktu se ozývá úvodní motiv z dílu B, ale s upravenými intervaly. V 51. taktu je vzestupná sekvence, která vrcholí 53. taktem, kde zazní akord $A^7 - D^7$ z tóniny D dur a připravuje se tak nástup dílu A'. Tuto harmonii musí interpret sekvencí připravit a agogicky ji zdůraznit. Akord A dur zazní ještě v 55. taktu, zde už ho vysvětlujeme jako $(D^7)^D$. Akord je rozvedený do akordu d moll – mollové D. Hned následná harmonie je akord G dur – T a nástup dílu A'.

Díl A' má zásadní změnu oproti dílu A až v 68. taktu⁶⁹. Zatímco v díle A na 4. době 13. taktu zazní T^{+6} a pokračuje do akordu E^7 a probíhá modulace do tóniny A dur, v díle A' tónina zůstává. Na 4. době 68. taktu zazní $(D^7)^S$, S, (D^6_5) a D. Tónina G dur zůstává až do konce preludia. Díl A' má i nadále stejné části jako díl A, jen v tónině G dur. Interpret by na to měl brát ohled a díl A' hrát stejným způsobem jako díl A. V taktu 82. začíná coda. Pedál má prodlevu na T, v sopráně zní motiv Preludia⁷⁰. V 84. taktu začíná v levé ruce stupnice G dur směrem nahoru. Stupnice vynechává tón A. V taktu 86. přebírá stupnici pravá ruka a dochází sestupným sekundovým postupem k základnímu tónu. Preludium končí závěrem celým, rytmicky, melodicky i harmonicky dokonalým.

Fuga má dynamické označení *mezzoforte*. Oproti Preludiu by mělo být zvukově výraznější. Pokud se hraje Preludium na jemné 8' rejstříky a 4' – 2' rejstříky, fuga by měla vygradovat přidáním výraznějšího 8' a 4' rejstříku. (např.

⁶⁸ viz takt 14. – 15., příloha č. 3

⁶⁹ viz takt 68. – 69., příloha č. 3

⁷⁰ viz takt 82. – 88., příloha č. 3

Principál 8', 4'). Fuga je napsána ve 4/2 taktu, tempo by mělo být, vzhledem k označení u Preludia, klidné. Jedná se o čtyřhlasou fugu. Pravidlo reperkuse je dodržené. Hlasy nastupují v pořadí bas (comes), tenor (dux), alt (comes) a soprán (dux). Protivěta není stálá. Téma je na 3 takty⁷¹. Hlava tématu jsou 4 půlové noty, začínající na těžkou dobu. Dále téma pokračuje čtvrt'ovými notami. Ty jsou rozděleny po čtyřech obloučkem. Konec tématu je u altu a sopránu jiný. U prvních dvou nástupů je po dvou osminách čtvrt'ová nota ligaturou spojená s následnou a poté je koncová nota tématu. U altu se sopránem se jedná pouze o čtvrt'ovou notu, která jde rovnou do koncové noty.

Téma je poprvé uvedeno v basu jako comes. Ve 3. taktu na 3. době začíná dux v tenoru. Comes v altu zazní v 6. taktu a poslední nástup tématu přichází v 8. taktu na 3. době v sopránu. Nástup tématu by měl interpret zvýraznit mírným zpomalením a počkáním si na první notu z tématu. Samotné téma by interpret neměl pouze odehrát. Interpret musí najít vrchol (druhá čtvrt'ová nota 5. doby) a s ním pracovat. Ve 14. taktu zazní téma na (D)^D – v A dur.

Ve 14. taktu začíná provedení. V 16. taktu zní hlava tématu na dominantě, druhá část je ale v jiné tónině (E dur). Takty 11. – 13. jsou mezivěta mezi expozicí a provedením. V provedení se témata objevují v jiných tóninách, než je dominantní nebo základní. I s těmito tématy musí interpret pracovat stejně jako s tématy v expozici. I pokud se jedná jen o části z tématu. Téma se v provedení objevuje buď celé v jiné tónině, zkrácené, v diminuci nebo má jiné intervaly. Ve 35. taktu je část tématu v inverzi⁷². Ve 43. taktu začíná prodleva na dominantě v base a v sopránu zazní část tématu v dominantní tónině. Ještě se však nejedná o nástup závěru, protože hned ve 45. taktu zní téma od A.

Závěr fugy začíná až ve 48. taktu, když v base zazní celé téma v dominantní tónině. V sopránu v 50. – 52. taktu zaznívá část tématu. Nejprve v inverzi a račím postupem později zazní v původním stavu⁷³. Tato část se objevuje od 53. taktu v pedále, ale má upravené intervaly. V 55. taktu ze stejné části tématu autor vytvořil sekvenci. V 57. taktu se téma objevuje v sopránu v dominantní tónině. Téma je zkrácené. Těsnou do něj vstupuje téma, které zní v tenoru v hlavní tónině. Téma je opět zkrácené. Hlava tématu zazní v 60. taktu v sopránu v hlavní tónině. Zde zazní

⁷¹ viz takt 1. – 3., příloha č. 4

⁷² viz takt 35., příloha č. 4

⁷³ viz takt 50. - 52., příloha č. 4

téma naposledy. Tenor, alt a soprán dochází sekundovými postupy k závěrečnému akordu. Závěr je celý, melodicky, harmonicky i rytmicky dokonalý.

4.2.2. Interpretační rozbor

Pro interpretační rozbor Preludia a fugy G dur op. 7. no. 2 byly použity nahrávky z internetové stránky: www.youtube.com. Nahrávky jsou porovnány s mým vlastním interpretačním názorem. Nahrávky jsou v podání varhaníků Petera Hurforda, Dr. Simona Ghellera a Maria Hospach – Martiniho⁷⁴.

Tempo

Preludium a fuga G dur op. 37, no. 2. Má tempové označení *Andante con moto*⁷⁵. Jedná se o střední tempo. Preludium je napsané v 6/8 taktu a základní metrickou jednotkou je osminová nota. Není vhodné zvolit příliš pomalé tempo, protože by se takt mohl rozpadnout. Fuga má stejné tempové označení jako preludium. Mění se pouze takt. Ten je ve fuze 4/2. Tempo by mělo zůstat podobné.

Peter Hurford u preludia zvolil tempo odpovídající tempovému označení *Andante con moto*. Pokud by interpret zvolil příliš pomalé tempo, špatně by se mu pracovalo s agogikou. Tempo bylo střední, celé preludium plynulo a mělo díky zvolenému tempu tah. I ve fuze Peter Hurford dodržuje předepsané *andante*. Přechod mezi preludiem a fugou je tempově vyvážený a rozdíl je minimální.

Druhá nahrávka Dr. Simona Ghellera bylo také ve středním tempu, které odpovídá předepsanému tempovému označení. Tempo bylo stejné jako v předešlé nahrávce od Petera Hurforda. Fuga má poněkud rychlejší tempo, které odpovídá více označení *Moderato*. Zvolené tempo ale není nijak rušivé a fuga plyne.

Třetí nahrávka Maria Hospach – Martiniho je v pomalejším tempu než minulé dvě nahrávky, ale stále se jedná o tempo *Andante*. Celé preludium zní meditativněji a ztrácí tah. Fuga je také v pomalejším tempu, ale i přes to má fuga tah a díky volbě nižšího tempa je přehlednější.

Registrace

U Preludia je napsané dynamické označení *mezzopiano*⁷⁶. V předmluvě Felix Mendelssohn Bartholdy neudává barvu, kterou si představuje pod označením

⁷⁴ Mario Hospach – Martini (*1971) – Německý varhaník

⁷⁵ *Andante con moto* – Zvolna s pohybem

⁷⁶ *Mezzopiano* – středně slabě

mezzopiano. Udává ale barvu k označení piano a forte. *Mezzopiano* by měly být slabé 8' a 4' rejstříky, možno zařadit jemné 2' rejstříky. Fuga je má označení *mezzoforte*. Fuga by měla být zvukově výraznější. Silnější 8', 4' a 2' rejstříky. Interpret by měl dbát na celistvost Preludia a fugy a změnu dynamiky vyřešit přidáním 1–2 registrů, pro pocit gradace. Barva by neměla být hodně kontrastní.

Peter Hurford zvolil v preludiu registraci jemných 8' a 4' rejstříků a výraznějšího 2' rejstříku. Barva díky volbě rejstříků byla průzračná a jemná. Určitě odpovídala dynamickému označení *mezzopiano* a formě pastorela. Ve fuze zvolil registraci s výraznějším 4' rejstříkem. Zvuk ztratil průzračnost, ale díky tomu zdánlivě zmohtněl. I když nedošlo k výraznému zesílení, pocitově zněla fuga mohutněji. Fuga se ale více blížila dynamice *mezzopiano* a ne *mezzoforte*. V taktu 48, kde začíná závěr fugy uvedením tématu v pedále, Peter Hurford přidal do pedálu jazykový rejstřík, zřejmě kvůli zvýraznění nástupu tématu. V taktu 53 rejstřík odstraňuje. V notovém zápise není žádná poznámka o dynamickém zvýraznění. Varhaník by měl nástup spíš připravit agogicky.

Dr. Gheller v druhé nahrávce zvolil v Preludiu registraci, podobnou jako Peter Hurford. Jedná se o silnější 8', 4' a 2' rejstříky. Celková registrace odpovídala dynamice *mezzoforte*. Preludium ale ani přes to neztratilo charakter pastorely. Po dobu preludia interpret neměnil registraci. Na začátku fugy interpret přidával 8' a 4' rejstříky. Zvuk zmohtněl a zesílil do *forte*. Interpret po dobu fugy změnil registraci v taktu 33. Přidal do manuálu registry a zvuk ještě zesílil. Druhá změna nastala v taktu 48, kde začal závěr fugy. Zde přidal registry také do pedálu a zvukově se dostával do *fortissimo*. Tato nahrávka neodpovídá požadavkům autora⁷⁷.

Mario Hospach – Martini zvolil jemnější dynamiku, která odpovídá dynamickému označení *mezzopiano*. V nahrávce použil jemné 8' a 4' rejstříky. Zvuk byl jemný a odpovídal charakteru skladby. V preludiu interpret registraci neměnil. Ve fuze varhaník přidal registry v manuále. Změna dynamiky byla nenápadná a díky posílení manuálů se dostal do dynamiky *mezzoforte*. Interpret ve fuze měnil registraci. První změna byla v taktu 33, kde přidal rejstříky do manuálu. Druhá změna byla ve 43. taktu, kde Mario Hospach – Martini opět přidal na dynamice a už se dostal do *forte*. Ještě to větší dynamiky se dostal v taktu 48, kde začíná závěr

⁷⁷ Autor v notovém zápise uvádí dynamické i tempové poznámky. Interpret musí tuto předeepsanou dynamiku/ tempo dodržet.

fugy. Do *fortissima* se varhaník dostal v 56–57 taktu fugy. Interpret nerespektoval dynamické označení od autora.

Frázování, agogika

Preludium a fuga G dur op. 37, no. 2, je charakterem velmi odlišné od Preludia a fugy c moll op. 37, no. 1 a Preludia a fugy d moll op. 37, no. 3. Preludium je napsané jako pastorela, a i dynamicky je méně výrazné. Tempové označení má *Andante con moto*. *Con moto* – s pohybem znamená, že by interpret měl dbát na práci s agogikou a správnou stavbu frází. Preludium je harmonicky průzračné, mimotonální akordy se zde objevují zřídka, proto by je měl interpret agogicky zvýraznit. Např. od 9. taktu probíhá sekvence, která začíná výrazným akordem. Na čtvrtou dobu 9. taktu si interpret musí počkat. Preludium je napsané v třídlíné formě. Při nástupu dílu B (takt 27) a A' (takt 56) by měl interpret zpomalit a nástup dílu připravit.

Peter Hurford ve své nahrávce zvolil střídmejší agogiku. V taktu 9 na 4. době si počkal na akord, který začíná sekvenci a je harmonicky zajímavý. Stejně tak si počkal i na akordy v taktu 11 a 13. V taktu 15 na 4. době začíná jiný motiv dílu A, na nástup motivu – a² si počkal a zvýraznil ho tím. Nástup dílu B Peter Hurford připravil, ale velmi málo. Nástup byl špatně zřetelný. V dílu B varhaník zvýraznil až tón cis² v 53 taktu, tón cis² už připravuje tóninu G dur, do které se vrací v díle A' v taktu 56. Nástup dílu A' Peter Hurford připravil. Díl A' hrál agogicky stejně jako díl A. Závěr preludia začal chystat v taktu 86. Postupně zpomaloval k závěrečnému akordu.

Dr. Simone Gheller v preludiu v díle A použil agogiku jen zřídka. V díle A Dr. Gheller připravil až návrat hlavního tématu v taktu 23. Nástup dílu B Dr. Gheller nezvýraznil. V taktu 45 zpomalil a připravil nástup tématu z dílu B a stejně jako Peter Hurford v 53. taktu zvýraznil tón cis², který připravuje tóninu G dur. Nástup dílu A' Dr. Gheller zvýraznil. V díle A' pracoval s agogikou více než v díle A. Připravil začáteční akordy sekvence od taktu 64–68. Závěr preludia připravuje v předposledním taktu preludia.

Mario Hospach – Martini pracoval s agogikou nejvýrazněji. Od začátku skladby vystavěl fráze a dbal na zvýraznění vrcholu. Počáteční akordy sekvence v taktech 9-13, které jsou harmonicky zajímavé zvýraznil. Agogicky připravil nástup druhého tématu v díle A a následně návrat prvního tématu v taktu 23. Přehledně zvýraznil i nástup dílu B. Výrazné zpomalení nastalo v sekvenci od taktu 39 do taktu

42, kde je vrchol sekvence. I v díle B pracoval s agogikou a fráze vystavěl tak, že jeho interpretace přesně odpovídala označení *Con moto*. Nástup dílu A' připravil zpomalením taktu 55 a počkáním si na 4. dobu v taktu 56, kde začíná díl A'. V posledním díle preludia pracuje s agogikou stejně jako v díle A. V taktu 86, začal varhaník zpomalovat a připravovat závěr. V taktu 57 zazní v tenoru postup g → a → h. Tento postup zpomalil ještě více a na závěrečný tón h si počkal.

Ve fuze musí interpret agogicky zvýraznit nástupy tématu, aby se posluchač orientoval. Nástupy témat nejsou jen v expozici, ale i v provedení a závěru. V provedení nejsou nástupy témat tolik důležité, ale i tak by je interpret měl připravit. Závěr fugy⁷⁸ by měl interpret připravit zpomalením a zvýrazněním nástupu tématu. Ve fuze se objevují artikulační oblouky. I v tématu jsou artikulační oblouky⁷⁹. Interpret je musí akceptovat a téma artikulovat podle zápisu v notách.

Peter Hurford ve své nahrávce hrál celé téma v legatu. Svou artikulaci dodržel po celou fugu. Témata v celé fuze připravil a pomocí agogiky si na ně počkal. V provedení zvýraznil i části témat⁸⁰, se kterými autor pracuje. Ve 30. taktu si přidal trylek. V provedení vystavěl fráze a pracoval s nimi. Závěr fugy Peter Hurford zdůraznil hlavně registračně, a ne pomocí agogiky. Závěrečný akord připravil v předposledním taktu, kdy začal zpomalovat.

Dr. Simone Gheller v tématu fugy nedodržel artikulační oblouky. Celé téma hrál v legatu a nástupy na začátku expozice nepřipravil. První téma, které připravil, byl nástup tématu v sopráně v 8. taktu. Fráze začal vystavovat až v provedení, v sekvencích směřoval k harmonii, ke které sekvence tíhla a zvýraznil části témat. Závěr fugy zvýraznil, stejně jako Peter Hurford registračně. V závěru fugy se objevuje těsna⁸¹. Dr. Gheller vystavil pouze téma v sopráně, které zaznělo první, a ostatní nástupy nijak agogicky nevytáhl.

Třetí nahrávka Maria Hospacha – Martiniho byla agogicky velmi propracovaná. Varhaník vystavěl téma, díky cézuře mezi prvním a druhým taktem tématu vznikl důraz na první dobu druhého taktu. Celé téma hrál v legatu, ani ve třetí nahrávce tedy nebyla dodržena artikulace napsaná autorem. Na nástupy tématu si Mario Hospach – Martini pokaždé počkal a po celou fugu je interpretoval stejně. V provedení fráze vystavěl a v každé směřoval k jejímu vrcholu. Fuga tak plynula

⁷⁸ Tj. takt č. 48

⁷⁹ viz takt 2., příloha č. 4

⁸⁰ V provedení fugy se objevují kromě celých témat jen části z nich. Např. takty 34 a 35.

⁸¹ Takt 57

a byla velmi přehledná. Interpret zvýraznil všechna harmonicky zajímavá místa a harmonie, ke kterým směřovaly sekvence. Části témat v provedení interpretoval stejně jako celá témata v expozici. Závěr fugy připravil hlavně agogicky. V taktu 47 zpomalil a počkal na nástup taktu 48, kterým začíná závěr.

4.3. Preludium a fuga d moll op. 37, no. 3

Preludium a fuga d moll op. 37, č. 3, je poslední ze tří preludií a fug. Preludium má označení „*f*“ – podle předmluvy se má hrát na plný stroj – tutti. Fuga nese označení „*Volles Werk*“ – plný stoj. Registrace se by se tedy neměla měnit. V celé skladbě se nachází pouze jedna dynamická značka – „*f*“ na začátku preludia. Celá skladba se hraje na plný stroj. Preludium a fuga má tempové označení Allegro – rychle a je ve 4/4 taktu. Skladba se hraje rychle, ale stále musí mít čtyřčtvrťové metrum. V preludiu a fuze d moll, je označeno, kde hrát trylky značkou „*tr*“. Trylek se v době romantismu hrál od noty. Proto by v této skladbě měl interpret hrát trylky volně od noty. U trylků je ve vydání vypsáno zakončení (spodní sekundou k základnímu tónu).

4.3.1. Formální rozbor

Preludium je napsáno jako neoklasicistní fugato. Je složeno ze dvou částí, které se střídají. Jedná se o recitativní, virtuózní pasáže, a expoziční plochy, ve kterých se objevuje téma preludia. První recitativní část se skládá z pěti malých dílů. Všechny díly mají stejnou stavbu – tři akordy v půlových hodnotách a virtuózní běh v osminových hodnotách na 3 a půl taktu. Pouze ve 3. dílu je běh na 2 a půl taktu. Na začátku prvního běhu je značka od autora „*ad lib.*“, autor tím interprety nabádá, aby se recitativní plochy podle jejich uvážení agogicky vystavěly.

První díl utvrzuje tóninu d moll. Tři akordy tvoří kadenci T⁵, D⁷, T⁵ a běh v sopráně. Druhý díl má na začátku kadenci T⁵, II⁶₅, D⁵ a běh v altu. Třetí díl má kadenci (D)^S, (D⁷)^S, S⁵, virtuózní pasáž je v sopráně. Čtvrtá část začíná S⁷, VII⁴₃, T⁶, běh je dvojhlasý v sopráně a altu. První část končí kadencí akordů N⁶, D⁷, VI⁵, S⁵, D⁵, T⁵. Tato kadence má nad sebou značku *rit.* – zpomalovat. Zpomalování trvá po celé 4 takty. Na poslední dobu 23. taktu začíná expoziční část, ta má označení „*a tempo*“ interpret ale stále pracuje s agogikou. Jedná se o začátek fugata. Od taktu 23 do taktu 46 probíhá expozice fugata. Od 47. do 59. taktu zaznívají pouze části tématu a začíná recitativní část. Fugato je čtyřhlasé a má stálou protivětu. Téma

začíná předtaktím a je na 3 takty. Končí první osminou čtvrtého taktu⁸². Hlavní téma je ze čtvrt'ových not, které směřují k půlové notě – na půlové notě je vrchol tématu, ke kterému má interpret agogicky směřovat (takt 25, 3. a 4. doba). Téma poprvé nastupuje v sopránu jako dux – 23. takt, ve 27. taktu nastupuje v altu comes. Jedná se o tonální odpověď, protivěta probíhá v sopránu, ve 33. taktu zní téma v tenoru (dux) a protivěta v altu. Ve 39. taktu zazní v basové – pedálové lince comes, protivěta k tomuto hlasu chybí. V 52. taktu zazní téma v sopránu v jiné než hlavní nebo dominantní tónině, dostáváme se do paralelní durové tóniny – F dur.

Podle pravidel klasické harmonie zde začíná provedení. V taktu 60 začíná druhá recitativní plocha. Druhá recitativní plocha má charakteristický triolový rytmus, doprovázený akordy. Na začátku recitativu je modulační sekvence (takt 60–67). Od 68. taktu je tónina a moll v 72. taktu se skokem mění tónina na d moll – utvrzenou postupem II⁷, D⁷ v 73. taktu a T⁵ v 74. taktu. Od 76. taktu začíná ve druhém hlase postup ve čtvrt'ových notách. Doposud se ostatní hlasy k recitativu přidaly na 1. a 3. dobu. V altu je hlas vedený chromaticky – interpret by zde měl na tento postup upozornit agogikou a připravit nástup T na prodlevě. Na 4. době 79. taktu zazní v pedále hlavní téma preludia.

V 83. taktu zní téma v sopránu a triolový rytmus přechází do altu. Autor s tématem pracuje. Tato část je evoluční a dala by se z formálního hlediska nazvat provedením. V taktu 100 autor přechází do poslední recitativní části. V této části střídá triolový rytmus s šestnáctinovým rytmem. V této části probíhají 2 modulační sekvence. První začíná v a moll (takt 100–104) – T⁵, T⁵, D⁶₅, (VII)^S, S⁵ = T⁵. V taktu 108 je tónina G dur. O takt později zazní akord g moll – S k tónině d moll. Pomocí chromatické modulace, která proběhla v taktu 109 jsme v hlavní tónině. Ve 111. taktu na 4. době se v druhém hlase ozývá téma. Ve 115., 116. a 118. taktu zaznívájí náznaky tématu, které by měl interpret agogicky zvýraznit a připravit nástup tématu a závěru skladby.

Na 4. době 121., taktu začíná závěr preludia uvedením celého tématu v sopránu. Od 124. taktu nastupují témata v různých hlasech. Z tématu zazní pouze prvních 6 dob. Ve 124. taktu téma zní v pedále, ve 125. taktu je uvedeno v sopránu. Ve 127. taktu téma zaznívá v pedále a ve 129. taktu v sopránu. Následuje chromatický postup směrem dolů. Ve 134. taktu začíná koda, která je vytvořena z první části tématu

⁸² viz 4. doba taktu 23. – takt 26., příloha č. 5

(prvních 5 dob). Preludium končí autentickým celým závěrem dokonalým melodicky, rytmicky i harmonicky.

Fuga nese označení „Volles Werk“, v překladu rozumíme „plný stroj“ – pleno. Felix Mendelssohn Bartholdy se zde inspiroval fugou od J. S. Bacha. Konkrétně jde o Preludium a fugu b moll z Dobře temperovaného klavíru BWV 867. U obou fug najdeme nápadné rozdělení do dvou částí. U Mendelssohna jde o nápadné tři půlové noty v hlavě tématu, následuje čtvrt'ová pomlka a začíná druhá část, kde díky osminovým notám vzniká charakteristický rytmus. U Bachovy fugy jsou dvě půlové noty v hlavě tématu, čtvrt'ová pomlka a druhá část tématu. Mendelssohn ve své fuze napsal nástupy hlasů v expozici v těsně, tento neobvyklý jev má i J. S. Bach v již zmiňované fuze b moll.

Fuga je čtyřhlasá a má rozšířenou expozici, hlasy nastupují v pořadí: alt (dux), soprán (comes), tenor (dux), bas (comes), tenor (comes), soprán (comes). Pravidlo reperiuse je zachované. Témata nastupují v těsně, výjimkou jsou poslední dva nástupy tenoru a sopránu. Dux nastupuje na tónice, comes přichází v první části na subdominantě, druhá část je na dominantě. Protivěta není stálá. Téma se skládá ze dvou částí a je na 5 taktů⁸³. První téma nastupuje v altu, comes, nastupuje v 5. taktu v sopránu. Třetí nástup tématu (dux) je v 9. taktu v tenoru a ve 13. taktu zazní v base. V 19. taktu nastupuje téma opět v tenoru (comes) i první část tématu je v dominantní mollové tónině. Ve 25. taktu nastupuje téma v sopránu jako comes, od začátku je opět v dominantní tónině. Jedná se o rozšířenou expozici.

Po spojovacím oddílu začíná v taktu 33 provedení – nástupem tématu v jiné tónině. Téma zní v tenoru od C. Témata v provedení zaznívají buď celá v jiné tónině (takt 33), nebo zkrácená (takt 37). V 50. taktu je sekvence vytvořená z části tématu, to zaznívá v sopránu, v base je chromatický postup. Od 55. taktu probíhá spojovací oddíl, ve kterém se připravuje téma. V 60. taktu nastupuje téma v tónině d moll – na tónice. První část tématu nastupuje v base, druhá část pokračuje v tenoru. V taktu 65 zazní v tenoru druhá část tématu v jiné tónině než hlavní nebo dominantní. V 67. taktu nastupuje druhá část tématu v sopránu v dominantní tónině.

Taktem 70 začíná závěr fugy. Nastupuje téma v base. První část je na subdominantě, druhá část pokračuje jako dux na tónice. Po mezivětě tvořené sekvencí přichází v 82. taktu prodleva v base na dominantě. Nad prodlevou probíhá

⁸³ viz takt 1. – 6., příloha č. 6

v tenoru a altu upravené téma v těsně (téma v tenoru začíná na 3. době v 80. taktu. Téma v altu začíná na 1. době v 21. taktu.) V 88. taktu se objevuje naposledy téma. Téma zaznívá v base a první část je na alterovaném IV. stupni. Druhá část je v dominantní durové tónině. Celá skladba končí celým autentickým závěrem, který je harmonicky, rytmicky i melodicky dokonalý.

4.3.2. Interpretační rozbor

Pro interpretační rozbor Preludia a fugy d moll op. 37, no. 3 byly použity nahrávky z internetového portálu www.youtube.com. Nahrávky jsou od varhaníku Petera Hurforda, Dr. Simona Ghellera a Nikolaje Abramova⁸⁴. Nahrávky porovnávám s vlastním interpretačním názorem.

Tempo

Preludium a fuga d moll op. 37, no. 3 má tempové označení *Allegro*⁸⁵, skladba by měla mít živé tempo. Preludium je napsané ve 4/4 taktu a základní metrickou hodnotou je čtvrtěová nota. V preludiu je v taktech 2–23 označení *ad. lib.*⁸⁶ Interpret si zde může zvolit vlastní tempo a libovolně s ním hýbat. První takt by měl zaznít v tempu, ve kterém bude probíhat preludium. Fuga má stejné tempové označení a takt jako preludium. Tempo by se mělo být stejné jako u preludia.

Peter Hurford v úvodu preludia zvolil pomalejší tempo než ve zbytku skladby. Od 23. taktu, kde je označení *a tempo*⁸⁷ hraje preludium v rychlém tempu, které odpovídá označení *Allegro*. Díky zvolenému tempu působilo preludium virtuosně. Ve fuze interpret zachoval stejné tempo jako v preludiu. Fuga díky rychlému tempu a zvolené registraci zněla slavnostně.

Dr. Simone Gheller v úvodu preludia stejně jako Peter Hurford zvolil pomalejší tempo než od taktu 23. Od druhé části preludia – takt 23, Dr. Gheller zvolil velmi rychlé tempo, které se více blížilo označení *Vivace*⁸⁸. Preludium tak působilo velmi virtuosně, ale místy i uspěchaně. Fugu hrál v tempu, které bylo pomalejší a odpovídalo označení *Allegro*.

Nikolaj Abramov v úvodu preludia zvolil pomalejší a slavnostní tempo. Od taktu 23. nasadil velmi rychlé tempo, které odpovídá označení *Vivace*. Recitativním

⁸⁴ Nikolaj Abramov *29.3. 1991 – ruský klarinetista, varhaník, klavírista a mistr zvonohry

⁸⁵ Allegro - rychle

⁸⁶ Ad libitum – dle libosti

⁸⁷ A tempo – v původním tempu

⁸⁸ Vivace – rychle, živě. Jedná se o rychlejší tempo než je Allegro.

běhům není v některých místech rozumět⁸⁹. Ostatní, expoziční části, díky rychlému tempu působí virtuosně. Je to tím, že v recitativních částech se objevují trioly a šestnáctinové noty. V expozičních částech je nejrychlejší hodnotou osminová nota. Tempo by měl interpret volit podle nejrychlejších hodnot ve skladbě, aby se vyvaroval podobnému problému, že rychlejší části ztrácí brilantnost. Ve fuze varhaník zvolil stejné tempo jako v preludiu. Ve fuze je nejrychlejší hodnotou osminová nota. Tempo tak působilo klidněji než v preludiu a fuga díky rychlejšímu tempu měla tah a zněla slavnostně.

Registrace

Preludium má předepsanou dynamiku *forte*. Podle předmluvy se jedná o plný stroj bez nejsilnějších rejstříků. V preludiu změna dynamiky není označena, a proto by mělo celé preludium znít v jedné dynamice. Preludium je slavnostního charakteru a silná registrace tento charakter podpoří. Fuga nese označení *Volles werk* – plný stroj. Registrace by měla být silnější než v preludiu. Ve fuze není vyznačena žádná změna registrace.

Peter Hurford ve své nahrávce zvolil v úvodu silnou registraci. Začátek zněl monumentálně. V taktu 23, kde začíná expozice fugata, registraci zeslabil na *mezzoforte*. Registraci mění v taktu 61. Přidává 2' rejstříky a zvuk získává na lesku. V taktu 91 je zvuk v dynamice *forte*. Další změna registrace nastala v taktu 122. V taktu 134 se varhaník dostal do *fortissima*. Varhaník tedy nedodržel předepsanou dynamiku od autora. Registrační změny zařadil do míst, která jsou i hudebně kontrastní. Vzhledem k faktu, že autor nepředepsal změnu registrace, měla by registrace kontrastní díly spojovat. Fuga byla od začátku v silné registraci, která odpovídala označení *fortissimo*. Po dobu fugy Peter Hurford registraci neměnil.

Dr. Simone Gheller zvolil registraci, která odpovídala více označení *forissimo*. Registraci v preludiu nemění. Preludium znělo díky zvolené registraci slavnostně, a proto silnější dynamika nijak nerušila. Ve fuze Dr. Gheller přidává registry a dostává se ještě do většího zvuku. Stále se jedná o dynamiku *fortissimo*. Po dobu fugy Simone Gheller registraci neměnil. V této nahrávce bylo jako v jediné z rozebíraných dodržena předepsaná dynamika.

Nikolaj Abramov v úvodu preludia zvolil velmi vhodnou registraci, která odpovídala označení *forte*. V taktu 23, kde začíná expozice fugata, registraci

⁸⁹ Jedná se o takty 87-89, 112-120

zeslabil. Dostal se tak do dynamiky *mezzoforte*. Registraci zesílil v taktu 60 a změnou se dostal do *forte*. Jedná se o nástup recitativního, kontrastního dílu. Registraci znovu zesílil v taktu 121, kde začíná závěr fugata. Změnou registrace v taktu 134 se dostal do dynamiky *fortissimo*. V taktu 134 začíná coda. Nikolaj Abramov řešil registraci podobně jako Peter Hurford. Registraci měnil u kontrastních částí preludia. Fuga byla ve stejné registraci jako závěr preludia. Chyběl zde kontrast a gradace, kterou autor poznámkou *Volles werk* naznačil. Ve fuze zůstal ve stejné registraci.

Frázování, agogika

Preludium je napsané jako fugato. Střídají se v něm dvě kontrastní části. Recitativní část, která je nápadná jednohlasými běhy, které jsou doprovázené akordy, a expoziční část. V expozičních částech jsou základní díly fugata⁹⁰. Části se střídají. Preludium začne recitativní částí a v taktu 23 začíná expozice fugata. Následuje recitativní část a provedení. Před závěrem je poslední recitativní část. Interpret by měl nástupy částí připravit pomocí agogiky⁹¹. Vzhledem k faktu, že se jedná o formu fugata, preludium má téma. Téma by měl varhaník vystavět a interpretovat ho všude stejně. Téma má vrchol na 8. době tématu, tu by měl interpret zvýraznit. Interpret by měl připravit nástupy témat, aby se posluchač ve formě zorientoval. V taktu 134 začíná coda. Codu by měl interpret po frázích vystavět, aby zvýšil napětí, než dojde k závěrečnému akordu.

V úvodním recitativu je poznámka od autora *ad libitum*⁹². Poznámka je u druhého taktu, kde začíná běh. Interpret si může běh rozvolnit podle vlastní představy. Po běhu přijdou, stejně jako na začátku, tři akordy a další běh. Recitativní část končí sledem akordů. Přejechod s šestnáctinových not na půlové noty hudbu pocitově zpomalí. I přes to by měl interpret ještě zpomalit. Nabádá ho k tomu také poznámka v notách – *ritardando*. Po akordickém sledu začíná první expoziční část.

Expoziční část začíná tónem *a* v sopránu. Tímto tónem začíná i téma preludia. Interpret by měl pro zvýraznění začátku tón *a* mírně protáhnout. V taktu 23, kde začíná expozice, je poznámka *a tempo*. Varhaník si již nemůže hru rozvolňovat podle svého, ale agogika by v díle určitě neměla chybět. V expozici musí interpret

⁹⁰ Expozice, provedení, závěr

⁹¹ V posledním taktu před nástupem kontrastní části zpomalit

⁹² *Ad libitum* – dle libosti

vyzdvihnout témata, u kterých zvýrazní vrchol. V taktu 59 na 3. době přichází trylek a závěr expozice. Zde musí interpret zpomalit a připravit příchod recitativní části.

V taktu 60 na začátku recitativní části může interpret pomalu zrychlovat a v taktu 61 se dostat do původního tempa. V taktu 78 je závěr recitativní části a na poslední době 79. taktu se v base ozve téma preludia. Tímto taktem začíná provedení. Interpret by měl přechod zvýraznit a na téma si počkat.

V provedení je potřeba, aby interpret dbal na uvádění témat, a to i pokud se jedná jen o část tématu. V taktu 100 začíná poslední recitativní část. V taktu 111 se v části začínají objevovat části témat. Varhaník by to neměl přehlédnout a téma vynést.

V taktu 121 začíná závěr preludia. Interpret musí dbát na uvádění témat a přípravu cody. V codě by měl varhaník připravit závěr skladby.

Peter Hurford úvod preludia zahrál podle poznámky autora. Akordy oddělil od běhů a běhy rozvolnil. Od taktu 23. využíval agogiku velmi málo. Přechod do recitativní části připravil a zvýraznil tak kontrastní část. Naopak v taktu 79 nijak nepřipravil nástup tématu v pedále. Přechod na poslední recitativní část v taktu 100 připravil. V recitativní části přešel reminiscence tématu. Příchod závěru varhaník připravil pomocí agogiky. Codu zvýraznil odsazením akordů. V codě tempo rozvolnil a pracoval s agogikou. Zvýšil napětí a zpomalením a dlouhým trylkem připravil nástup posledního akordu.

Dr. Simone Gheller recitativní běhy v úvodu preludia rozvolnil jen velmi málo. Od expozice Dr. Gheller vystavěl fráze a pracuje s nimi. Na konci každé fráze zvolnil a novou frází mírně tempově rozjížděl. V tématu vyzdvihl jeho vrchol a téma v expozici připravil. Přechod na recitativní část připravil v taktu 59 a od začátku recitativní části (takt 60) hrál v tempu. Přechod na provedení nepřipravil, ale v provedení opět pracoval s agogikou a výstavbou frází. Přechod na poslední recitativní část připravil také v taktu 99 a od taktu 100 hrál v tempu. V recitativní části přešel úryvky z tématu a závěr nepřipravil. V závěru s pracuje s agogikou a vyzdvihuje vrcholy frází. Codu zvýraznil odsazením. V codě pracoval velmi výrazně s agogikou a připravil závěrečný akord.

Nikolaj Abramov virtuosní běhy v úvodní části rozvolňoval a pracoval s nimi podle vlastního uvážení. Od začátku expozice byl s agogikou střídmější. Téma vystavěl a zvýraznil vrchol tématu. Nástupy tématu nepřipravoval. Nástup recitativní části v taktu 60 připravil zpomalením v taktu 59. V recitativní části pracoval

s agogikou a zvýraznil harmonicky zajímavé části. Nástup provedení preludia připravil a v preludiu vystavěl fráze a pracoval s nimi. Nástup poslední recitativní části připravil výrazně. V recitativní části pracoval s agogikou a připravil tak i nástup závěru. V závěru téma vytáhl a vrchol tématu zatěžkal ještě více než v expozici. Codu zvýraznil oddělením akordů. Začátek cody na rozdíl od ostatních dvou nahrávek hrál v tempu a začal zpomalovat až v taktu 146 a připravil nástup posledního akordu d moll.

Fuga má výraznou hlavu tématu. Tři půlové noty. Ty by měl interpret artikulovat stejně jako tři půlové noty v úvodu preludia – odděleně. Téma fugy nemá žádnou poznámku. Varhaník by měl téma vystavět tak, aby mělo potřebný vrchol a interpretovat ho všude stejně.

V expozici fugy by měl varhaník zvýraznit nástupy témat a vynést ho. V provedení se objevují části tématu, i tyto části musí interpret zvýraznit. V taktu 56 se chystá nástup tématu, nástup by se měl agogicky připravit a od taktu 56 hru zatěžkat. Závěr začíná taktem 70, kdy se v base objeví téma. Nástup tématu musí být zvýrazněn. V taktu 80 začíná těsna, pedál je na prodlevě. Nástupy v těsně by měl varhaník zvýraznit. Poslední uvedení tématu by mělo být velmi výrazné a ke konci zatěžkávané. Fuga končí T64, D7 a T. Akordy by měly být oddělené, stejně jako v hlavě tématu.

Peter Hurford zvolil artikulaci hlavy tématu jako v úvodu preludia a půlové noty odděloval. Dál hrál téma v non legatu. Peter Hurford připravoval nástupy témat a zvýraznil je. Jiná agogika se ve fuze v jeho podání neuskutečnila. Nástup závěru byl zvýrazněný stejně jako všechna ostatní témata. Fugu zpomaluje v 94., předposledním, taktu.

Dr. Simone Gheller hrál téma celé v legatu, včetně hlavy tématu. Nástupy témat připravoval velmi důsledně i v provedení. S agogikou pracoval celou skladbu, například v sekvenci od taktu 50 zvyšuje napětí k závěrečné harmonii v taktu 53. Před nástupem závěru naopak zrychloval a nástup tématu zatěžkal. Závěrečné akordy fugy hrál v legatu, stejně jako hlavu tématu.

Nikolaj Abramov hrál téma v legatu. Nástupy v expozici pečlivě připravoval a bylo dobře znatelné, ve kterém hlase téma probíhá. V provedení nástupy částí témat také připravoval. Sekvenci od taktu 50 zatěžkal a přinesl tak důraz na harmonii, ke které sekvence směřovala. Závěr fugy připravil zpomalením předchozího taktu.

Závěr skladby připravuje již v taktu 93. Závěrečné akordy hrál v legatu. Nikolaj Abramov, stejně jako Peter Hurford agogiku ve fuze užíval velmi málo.

5. Závěr

V první části práce jsem se zabývala hudbou v romantismu a životem Felixe Mendelssohna Bartholdyho. V kapitole Hudba v rozvinutém romantismu jsem shrnula základní znaky romantismu a zmínila hlavní představitele tohoto směru. V kapitole Život Felixe Mendelssohna Bartholdyho jsem popsala jeho život a vlivy. V kapitole Provedení Matoušových pašijí jsem uvedla, jaký význam mělo provedení díla J. S. Bacha – Matoušovy pašije. V poslední kapitole první části práce: Varhanní dílo jsem ve zkratce popsala varhanní díla Felixe Mendelssohna Bartholdyho.

V druhé, praktické části práce, jsem vypracovala formální a interpretační rozbory. Formální rozbory jsem provedla u všech Preludií a fug. Moje domněnka, že preludium z Preludia a fugy G dur má jinou formu než další dvě, se potvrdila. Preludium autor napsal jako třídílnou pastorelu, zatímco ostatní preludia mají formu fugata.

Interpretační rozbory jsem vypracovala na základě nahrávek skladeb od tří interpretů a vlastního interpretačního názoru. Skladby jsem posuzovala z hlediska tempa, registrace a frázování, agogiky. Překážkou v mém zkoumání bylo uzavření knihoven, kde jsou k dispozici kvalitní nahrávky děl, a tak jsem musela pečlivě zkoumat nahrávky z internetové domény www.youtube.com, kde se objevují i nahrávky od amatérských varhaníků.

V práci se mi potvrdily oba mé názory. První z nich je, že prvky jako tempo, registrace a artikulace mají velký vliv na charakter a náladu skladby a tím i jejich velký vliv na posluchače. Markantní ukázkou je interpretační rozbor Preludia a fugy G dur op. 37, no. 2, která má podle poznámek od autora vyznít jemně. Ve fuze všichni interpreti zesilovali registraci a fuga, která měla být v *mezzoforte* a působit klidně, působila až příliš slavnostně a hlasitě.

Z toho vyplývá potvrzení i druhého mého názoru, že je nutné pečlivě sledovat a respektovat poznámky od autora, pokud jsou k dispozici, aby interpretace byla historicky přesná.

6. Zdroje

Mendelssohn Präludium und Fuge in c Moll - YouTube. *YouTube* [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=OQH_5v0vtQ

Mendelssohn: Prelude and Fugue in c minor, Op.37, No.1 - YouTube. *YouTube* [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=vYaH0tFD8_o

FELIX MENDELSSOHN: Three Preludes & Fugues Op.37 - YouTube. *YouTube* [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=HqC7tbBvlhc>

Peter Hurford obituary | Music | The Guardian. [online]. Copyright © 2020 Guardian News [cit.31.03.2020]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/music/2019/mar/13/peter-hurford-obituary>

Official Website Simone Gheller. *Simone Gheller - Sito ufficiale* [online]. Copyright © 2015 Simone Gheller [cit. 03.04.2020]. Dostupné z: <http://www.simonegheller.it/en/biography.html>

Curriculum Vitae | Jochem Schuurman. *Jochem Schuurman* [online]. Copyright © 2010 [cit. 04.04.2020]. Dostupné z: <https://www.jochemschuurman.nl/curriculum-vitae/>

Felix Mendelssohn Prelude and Fugue d-moll - Nikolai Abramov - YouTube. *YouTube* [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wDmjoALIGlo>

Николай Абрамов: кларнет, фортепиано — концерты в Москве 2020-2021. *Концерты классической музыки в Москве — афиша 2020-2021 от фонда Бельканто, билеты, цены* [online]. Copyright © 2006 [cit. 15.04.2020]. Dostupné z: <https://www.belcantofund.com/peoples/detail.php?ID=5448>

KÖHLER, Karl-Heinz. *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1966. Reclams Universal-Bibliothek.

„O hudbě se tolik navykládá, a tak málo se poví“ - Felix Mendelssohn Bartholdy. *časopis Harmonie - klasická hudba, jazz a world music* [online]. Copyright © 2020 [cit. 22.04.2020]. Dostupné

z: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/o-hudbe-se-tolik-navyklada-a-tak-malo-se-povi-felix-mendelssohn-bartholdy.html>

LAMPADIUS, Wilhelm Adolf a William Leonard GAGE. *Life of Felix Mendelssohn Bartholdy*. New York: F. Leypoldt, 1865

CANTAGREL Gilles, *Guide de la musique d'orgue*, Paris, Fayard, 2012, ISBN 978-2-213-67139-0 str.692-695

Co nám proved' Mendelssohn?. *KlasikaPlus* | *Portál o klasické hudbě* [online].

Copyright © [cit. 26.04.2020]. Dostupné

z: <https://www.klasikaplus.cz/osobnost/item/1192-co-nam-proved-mendelssohn>

AINSLEY, Robert, BURROWS, John a Charles WIFFEN, ed. *Klasická hudba*. V Praze: Slovart, 2008. Velký ilustrovaný průvodce. ISBN 978-80-7391-060-0.

NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby*. 2., brož. vyd. Ostrava: Montanex, 2013. ISBN 978-80-7225-393-7.

KOPECKÝ, Jiří. *Přehled dějin hudby 19. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007. ISBN 978-80-244-1831-5.

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix, Complete organ works I., Kassel Bärenreiter, 1993. ISMN M-006-48924-4, předmluva

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix, Mendelssohn Orgel Kompositionen, C. F. Peters, Leipzig, předmluva

[t]akte: Romantische Emotionen. Mendelssohns Bearbeitung von Bachs Matthäus-Passion. [online]. Dostupné z: [https://www.takte-](https://www.takte-online.de/gesamtausgaben/detailansicht-gesamtausgaben/artikel/romantische-emotionen-mendelssohns-bearbeitung-von-bachs-matthaeus-passion/index.htm)

[online.de/gesamtausgaben/detailansicht-gesamtausgaben/artikel/romantische-emotionen-mendelssohns-bearbeitung-von-bachs-matthaeus-passion/index.htm](https://www.takte-online.de/gesamtausgaben/detailansicht-gesamtausgaben/artikel/romantische-emotionen-mendelssohns-bearbeitung-von-bachs-matthaeus-passion/index.htm)

7. Přílohy

Seznam příloh:

Příloha č. 1 – Preludium c moll no.1, op. 37

Příloha č. 2 – Fuga c moll no. 1, op. 37

Příloha č. 3 – Preludium G dur no. 2, op. 37

Příloha č. 4 – Fuga G dur no. 2, op. 37

Příloha č. 5 – Preludium d moll no. 3, op. 37

Příloha č. 6 – Fuga d moll no. 3, op. 37

7

Präludium und Fuge

op. 37, 1 (1834/1837)

Vivace

f

6

11

16

BA 8196

21

Musical score for measures 21-25. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 21 starts with a treble clef staff playing a melodic line with eighth notes and a bass clef staff providing harmonic support with chords and single notes.

26

Musical score for measures 26-30. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 26 starts with a treble clef staff playing a melodic line with eighth notes and a bass clef staff providing harmonic support with chords and single notes.

31

Musical score for measures 31-35. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 31 starts with a treble clef staff playing a melodic line with eighth notes and a bass clef staff providing harmonic support with chords and single notes.

36

Musical score for measures 36-40. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 36 starts with a treble clef staff playing a melodic line with eighth notes and a bass clef staff providing harmonic support with chords and single notes.

41

Musical score for measures 41-45. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 41 starts with a treble clef staff playing a melodic line with eighth notes and a bass clef staff providing harmonic support with chords and single notes.

BA 8196

46

Musical notation for measures 46-51. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines. The bottom staff is also in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines.

52

Musical notation for measures 52-56. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with slurs and accents. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines. The bottom staff is also in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines.

57

Musical notation for measures 57-61. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with slurs and accents. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines. The bottom staff is also in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines.

62

Musical notation for measures 62-66. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with slurs and accents. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines. The bottom staff is also in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines.

67

Musical notation for measures 67-71. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with slurs and accents. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines. The bottom staff is also in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines.

BA 8196

73

Musical score for measures 73-78. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. Measure 73 starts with a treble clef staff containing a series of chords and a bass clef staff with a single note. The piece continues with complex harmonic textures and melodic lines across the staves.

79

Musical score for measures 79-86. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues with intricate chordal structures and melodic passages. Measure 79 features a treble clef staff with a complex chordal texture and a bass clef staff with a sustained note. The piece concludes with a final chord in measure 86.

87

Musical score for measures 87-93. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Measure 87 begins with a treble clef staff containing a series of chords and a bass clef staff with a single note. The piece continues with complex harmonic textures and melodic lines across the staves.

94

Musical score for measures 94-100. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Measure 94 begins with a treble clef staff containing a series of chords and a bass clef staff with a single note. The piece continues with complex harmonic textures and melodic lines across the staves.

101

Musical score for measures 101-106. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Measure 101 begins with a treble clef staff containing a series of chords and a bass clef staff with a single note. The piece continues with complex harmonic textures and melodic lines across the staves.

106

111

117

123

129

BA 8196

Příloha č. 2

44

Con moto

forte

legato

5

8

11

14

BA 8196

17

Musical notation for measures 17-19. Treble clef with a key signature of two flats. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and rests.

20

Musical notation for measures 20-22. Treble clef with a key signature of two flats. The right hand features a complex texture with many beamed sixteenth notes, and the left hand plays a steady eighth-note bass line.

23

Musical notation for measures 23-25. Treble clef with a key signature of two flats. The right hand continues with beamed sixteenth notes. The left hand has a dynamic marking *mf* and plays a bass line with eighth notes and rests.

26

Musical notation for measures 26-28. Treble clef with a key signature of two flats. The right hand has a dense texture of beamed sixteenth notes. The left hand plays a bass line with eighth notes and rests.

29

Musical notation for measures 29-31. Treble clef with a key signature of two flats. The right hand features a dynamic marking *f* and plays a complex texture of beamed sixteenth notes. The left hand plays a bass line with eighth notes and rests.

BA 8196

32

Musical notation for measures 32-34. Treble clef, bass clef, and a separate bass line. Measure 32 has a fermata over the first two notes. Measure 33 has a fermata over the first note. Measure 34 has a fermata over the first note. A '7' is written above the first note of measure 34.

35

Musical notation for measures 35-37. Treble clef, bass clef, and a separate bass line. Measure 35 has a fermata over the first note. Measure 36 has a fermata over the first note. Measure 37 has a fermata over the first note.

38

Musical notation for measures 38-40. Treble clef, bass clef, and a separate bass line. Measure 38 has a fermata over the first note. Measure 39 has a fermata over the first note. Measure 40 has a fermata over the first note.

41

Musical notation for measures 41-43. Treble clef, bass clef, and a separate bass line. Measure 41 has a fermata over the first note. Measure 42 has a fermata over the first note. Measure 43 has a fermata over the first note.

44

Musical notation for measures 44-46. Treble clef, bass clef, and a separate bass line. Measure 44 has a fermata over the first note. Measure 45 has a fermata over the first note. Measure 46 has a fermata over the first note. A 'mf' dynamic marking is present in measure 45.

BA 8196

47

Musical notation for measures 47-49. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 47. The middle staff is in bass clef with a key signature of two flats, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a grand staff with a key signature of two flats, which is mostly empty.

50

Musical notation for measures 50-52. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes and some accidentals. The middle staff is in bass clef with a key signature of two flats, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a grand staff with a key signature of two flats, which is mostly empty.

53

Musical notation for measures 53-56. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes and some accidentals. The middle staff is in bass clef with a key signature of two flats, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a grand staff with a key signature of two flats, which is mostly empty.

57

Musical notation for measures 57-60. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes and some accidentals. The middle staff is in bass clef with a key signature of two flats, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a grand staff with a key signature of two flats, which is mostly empty.

61

Musical notation for measures 61-64. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes and some accidentals. The middle staff is in bass clef with a key signature of two flats, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a grand staff with a key signature of two flats, which is mostly empty.

BA 8196

8

Präludium und Fuge

op. 37, 2 (1836/1837)

Andante con moto

mezzo piano

6

11

16

BA 8196

20

25

30

35

40

BA 8196

45

Musical score for measures 45-49. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, containing a single line of notes.

50

Musical score for measures 50-54. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, containing a single line of notes.

55

Musical score for measures 55-60. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, containing a single line of notes.

61

Musical score for measures 61-65. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, containing a single line of notes.

BA 8196

67

Musical score for measures 67-71. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The key signature is one sharp (F#). The music features complex chordal textures in the right hand and rhythmic patterns in the left hand.

72

Musical score for measures 72-76. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The key signature is one sharp (F#). The music continues with intricate harmonic and rhythmic development.

77

Musical score for measures 77-82. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The key signature is one sharp (F#). The music features a mix of melodic lines and dense chordal structures.

83

Musical score for measures 83-87. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The key signature is one sharp (F#). The music concludes with sustained chords and melodic fragments.

BA 8196

Musical score for piano, measures 1-18. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of three staves each. The first system includes a treble clef staff and two bass clef staves. The second system includes a treble clef staff and two bass clef staves. The third system includes a treble clef staff and two bass clef staves. The fourth system includes a treble clef staff and two bass clef staves. The fifth system includes a treble clef staff and two bass clef staves. The score is marked with *mf* (mezzo-forte) in the first system. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

BA 8196

22

26

30

35

39

BA 8196

43

Musical notation for measures 43-46. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music features complex chordal textures and melodic lines with various articulations like slurs and accents.

47

Musical notation for measures 47-50. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues with dense chordal accompaniment and melodic development.

51

Musical notation for measures 51-54. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music shows a continuation of the complex harmonic and melodic patterns.

55

Musical notation for measures 55-58. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music features intricate chordal structures and melodic lines.

59

Musical notation for measures 59-62. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music concludes with a final cadence and a double bar line.

BA 8196

Präludium und Fuge

Allegro

f

ad lib.

op. 37, 3 (1833/1837)

6

11

17

rit.

a tempo

24

Musical notation for measures 24-28. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 24 starts with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The bass staff has a whole note chord of G2, B2, and D3. Measures 25-28 continue with various melodic and harmonic developments in both staves.

29

Musical notation for measures 29-33. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 29 starts with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The bass staff has a whole note chord of G2, B2, and D3. Measures 30-33 continue with various melodic and harmonic developments in both staves.

34

Musical notation for measures 34-38. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 34 starts with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The bass staff has a whole note chord of G2, B2, and D3. Measures 35-38 continue with various melodic and harmonic developments in both staves.

39

Musical notation for measures 39-43. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 39 starts with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The bass staff has a whole note chord of G2, B2, and D3. Measures 40-43 continue with various melodic and harmonic developments in both staves.

44

Musical notation for measures 44-48. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 44 starts with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The bass staff has a whole note chord of G2, B2, and D3. Measures 45-48 continue with various melodic and harmonic developments in both staves.

49

Musical notation for measures 49-53. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 49 starts with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The bass staff has a whole note chord of G2, B2, and D3. Measures 50-53 continue with various melodic and harmonic developments in both staves.

54

Musical score for measures 54-58. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The key signature has one flat. Measure 54 starts with a treble clef staff containing a series of eighth notes and a trill. The bass clef staff below has a whole note chord. The grand staff continues with eighth notes and a long melodic line in the bass clef staff.

59

Musical score for measures 59-62. The system consists of three staves. Measure 59 features a trill (tr) in the treble clef staff. Measures 60-62 contain triplets (3) in both the treble and bass clef staves of the grand staff. The separate bass clef staff below has whole notes and rests.

63

Musical score for measures 63-65. The system consists of three staves. Measure 63 has a treble clef staff with eighth notes and a sharp sign. The grand staff continues with eighth notes and triplets (3) in the bass clef staff. The separate bass clef staff below has whole notes and rests.

66

Musical score for measures 66-68. The system consists of three staves. Measure 66 has a treble clef staff with a whole note chord. The grand staff continues with eighth notes and a melodic line in the bass clef staff. The separate bass clef staff below has whole notes and rests.

BA 8196

69

Musical notation for measures 69-71. Measure 69 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 70 shows a continuation of the treble line and a more active bass line. Measure 71 concludes with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

72

Musical notation for measures 72-74. Measure 72 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 73 continues the treble line and has a more active bass line. Measure 74 concludes with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

75

Musical notation for measures 75-77. Measure 75 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 76 continues the treble line and has a more active bass line. Measure 77 concludes with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

78

Musical notation for measures 78-80. Measure 78 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 79 continues the treble line and has a more active bass line. Measure 80 concludes with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

81

Musical notation for measures 81-83. Measure 81 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 82 continues the treble line and has a more active bass line. Measure 83 concludes with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

84

87

90

95

100

BA 8196

103

Musical notation for measures 103-106. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. Measure 103 features a complex treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measures 104-106 show a continuation of the treble staff's melodic line and a bass staff with chords and single notes.

107

Musical notation for measures 107-109. The system consists of three staves. Measure 107 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord. Measures 108-109 show the treble staff continuing with a melodic line and the bass staff with chords.

110

Musical notation for measures 110-112. The system consists of three staves. Measure 110 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord. Measures 111-112 show the treble staff continuing with a melodic line and the bass staff with chords.

113

Musical notation for measures 113-115. The system consists of three staves. Measure 113 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord. Measures 114-115 show the treble staff continuing with a melodic line and the bass staff with chords.

116

Musical notation for measures 116-118. The system consists of three staves. Measure 116 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord. Measures 117-118 show the treble staff continuing with a melodic line and the bass staff with chords.

119

Musical notation for measures 119-121. The system consists of three staves. Measure 119 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chord. Measures 120-121 show the treble staff continuing with a melodic line and the bass staff with chords.

122

Musical score for measures 122-126. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. Measure 122 features a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final chord in the right hand.

127

Musical score for measures 127-131. The system consists of three staves. The right hand continues with a melodic line, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The music ends with a final chord in the right hand.

132

Musical score for measures 132-138. The system consists of three staves. Measure 132 begins with a trill (tr) in the right hand. The music features a mix of melodic and harmonic textures, with the left hand often playing sustained chords or moving bass lines. The system ends with a final chord.

139

Musical score for measures 139-145. The system consists of three staves. Measure 139 features a trill (tr) in the right hand. The music continues with melodic and harmonic development, ending with a final chord in the right hand.

146

Musical score for measures 146-152. The system consists of three staves. Measure 146 features a trill (tr) in the right hand. The music concludes with a final chord in the right hand.

BA 8196

62

Volles Werk

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

Musical notation for measures 8-13. Measure 8 is marked with a fermata. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the bass accompaniment.

Musical notation for measures 14-19. The right hand features a melodic line with some slurs, and the left hand continues with the bass accompaniment.

Musical notation for measures 20-25. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand continues with the bass accompaniment.

Musical notation for measures 26-31. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand continues with the bass accompaniment.

BA 8196

32

38

44

50

56

BA 8196

62

Musical score for measures 62-67. The system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 62 starts with a treble clef chord of G4, B4, D5 and a bass clef chord of G2, B2, D3. The music continues with various chords and melodic lines in both hands.

68

Musical score for measures 68-73. The system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 68 starts with a treble clef chord of G4, B4, D5 and a bass clef chord of G2, B2, D3. The music continues with various chords and melodic lines in both hands.

74

Musical score for measures 74-80. The system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 74 starts with a treble clef chord of G4, B4, D5 and a bass clef chord of G2, B2, D3. The music continues with various chords and melodic lines in both hands.

81

Musical score for measures 81-87. The system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 81 starts with a treble clef chord of G4, B4, D5 and a bass clef chord of G2, B2, D3. The music continues with various chords and melodic lines in both hands.

88

Musical score for measures 88-94. The system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 88 starts with a treble clef chord of G4, B4, D5 and a bass clef chord of G2, B2, D3. The music continues with various chords and melodic lines in both hands.