

Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Hudební katedra

**Interpretace skladeb Heinricha Ignaze Franze Bibera
se zaměřením na skladby pro sólové housle**
Diplomová práce

Autor: Hana Feltlová
Studijní program: N7504 Učitelství pro střední školy
Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na
učitelství základních uměleckých škol
Učitelství pro střední školy – hudební výchova
Vedoucí práce: Mgr. Jaromír Křováček

Hradec Králové

2016



Zadání diplomové práce

Autor: Bc. Hana Feltlová

Studium: P14P0387

Studijní program: N7504 Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na učitelství základních uměleckých škol, Učitelství pro střední školy - hudební výchova

Název diplomové práce: a) **Diplomový koncert - housle** b) **Interpretace skladeb Heinricha Franze Ignaze Bibera se zaměřením na skladby pro sólové housle**

Název diplomové práce AJ: a) Diploma Recital - Violin b) Interpretation of pieces by Heinrich Franz Ignaz Biber focused on the pieces for solo violin

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Diplomová práce je složena ze dvou částí. První část je tvořena sólovým koncertním výkonem, jehož předpokladem je vysoká úroveň technických dovedností studenta. Koncertní vystoupení má na základě vhodně zvolené dramaturgie prezentovat interpretační kvality diplomanta, jeho schopnost adekvátního stylového přístupu k interpretaci jednotlivých skladeb. Ke koncertnímu výkonu se váže druhá, teoretická písemná část v rozsahu cca 30 - 40 stran. Písemná část se bude zabývat skladbami a sonátami Heinricha Ignatze Franze Bibera ve smyslu interpretační praxe. Zaměří se na technický a interpretační rozbor, na odhalování symboliky a mimohudebních témat skrytých v jednotlivých částech.

DOLMETSCH. Interpretace hudby 17.a 18. století / . 1. vyd. Praha : Nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. GEORGIEVA, Sylvia. Barokní afektová teorie. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-255-8. SMOLKA, Jaroslav. Hudba českého baroka. 3. rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2005. ISBN 80-7331-022-8. RŮŽIČKOVÁ, Zuzana. Interpretační praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. JOACHIM, Quantz, Johann. Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-158-5.

Garantující pracoviště: Hudební katedra,
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: Mgr. Jaromír Křováček
Mgr. Jaromír Křováček

Oponent: Mgr. Dalibor Hlava
Mgr. Dalibor Hlava

Datum zadání závěrečné práce: 9.1.2015

Poděkování

Děkuji Mgr. Křováčkovi za mimořádnou ochotu a pomoc při tvorbě práce, Johnu Hollowayovi za odborné praktické poznatky a také svému synovi za jeho trpělivost.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala (pod vedením vedoucího práce) samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne 10. 6. 2016

Anotace

FELTLOVÁ, Hana. *Interpretace skladeb Heinricha Ignaze Franze Bibera se zaměřením na skladby pro sólové housle*. Hradec Králové, 2016 Diplomová práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Jaromír Křováček.

Diplomová práce se zabývá interpretačním rozbohem vybraných sonát pro sólové housle Heinricha Ignaze Franze Bibera. Seznamuje s historií vybraných sonát, se základy afektové teorie a některými jejími pojmy, vztahujícími se k daným sonátám. Popisuje zajímavosti v notovém zápisu a jejich interpretaci v praxi. K interpretačnímu rozboru byly vybrány tyto sonáty: *Sonata VI.* z kompletu sonát *Sonatae violino solo, Salzburg 1681*, jako doplnění *Sonata in A č. 81* a *Sonata Representativa*. Cílem práce je seznámit zájemce s interpretací vybraných Biberových houslových sonát a s problematikou jejich provedení v praxi.

Klíčová slova: Heinrich Ignaz Franz Biber, Sonáty pro sólové housle, afektová teorie, poučená interpretace.

Annotation

FELTLOVÁ, Hana. *The Interpretation of Compositions by Heinrich Ignaz Franz Biber focused on the Pieces for the Violin Solo*. Hradec Králové, 2016 Diploma thesis. University of Hradec Králové, Faculty of Education. The tutor of the thesis Mgr. Jaromír Křováček.

The Diploma thesis deals with the interpretation and analysis of selected sonatas for the violin solo by Heinrich Ignaz Franz Biber. It outlines the history of selected sonatas, the basis of the doctrine of the affections and some of its terms related to the given sonatas. The thesis points out some particularities in the musical notation and outlines the possible ways of interpretation in practice. For interpretation and analysis, the following sonatas were chosen: *Sonata VI.* from the folio of sonatas *Sonatae violino solo, Salzburg 1681*, as supplement *Sonata in A n. 81* and *Sonata Representativa*. The aim of the thesis is to familiarise those who are interested in the interpretation of Biber's violin sonatas with their practical performance.

Key words:

Heinrich Ignaz Franz Biber, Sonatas for violin solo, doctrine of the affections, contextual interpretation

Obsah

Úvod.....	8
1 Biberova cesta z Kroměříže do Salzburgu	10
2 Historie vzniku vybraných sonát pro sólové housle.....	12
2.1 Sonatae violino solo, Salzburg 1681	12
2.2 Předmluva k sonátám z roku 1681	12
2.3 Sonata č. 81 in A, stručná charakteristika	13
2.4 Sonata representativa. C. 146 (B. IV 184)	14
3 Afektivní teorie, její definice a historie vzniku	17
4 Problematika interpretace vybraných sonát.....	21
4.1 Čtení originálního záznamu a studium vybraných sonát v praxi	21
4.1.1 Základní prvky kompozičního stylu autora	21
4.2 Všeobecné poznatky k interpretaci Sonatae violine solo Salzburg 1681.....	22
4.3 Sonata VI., popis sonáty a zvláštností notového zápisu, prvky zvukomalby a afektivní teorie.....	27
5 Interpretace v praxi.....	34
5.1 Violine sonatae, Salzburg 1681, Sonata VI	34
5.2 Interpretační rozbor Sonaty VI.....	35
5.2.1 Shrnutí poznatků z poslechu nahrávek	49
5.3 Sonata in A č.81	51
5.4 Sonata Representativa	57
5.5 Principy poučené barokní interpretace podle Johna Hollowaye	59
Závěr	61
Seznam použitých zdrojů.....	63
Seznam obrazových příloh.....	64
Seznam příloh	65

Úvod

Diplomová práce s názvem *Interpretace skladeb Heinricha Ignaze Franze Bibera se zaměřením na skladby pro sólové housle* se zabývá interpretačním rozbohem vybraných sonát pro sólové housle Heinricha Ignaze Franze Bibera. Jako zástupce Biberova díla k interpretačnímu rozboru jsem zvolila velmi zajímavý a dnes i ve své době ojedinělý komplet sonát vydaných v Salzburgu, s názvem *Sonatae Violino solo, Salzburg 1681*. Zatím neexistuje kompletní nahrávka těchto sonát, na rozdíl od jiného Biberova velmi slavného díla pro sólové housle: *Rozenkranz-sonaten*, česky *Růžencové sonáty*, které mají dějový a velmi silný duchovní obsah. V tomto ohledu je Heinrich Ignaz Franz Biber osobností, která stojí za povšimnutí, je výjimečná svou nekonečnou kreativitou. Jeho práce s houslovým sólem a hudbou vůbec je fascinující. Heinrich Ignaz Franz Biber posunul hranice možností houslové interpretace a běžného zavedeného vkusu a zvyklostí nejen tehdejších posluchačů v 17. století, ale i těch dnešních. Mým cílem je vytvořit jakýsi návod pro začínajícího interpreta Biberovy houslové literatury. Snažím se zaměřit na zvláštnosti v notovém zápisu a strukturu Biberova díla a jeho skladebné techniky.

Práce zahrnuje přípravu k interpretaci ve směru teoretickém i praktickém. Pro teoretické seznámení s problematikou interpretace Biberových skladeb je zde zmíněna historie vzniku vybraných Biberových sonát, především tedy jeho již zmiňovaný komplet vydaný v Salzburgu roku 1681. Dále základní seznámení s afektovou teorií. V praktické otázce interpretace Biberových děl se zaměřuji na jednotlivé zvláštnosti notového zápisu, jejich praktické užití, typickou Biberovou zvukomalbou a v konečné fázi nabízím začínajícímu interpretovi některé možnosti hudební realizace těchto sonát. Porovnávám způsob interpretace z dostupných nahrávek *Sonaty VI. (Sonatae Violino solo, Salzburg 1681)*, kterou jsem si vybrala na diplomový koncert. Důvodem výběru této sonáty, jako zástupce celého kompletu sonát z roku 1681 je zastoupení téměř všech typických skladebných prvků Heinricha Ignaze Franze Bibera. Využívá zde zvukomalebné i taneční prvky a především skordaturu.

K ústřednímu Biberovu dílu, kompletu z roku 1681 jsem přiřadila ještě dvě další Biberovy skladby, *Sonatu in A č. 81* a *Sonatu Repräsentativa*, napodobující zvířecí zvuky.

Účelem diplomové práce je vedle interpretace také zviditelnění Biberova kompletu z roku 1681, Biberových zajímavých skladebných prvků a ještě většího rozšíření povědomí o tomto výjimečném interpretovi, houslovém virtuozevi a hudebním skladateli.

Dalším cílem je prohloubení zájmu o interpretaci Biberových skladeb studenty a interprety houslové literatury.

1 Biberova cesta z Kroměříže do Salzburgu

Diplomová práce se opírá především o komplet sonát ze Salzburgu, tedy o dílo *Sonatae Violino solo, Salzburg 1681*. Proto bychom měli alespoň ve stručnosti objasnit, jakým způsobem se Biber do Salzburgu dostal. Můžeme tak vysledovat jeho zajímavou a dobrodružnou cestu z Kroměříže, kde předtím působil na dvoře olomouckého biskupa Karla Liechtensteina - Castelcornu. V Kroměříži, jak popisuje ve své knize s názvem *Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži* Jiří Sehnal, byl Biber omezován ve své hudební působnosti. Jeden z příkladů může být již obsazené místo kapelníka polním trubačem, Pavlem Josefem Vejvanovským. Biber nemohl v Kroměříži projevit v plnosti své hudební nadání. Měl sám ambice stát se uznávaným kapelníkem. Bylo jasné, že se v Kroměříži kapelníkem stát nikdy nemůže. (Sehnal 1993, 44)

Podle Schmidy hrálo také svou roli Biberovo obsazování v kapele. Přesto, že byl Biber vynikajícím houslistou, zdá se, že často hrával v kapele na gambu a také na Violin Bass, jak uvádí Schmid ve svém komentáři k salzburským sonátám z roku 1681. Jestli vypomáhal hrou na basové smyčcové nástroje z nedostatku kvalitních muzikantů, nebo mu tuto pozici nařizoval kapelník orchestru, není zřejmé. (Schmid, 1991, 68)

Z okolností ale vyplývá, že odchod Heinricha Bibera, z Kroměříže do Salzburgu v roce 1670 byl z Biberovy strany plánovaný a velmi strategicky promyšlený. Důvody tedy musel mít Biber silné, když se rozhodl k takovému způsobu vypovězení staré služby při dvorské kapele olomouckého biskupa. Využil jednoduše cestovního příkazu k houslaři Jakobu Steinerovi do Tyrolska. Jako záminku k vycestování si Biber vybral osobní nákup hudebních smyčcových nástrojů do Lichtensteinovy sbírky. Do Tyrolska však podle záznamů už ale nedorazil. Místo toho se objevil v Salzburgu u svého nového pána arcibiskupa Maxmiliana Gandolpha.

V Salzburgu získal Biber zaměstnání při dvorské kapele. Podle Schmidy byl Biberovi udělen titul *cubicularia* příp. *komořího*, který získal nejpozději roku 1672 při své svatbě (pokud ne již při svém nástupu do služby), napovídá o jeho rychlém sociálním vzestupu. Roku 1679 se Biber stal vícekapelníkem a téhož roku se také oženil. V roce 1684 se stal dvorním kapelníkem, což byl nejvyšší post, jaký mohl hudebník ve společnosti dosáhnout a který Biber spojil roku 1692 s titulem *truksase*, to znamená stolníka a zástupce vyššího úřadu při knížecích ceremoniích. Biberovu vážnost zvyšovaly rovněž zahraniční pocty a vyznamenání. Od bavorských kurfiřtů Ferdinanda Marii a Maxe

Emanuela mu byly propůjčeny zlaté čestné řetězy. Později obdržel tento řetěz jako dar od Leopolda I. (Schmid, 1991, 68)

2 Historie vzniku vybraných sonát pro sólové housle

2.1 Sonatae violino solo, Salzburg 1681

Prvními a stěžejními vybranými skladbami pro tuto práci se stal komplet houslových sonát s názvem *Sonatae violino solo*, které Biber vydal v Salzburgu roku 1681. Jako hlavní pramen k těmto sonátám byl využit komentář k jejich vydání z roku 1991, který je psán v němčině Manfredem Hermannem Schmidem. (1947) Manfred Hermann Schmid je mezinárodně uznávaný muzikolog, zabývající se především dílem Mozarta a dalšími skladbami, možno říci především ze Salzburgu, editor mnoha hudebních děl. Podle jeho slov tyto Biberovy sonáty z roku 1681 tvoří hudebně nejvýznamnější sbírku houslové literatury 17. století severně od Alp. Dále zmiňuje, že v době jejich vzniku bylo sólové obsazení pro jedny housle s generálbasem u Italů sice běžné, ale u Němců se jednalo o výjimku. Z tištěných děl jsou starší než toto Biberovo dílo jen sonáty od Johanna Heinricha Schmelzera ve Vídni (1664) a Johanna Jakoba Walthera v Drážďanech (1676). (Schmid, 1991, 68) Díky své výjimečnosti a s ohledem na kvalitnější teoretické seznámení zájemců o toto dílo bude komplet salzburských sonát v následujících kapitolách popsán podrobněji.

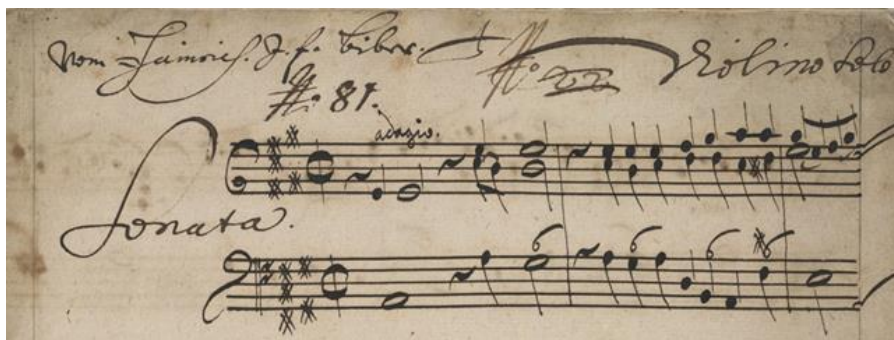
2.2 Předmluva k sonátám z roku 1681

Protože bylo běžné komponovat komorní hudbu pro více nástrojů, dostal se Heinrich Ignaz Franz Biber do situace, kdy musel své dílo a jeho vydání před arcibiskupem Maxmilianem Gandolpfem obhájit. Jak už je zmíněno výše v předcházející kapitole, nebylo v německých zemích zvykem psát pro sólový nástroj – jedny housle, s doprovodem generálbasu. Na druhou stranu se můžeme domnívat, že Itálie byla jedna z center hudebního, kulturního i politického dění. Každý posun nebo způsob přiblížení se italské módě v těchto a možná i dalších oblastech byl vítán. Biberovo představení těchto sonát salzburskému arcibiskupovi Maxmiliánu Gandolphovi bylo ale velmi promyšlené a jeho věnování velmi propracované. Také zdůvodnění kompozice těchto sonát bylo propracované. Abychom mohli pozorovat zajímavosti a jazykové obraty, kterých Biber v textu použil, je důležité si nejprve přečíst předmluvu v originálním latinském jazyce. Tento originální text obsahuje tato práce v přílohách.

2.3 Sonata č. 81 in A, stručná charakteristika

Sonata in A je v původním rukopisu umístěna v kroměřížském Arcidiecézním muzeu, jako vzácná součást hudební sbírky. Podle Petera Wolneho, který napsal komentář k vydání této sonáty na CD¹ a který je uznávaným muzikologem a univerzitním pedagogem především v Drážďanech, Lipsku a Výmaru, je tato sonáta bezprostředním předchůdcem sbírky sonát z roku 1681. Podle Wolneho důvěrně připomíná tyto sonáty svou formou a stylem.

Sonata in A tedy vznikla před rokem 1681, přesný rok vzniku se nepodařilo pro tuto práci v dostupných pramenech dohledat. Ovšem Wolny ve svém komentáři uvádí, že se Biber rozhodoval, zda tuto sonátu vybere mezi mnoha svými sonátami a zařadí ji ke kompletu osmi vydaných sonát z roku 1681, což poukazuje na možnost vzniku sonáty před tímto datem. (Wolny, 2002)



Obrázek 1: Ukázka titulní strany *Sonaty in A*²

Úvod této sonáty je pomalý, předepsané označení je *Adagio*. Podle Georgievy, v jejím díle o afektové teorii, se jedná o termín převládajícího afektu i tempovým označením. Toto své tvrzení podkládá i názorem Johhana Joachima Quantze. (Georgieva 2013, 64) *Adagio* je předepsáno v celém úvodu, který vychází na celou první stranu sonáty. Po pomalé části následuje sled melodie v tečkovaném rytmu, s označením *forte* nad notovou osnovou sóla a *presto* pod notovou osnovou. Tečkovaná melodie je průběžně prokládána dvojhmaty. Další část je pasážovitá, střídají se pasáže ve forte a v piano. U této části je poznámka *sólo*, basso continuo má roli pouze držet prodlevu, to ukazuje na jakési kadenční místo. V další části opět nastupuje *Adagio*, část, která

¹ HOLLOWAY, John. *Unam Ceylum* [zvukový záznam na CD] obsahuje Biberovy houslové sonáty: Sonata III, Sonata IV, Sonata No. 81 A major, Sonata VI, Sonata VII, Sonata No. 84. München: ECM Records GmbH, 2002

² Sonata Violino Solo, po roce 1670. MUZEUM UMĚNÍ OLOMOUC [online]. Olomouc, 2014 [cit. 2016-04-15]. Dostupné z: <http://www.olmuart.cz/sbirky/hudebni-sbirka--40/heinrich-ignaz-franz-biber--400/>

svou strukturou a motivem několika prvních taktů vychází z *Adagia* úvodního. Poté ovšem následují opět pasážovité úseky, kde má *continuo* (*doprovodný hlas*) opět funkci prodlevy, jednoho drženého tónu. Tato část je poměrem asi nejdelší z celé sonáty. Střídá ji *Aria*, část s taktovým označením *alla breve*, tato část je také označena číslem jedna. Poté následuje dvanáct variací, kterými skladba končí.

Sonáta in A je pozoruhodná tím, že představuje téměř všechny způsoby techniky houslové hry a využívá zvukomalby. Například dvojhmaty, tečkované rytmy, rychlé pasáže, hra arpeggio nebo hra akordů.

2.4 Sonata representativa. C. 146 (B. IV 184)

Tato velmi zajímavá sonáta, výjimečná svým zábavným obsahem vznikla během služby Heinricha Ignaze Franze Bibera v Kroměříži. Podle Jiřího Sehnala byla dokonce nejpozoruhodnějším dílem z tohoto Biberova období. (Sehnal, 1993, 44).

Podle Johna Palmera (klavírista, univerzitní pedagog, hudební skladatel), který napsal stručný popis této sonáty na webových stránkách *Allmusic* (*zkratka AMG - internetová hudební encyklopedie*), využil Heinrich Ignaz Franz Biber velmi pozoruhodného díla *Musurgia Universalis*, jejímž autorem je Athanasius Kircher (1601 nebo 1602 -1680), německý jezuita. Velmi významná osobnost, všestranně vědomostně zaměřená. Jeho dílo pojednává o lidském hlasu, působení zvuků na lidské ucho, ale také ve vztahu k této sonátě popisuje v notovém zápise zvuky zvířat. Například kohouta a další opeřence.³

³ Description by John Palmer: Heinrich Ignaz Franz von Biber Sonata violino solo representativa (Representatio Avium), for violin & continuo in A major, C. 146 (B. IV 184). *All Music* [online]. [cit. 2016-04-15]. Dostupné z: <http://www.allmusic.com/composition/sonata-violino-solo-representativa-representatio-avium-for-violin-continuo-in-a-major-c-146-b-iv-184-mc0002372399>



Obrázek 2: Ukázka z knihy *Musurgia Universalis* Athanasiusa Kirchera⁴

Sonata representativa obsahuje ve svém notovém zápisu imitace hlasu několika zvířat. Začíná vstupní částí označené jako *Allegro*. Podle notového zápisu se skládá ze dvou částí, které můžeme formově označit například jako AB.

Po tomto vstupu následuje část s názvem prvního zvířete, v originále *Nachtigal*. Česky *Slavík*.

Po slavíkově zpěvu následuje mezihra ve dvanáctiosminovém taktu. Po ní je v třípůlovém taktu záznam s názvem *CuCu*. Česky *Kukačka*. Bezprostředně po *Kukačce* následuje část s názvem *Frosch*, neboli *Žába* v taktu s označením *alla breve*. Po *Žábě* následuje sedm a půl taktu s označením *Adagio*. Po této části následuje část *Allegro*, *Die Henne* neboli *Slepice*.

Hned po slepici následuje *Kohout* – v originále *Der Han*. Po části *Kohout* a pauze v taktu číslo 126, následuje *Presto*. Skladba pokračuje v taktu číslo 135 částí *Adagio*, *Die Wachtel*, česky *Křepelka*. Svým tečkovaným rytmem s pomlčkami vystihuje známý český příměr ke zvuku křepelky „pět peněz“.

Výčet zvuků zvířat končí částí *Die Katz* – *Kočka*. V této části je sekundovým sestupným směrem nastíněno kočičí mňoukání. Notový zápis je ještě umocněn obloučkem

⁴ Obr. 5 ukázka z knihy *Musurgia Universalis* KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis* [online]. 1. Rome: Francesco Corbellotti, 1650 [cit. 2016-04-15]. Dostupné z: [http://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_\(Kircher,_Athanasius\)](http://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius))

nad touto chromatikou a tím výborně dokázal Heinrich Ignaz Franz Biber vystihnout efekt - napodobení zvuku kočičího mňoukání.

Předposlední částí celé sonáty je *Musketier Marsch – Pochod mušketýrů*.

Celou sonátu uzavírá závěrečná část pojmenovaná podle německého tance, *Allemande*.

3 Afektivní teorie, její definice a historie vzniku

Důležitým prvkem teoretické přípravy k interpretaci Biberových sonát je bezesporu afektivní teorie. Aby budoucí interpret rozuměl všem souvislostem a vnitřní stavbě jednotlivých částí sonát, neměl by opomenout seznámit se alespoň s jejími základními prvky. Proto tato práce seznamuje alespoň ve stručnosti čtenáře s historií afektivní teorie a zajímavými pojmy, které jsou pro důkladnou přípravu interpretace sonát v této práci doporučeny prostudovat do hlubších souvislostí.

Afektivní teorie je podle Sylvie Georgievoy pojem hudebně estetický. Zavedli jej po 20. století němečtí teoretikové, tedy muzikologové a estetikové, kteří tak označují hudbu barokního období, přesněji hudbu mezi lety 1600 a 1750. Do této časové linky zapadá i tvorba Johanna Sebastiana Bacha. Důvodem zavedení tohoto názvu: *Affektenlehre* neboli *afektivní teorie*, je pokus o rekonstrukci a pojmenování dřívějších estetických hudebních názorů. Tento pojem chápali v jeho historickém významu. Afektivní teorie by se tedy dala chápat jako vliv rétoriky na hudbu, což dokládá vývoj tohoto pojmu.

Když se ohlédneme do minulosti a ke kořenům významu afektivní teorie, dostaneme se do **antiky**. V tomto období hudba symbolizovala kosmologické učení o harmonii sfér a také učení o hudebním *ethosu*. Tedy o jakémsi hudebním charakteru – kvalitě hudby.

(Georgieva, Barokní afektivní teorie, 13)

V řecké antice se objevuje pojem *pathos*, tedy afekt. Pod tímto pojmem chápe řecká antika význam hnutí duše, která takto reaguje pod tíhou síly naléhavosti hudby coby působící síly. Toto hnutí duše je buď utrpením, nebo potěšením. (Georgieva, Barokní afektivní teorie, 13)

S nástupem **křesťanství** začal být kladen důraz na transcendentální význam hudby, neboli hudba byla považována za něco, co nám bylo již dáno, co jsme se nenaučili, za dar, který nám byl dán, do nás vložen.

Středověké pojetí hudby a afektu se zaměřuje na duchovní stránku. Podle sv. Augustina (Aurelius Augustinus 354 – 430), který hovoří o této problematice ve svém díle, *De musica*, se středověká hudba dá označit za kombinaci antického myšlení a křesťanského středověku. Důležitý je text, oslavující Boha, až na druhém místě samotný zpěv. (Georgieva, Barokní afektivní teorie, 22) Ve středověku se hudební umění pojilo s aritmetikou a astronomií. Vittore Carpaccio, italský malíř (1460 – 1526) vyobrazil právě zmíněného sv. Augustina, jak bádá a tvoří, zamyšlen

nad astronomickými přístroji a otevřenými učebnicemi hudební výchovy, vyobrazenými téměř u jeho nohou.



Obrázek 3: Vittore Carpaccio – sv. Augustin⁵

Důležitým chápáním středověké hudby bylo (Hudební alegorie středověku) rozdělení na tři základní prvky:

Musica Mundana: hudba sfér, řád vesmíru, stvoření

Musica Humana: odraz řádu vesmíru v člověku samotném, harmonie lidské duše

Musica instrumentalis: dar Boha člověku, hudba, kterou lze vnímat smysly

(Georgieva, Barokní afektivní teorie, 24)

Renesance je obdobím, kdy hudba sloužila i k vyjadřování lidských vášní. Důležitým prvkem v tomto období je také matematické myšlení. V tomto duchu byly komponovány mnohé kontrapunktické fugy. Podle Sylvie Georgievy, která se opírá o teze Johanna Matthesona (1681 – 1764), byla hudba po dobu dvou tisíc let podřízená matematické vědě. (Georgieva, Barokní afektivní teorie, 14)

⁵ Obr. 6. Vittore Carpaccio (kolem 1460 – 1526) – sv. Augustin, *Carpaccio Vittore - sv. Augustin: Svati v umění a legendách* [online]. Stuttgart: Schuler, 1953 [cit. 2016-04-15]. Dostupné z: [http://www.vittorecarpaccio.org/Vision-of-St.-Augustine,-1502-08-\(detail\).html](http://www.vittorecarpaccio.org/Vision-of-St.-Augustine,-1502-08-(detail).html)

Později v renesanci ovšem začínají teoretikové o významném matematickém zastoupení v hudbě polemizovat. Georgieva ve své knize popisuje, že například Glareanus (vlastním jménem Henricus Loriti), přichází v roce 1547 s názorem, že o hudbě smýšlí především jako o lidské činnosti, že hudbou nelze označit pouze uzavřenou vědu nebo model vesmíru. (Georgieva, Barokní afektivní teorie, 27)

Na italském území se začala rodit teze, která potvrzovala, že důležitými prvky v hudbě jsou především city, vášně a emoce, které zachycuje lidské ucho. Italský teoretik Gioseffo Zarlino (1517-1590) potvrzuje tuto myšlenku svým názorem ve své knize *Le istituzioni harmoniche*. (Georgieva, Barokní afektivní teorie, 27)

V této knize, kterou ve své práci zmiňuje i s citátem Sylvia Georgieva, je formulace hudby Zarlinem popsána takto:

„Hudba je o hudbě a nejen o rétorice. Hudba je nezávislá svou melodickou organizací, harmonií a rytmickou složkou“ (Georgieva, Barokní afektivní teorie, 27)

Dále Zarlino uvádí ve svém spise, o který se opírá ve své knize i Sylvia Georgieva, že malé intervaly (které jsou zde označovány jako *úzké*) vyjadřují tíseň. Zatímco velké intervaly vyjadřují *vzmach, rozmach*.(Georgieva, Barokní afektivní teorie, 27)

Někteří teoretikové dokonce poukazují na terapeutické účinky hudby. Jako například Johannese Tinctorise. (1435 – 1511). Jeho díla a především jeho *Complexus*, by podle Sylvie Geprgievy mohl být považován za jakýsi prvotní systematický spis o popisu účinků hudby. Ve svých dvaceti kapitolách popisuje a shrnuje zázračné působení hudby v mýtech a biblických příbězích a básnickým dílům. (Georgieva, Barokní afektivní teorie, 27)

Barokní období nám přináší dva základní pojmy afektu.

Affectus exprimere: vyjádření afektu zhmotněním textové předlohy, tedy přesněji vyjádření smyslu textu kompozičně – technickými prostředky.

Dalším je *Affectus movere* (vzruch u posluchače, u diváka). Tyto afektivní prostředky ovšem nejsou myšleny jako vyjádření vlastních pocitů a emocí, například skladatele, jde o vyjádření afektu ve smyslu jeho typu.(Georgieva, Barokní afektivní teorie, 28)

Další osobnost tohoto období, Biagio Marini, ve své sbírce z roku 1617 *Affetti musicali* uvedl, že hudba beze slov nemusí být pouze jakousi prázdnou hrou, ale může pobízet

k afektům a mohou v ní být afekty i obsaženy, jak uvádí ve své knize Sylvia Georgieva. (Georgieva, Barokní afektová teorie, 30)

V barokním období je důležité mít na mysli, že se o této afektové teorii hovoří převážně ve smyslu vokální složky. Sonáty pro sólový nástroj, například pro housle, jak je tomu u Heinricha Ignaze Frenze Bibera, jsou pojmem, který lze zařadit jen zřídka. Sonáty pro sólové housle, jak zmiňuje ve svém věnování ve sbírce sonát z roku 1681, jsou něčím výjimečným.

4 Problematika interpretace vybraných sonát

4.1 Čtení originálního záznamu a studium vybraných sonát v praxi

S ohledem na odborný článek s názvem *Významovost jako společný cíl a propojení teoretické analýzy hudebního textu a konkrétního interpretačního ztvárnění* v časopisu *Musicologia Olomucensia*, který vyšel ve 20. čísle tohoto časopisu, si dovoluujeme popsat hudební analýzu vybraných sonát ve dvou jejích složkách. Tedy nejen analýzu formovou, ale i interpretační analýzu zároveň. Autorkou článku je Jiřina Dvořáková Marešová. Ve svém článku popisuje skutečnost, že pokud interpret není dostatečně zpraven o analytickém průběhu skladby a její struktuře, může pak dojít k povrchnosti či náhodným interpretačním jevům během vlastního provedení skladby (Dvořáková Marešová 2014, 38)⁶. Tato část diplomové práce bude tedy hovořit také o kompozičním stylu autora a jeho typických používaných hudebních prvcích.

4.1.1 Základní prvky kompozičního stylu autora

Heinrich Ignaz Franz Biber používá ve své hudbě a především v sonátách pro sólové housle několik, pro něho velmi typických skladebných prvků.

Mezi ty nejzákladnější patří především stylizace jednotlivých částí sonát do tanců a využití zvukomalby.

Tance

V Biberově literatuře neexistuje sonáta, která by neobsahovala alespoň jeden tanec. Jak se můžeme přesvědčit ve formovém rozboru všech tří sonát, užitých v této práci jako zástupců Biberovy houslové literatury, všechny tři obsahují části stylizující se do tanců. V *Sonátě VI.* je to například Gavotta, *Sonata in A* č. 81 obsahuje náznak Gigy. V notách není předepsaná výslovně, ale kompoziční styl odpovídá charakteru tohoto tance.

⁶ DVOŘÁKOVÁ MAREŠOVÁ, Jiřina. Semanticity as a Common Goal and the Link between Theoretical Analysis of Music and Its Particular Interpretative Rendition. *MUSICOLOGICA OLOMUCENSIA* [online]. Olomouc, 2014, (20) [cit. 2016-06-25]. ISSN 1212-1193. Dostupné z: <http://new.musicologicaolomucensia.upol.cz/wp-content/uploads/2015/09/MusicologicaOlomucensia-XX-December-2014.pdf>

Poslední *Sonata representativa* obsahuje ve svém závěru *Allemandu*. Dalším typickým Biberovým skladebným prvkem jsou variace. *Sonata in A* obsahuje dokonce 12 variací, které představují nejrůznější způsoby houslové hry, často na vysoké virtuózní úrovni. Je ale důležité podotknout, že variacím předchází další části, nejedná se tedy o sonátu čistě variační, jak by se mohlo z popisu jevit.

Zvukomalba

Biber využívá zvukomalby, tedy napodobení zvuků a přírodních jevů pomocí hudby, téměř v každé části svých sonát. Například znění dvou strun hrající jeden tón, využití tremola, dvojhmaty v různých tóninách, zvukově-barevné specifčnosti dané skordaturou určitých strun. Dalším typickým prvkem, který se objevuje ve všech Biberových sonátách, jsou rychlé pasážovitě běhy. Jedná se o ozdobu, která má podtrhnout tón, ke kterému běh směřuje. Dále používá melodické ozdoby, jako jsou trylky nebo nátryly. Zvukomalbu využívá především ve své skladbě *Sonata representativa*. V některých specifických místech, kterým je například část *Die Katz*, naznačuje využití glissanda. V části s názvem *Žába* využívá Biber rychlého tremola pro znázornění žabího zvuku. Dokonce zde využívá i disonančních tónů. Součástí zvukomalby je bezesporu i rytmické znázornění pochodu mušketýrů v předposlední části *Sonaty representativy*.

4.2 Všeobecné poznatky k interpretaci Sonatae violine solo

Salzburg 1681

Každá ze sonát je dobře čitelná. Biber výborně volil zápis obou hlasů. Notový zápis je veden v partituru. Tím usnadňuje souhru jak interpretovi sólového houslového partu, tak interpretovi partu doprovodného. Tato praxe je velmi osvědčená především pro doprovodného hráče v místech, kde má houslista pasáže s kadencemi. Doprovodný hlas má v takových místech převážně držené tóny. Zkušenější hráč doprovodného partu si může v takových místech dovolit podbarvit náladu a interpretační podání houslisty na místě svými improvizovanými vstupy. Například, když houslista zahraje předepsanou ozdobu, doprovodný hlas ji po něm zopakuje jako ozvěna, aniž by ji měl zapsanou ve svém partu.

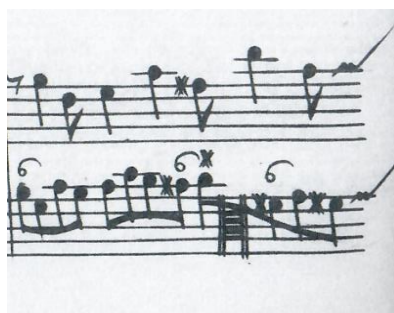
Schmid ve svém komentáři k sonátám uvádí, že takovýmto notovým zápisem Biber navazuje na italskou tradici vydávání sólové instrumentální hudby, která sahá

až ke Correlimu. Také potvrzuje názor, že pro improvizální části je to kvůli souhře nejideálnější zápis. Dále popisuje, že Biber použil speciální tiskovou techniku mědirytu. Ta dovoluje přehledné členění v taktech například pro interpretaci dvojhmatů. Při použití jiné tiskařské techniky by to podle Schmidy nebylo možné, protože jiný způsob tisku nedovoloval tisk dvojhmatů. (Schmid, 1993, 75)

Co se týče hudebního doprovodu sonát, v notách není žádný nástroj předepsán. Schmid uvádí, že vlastně pro žádná Biberova díla pro sólové housle, nebyla dochována ani rukopisná informace, který nástroj k doprovodu je nejvhodnější. Z tohoto důvodu se můžeme tedy domnívat, že žádná z nástrojových variant běžných doprovodných nástrojů není vyloučena. K doprovodu Biberových sonát pro sólové housle tedy můžeme použít nástroje jako varhany, cembalo nebo loutnu a k nim nástroje, které by dokreslovaly či podtrhovaly doprovod. Například nástroje typu viola da gamba.

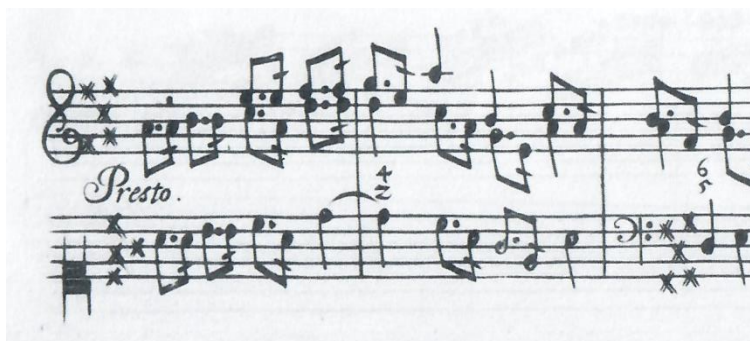
Schmid ve svém komentáři k sonátám uvádí, že s ohledem na Biberův portrét bychom mohli využívat nástrojů, se kterými se Biber nechal vyobrazit. Kdyby tomu tak bylo, k doprovodu bychom mohli využít nástroj, který se na obraze podobá clavicembalu. Přesněji se tedy podle Schmidy jedná o spinet italského typu se čtyřmi rohy s vysunutou klávesnicí, což dokazují také geometrické intarzie na víku klaviatury. Schmid dále uvádí, že spinet je také klávesový nástroj, který je velmi často předepisován v italské instrumentální hudbě pro provozování continua. (Schmid, 1993, 75)

Velmi zajímavým notovým zápisem se prokazují některé ze sonát na vybraných místech. V doprovodu se totiž u některých sonát mění ve vyšších polohách klíč. Podle Schmidy je to signál pro smyčcový bas, pokud je k doprovodu zvolen, aby nehrál. Je to nutné také z toho důvodu, že housle přebírají spodní hlas a tím tedy nepotřebují dalšího smyčcového konkurenta, jak uvádí Schmid. Tato situace nastává konkrétně v místech na přelomu strany 5 a 6, na přelomu strany 31 a 32 a na přelomu strany 50 a 51. Doprovod nástroje akordického je na uvážení interpreta. Ten může tyto noty brát pouze jako orientační, ovšem s výjimkou posledního taktu na straně 48, kde by basový doprovod chyběl.



Obrázek 4: Ve spodní lince doprovodu ukázka využití klíče ve vyšších polohách, *Sonata VII.*, 10. takt, strana 48)⁷

Další takovouto ukázkou použití jiného klíče je *Sonata I.* Na straně 4 první takt v posledním řádku.



Obrázek 5: Ukázka využití vyššího klíče na začátku druhé linky 4. taktu *Sonaty I.*⁸

Takt je v těchto sonátách zaznamenáván od klasického alla breve a ž po dnes raritní takt se zápisem 24/16 nebo 16/ 24. Slovy takt dvacetičtyřšestnáctinový nebo šestnácti dvacetčtyřtinový. Ten se objevuje například v *Sonatě II.* Na začátku strany 16.

⁷ (BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.)

⁸ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.) s. 4



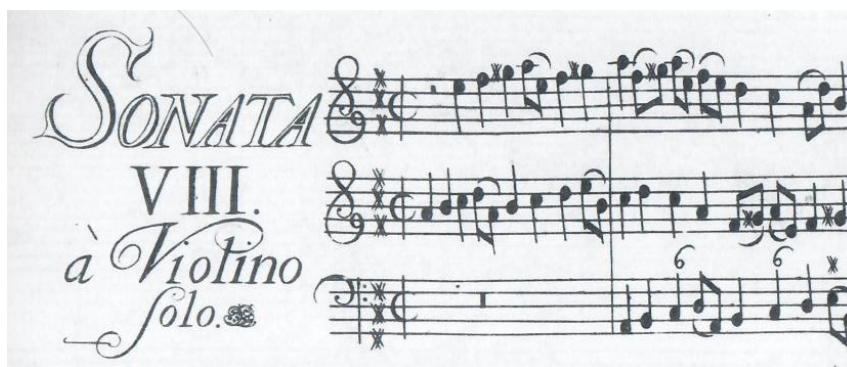
Obrázek 6: Zápis kuriózního taktu v *Sonátě II*⁹

Ke zvláštnostem této notace patří také výlučné používání bé a křížků při psaní předznamenání. Obě značky mají v daném kontextu funkci značek rozvedení. Béčko před f není fes, ale zrušení fis. Křížek před h tedy není his, ale zrušení bé. Tato předznamenání mají totožnou funkci jako odrážky.

Biberovy houslové sonáty jsou ve své době na vrcholu virtuózní houslové techniky. Nic náročnějšího v houslové literatuře v Biberově době nenajdeme. Toto tvrzení podtrhuje ve svém komentáři k sonátám i Hermann Schmid, když popisuje stupňování náročnosti konkrétně sonát z roku 1681. (Schmid, 1991, 76)

Interpretace sonát z roku 1681 je opravdu velmi zajímavá. Interpret nečte pouze noty, ale zabývá se mnoha dalšími prvky, se kterými by se v sonátách od jiného autora nesešel. Například sonáta poslední, s číslem VIII., je psaná pro jeden sólový hlas houslí, ale v notách je hlas houslí zapsán způsobem jako pro dva nástroje, tedy do dvou řádků. Oba hlasy se velmi vkusně navzájem proplétají a pro interpreta je čtení této sonáty velmi zajímavým a zpestřujícím obohacením. Biber v nadpisu záměrně zapsal: *Sonata à Violino solo*, aby bylo jasné, že se skutečně jedná o sonátu pro jedno sólové housle. Také je zajímavé, že každý nápis v notách „sonata“ je graficky jinak upravený.

⁹ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN 978-3-88820-601-6.) s. 40



Obrázek 7: Začátek *Sonaty VIII.*, ukázka zajímavého zápisu dvou hlasů pro jedny housle¹⁰

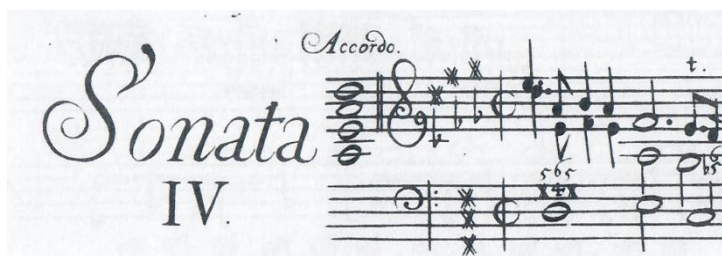
V *Sonátě IV.* si můžeme povšimnout využití *skordatury*, neboli využití zajímavé techniky hry na nástroj - přeladění strun. Biber označuje použití skordatury zápisem akordu před začátkem sonáty. Nad tímto akordem je vždy nadpis *Acordo*. Tak interpret může rozeznat, že se jedná o skordaturu. Akord je postavený tak, aby zřetelně popisoval přeladění jednotlivých strun na jiné, předepsané tóny. V této sonátě je struna E (tón e²) přeladěna na tón d², to znamená, že původní výška struny se sníží o velkou sekundu dolů. Struna A je ponechána v původní výšce. Je to v tomto případě jediná struna, která se nepřeladňuje. Struna D je přeladěna o celý tón výš, to tedy znamená o velkou sekundu nahoru (z tónu d¹ na tón e¹). Struna G se také přeladňuje, stejně jako struna D, o velkou sekundu výš (z tónu g na tón a). Tento způsob interpretace je pro Bibera vlastní. Ostatní autoři tuto techniku na rozdíl od Bibera nijak ve větší míře neproaktivovali. Biber naopak dovedl tuto techniku hry na housle do dokonalosti, což dokazuje především dílo *Rozenkranz – Sonaten*, kde je zastoupení skordatury ve 13 částech z celkového počtu 15 sonát, ke kterým je připojena část *Passacaglia* pro sólové housle, která je už ovšem v běžném ladění.

Další zajímavostí této sonáty je zápis předznamenání. Na obrázku v houslové lince si můžeme povšimnout křížků v horním řádku a béček ve spodním řádku. Tato zajímavá kombinace obou předznamenání v jedné notové osnově vznikla právě kvůli zmíněné skordatuře. Tento zápis neznámá, že bychom na horních strunách hráli křížky a na spodních strunách béčka, ale v tomto případě tato béčka ruší platnost křížků.

¹⁰ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN 978-3-88820-601-6.)

Jde o jakousi formu již zmíněné funkce odrážek. V doprovodné lince je naopak předepsáno běžné užití dvou křížků, fis, cis.

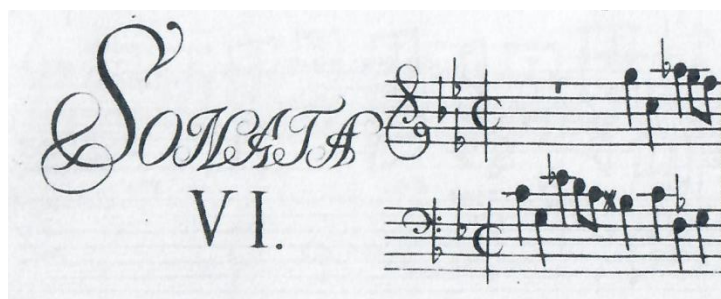
Opět stojí také za povšimnutí styl písma slova *Sonata*. Styl je opět jiný, než v předešlé ukázce ze sonáty VIII.



Obrázek 8: Zápis skordatury a ukázka zajímavé kombinace předznamenání¹¹

4.3 Sonata VI., popis sonáty a zvláštností notového zápisu, prvky zvukomalby a afektové teorie

V *Sonátě VI.*, která je součástí absolventského koncertu a tedy i hlavním zájmem popisu interpretace v této práci, je využito hned několik zvláštností. Za povšimnutí stojí zápis předznamenání v této sonátě. Všimněme si, že v basové lince jsou zapsána dvě bé, tedy hes, es. Zatímco v houslové lince jsou zapsána tři bé, ovšem jedno z nich se opakuje. Biber použil předznamenání zvlášť jak pro horní strunu E, tak pro spodní tón e, na houslích, který se nachází na struně D. Tento zápis předznamenání není využit pouze pro tuto sonátu, ale můžeme uvést, že se alespoň u Bibera jedná o běžnou praxi zápisu předznamenání.



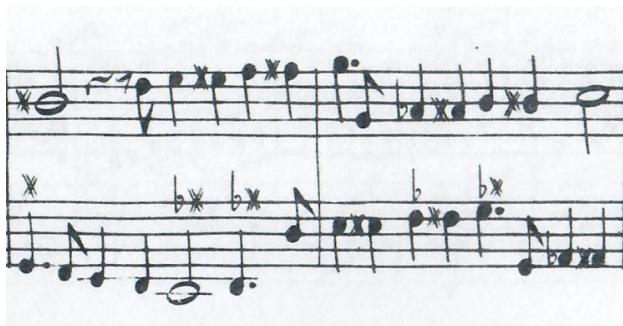
Obrázek 9: Ukázka zápisu předznamenání, křížek je zapsán jak pro spodní struny, tak pro horní struny zvlášť¹²

¹¹ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.) s. 26

Sonata VI. se nezdá nijak interpretačně komplikovaná. Ve spojitosti s poučenou interpretací a afektovou teorií v ní lze ovšem sledovat několik zajímavostí. Sylvia Georgieva ve své knize *Barokní afektová teorie* uvádí v kapitole *Interpretace barokních afektů a symbolů, XII členění hudebně rétorických figur*, několik velmi zajímavých prvků, které se dají vyčíst i v této sonátě. Například začátek sonáty. Několik prvních dob začíná uvádět doprovod melodii, kterou pak přebírají housle. Podle poznatků Georgievy se dá označit tento začátek pojmem *Ethoponia (Mimesis, Imitatio, Noema)*. Všemi těmito názvy a ještě mnoha dalšími, se dá označit tato imitace tématu. Podle Georgievy je to symbol „*utvrzení myšlenky, odhodlanost*“. (Viz. Obrázek č. 12.). (Georgieva, 2013,122)

Dalším zajímavým místem je využití sekundových postupů směrem nahoru, jedná se o chromatický postup malých sekund ve čtvrt'ových hodnotách, motiv dlouhý asi jeden takt se opakuje o kvintu níž. Podle zmiňované knihy Georgievy by se v tomto případě mohlo jednat o část, pojmenovanou podle afektové teorie *Anabasis (Ascendus) – vzestup nebo dojem stoupání*. Georgieva ve své knize popisuje, že se v takovýchto případech jedná o stupňovité přímočaré stoupání melodie, které značí afekty *povznášející a vznešené*, při použití textu se v takových místech jedná především o biblické téma *nanebevstoupení Ježíše Krista*. Georgieva také popisuje v kapitole *IV/ Hudba jako řeč ve smyslu rétoriky*, že místa v pomalých tempech, kde se vyskytují malé intervaly, především malé sekundy, se dají označit jako *Commiserato et Lacryma – lítost a nářek*. Je tedy zřejmě na interpretovi samotném, aby daná místa podle všech dostupných informací posoudil a zhodnotil, k jakému vyjádření afektu se přikloní. V případě této sonáty a tohoto konkrétního místa se přikloňujeme k popisu spíše druhé varianty výkladu, tedy *lítost a nářek*.

¹² BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.) s. 40



Obrázek 10: Ukázka chromatického vzestupu tónů¹³

Po úvodní části následuje další část *Passacaglia*. S úvodní částí je oddělena dvojčarou a nastupuje bezprostředně - bez přerušení po úvodu. Mění se takt z *alla breve* na třídobý takt. Téma je dlouhé asi dva takty, přičemž začíná ve forte, po těchto dvou taktech se opakuje v piano. Tento motiv prostupuje celou částí a střídá se s pasážemi a běhy.

Po poslední pasáži nastupuje část s označením *Adagio*, trvající jeden takt. Je to místo, kde se připravují interpreti na část s předepsanou skordaturou. V tomto místě je velmi důležitý interpretační moment, kdy si houslista i doprovodný hráč musí rozvrhnout průběh přeladění struny. Jak můžeme vidět na obrázku notového zápisu, Biber v tomto místě využívá skordaturu jednoduchou, přeladění pouze jedné struny. Podle zápisu přeladí interpret strunu E o velkou sekundu níž, tedy z tónu e² na tón d². Protože lze těžko odhadnout, jak dlouho bude přeladění interpretovi trvat, doporučuje se několik řešení situace. Za předpokladu, že interpret je technicky zdatný a hru na nástroj ovládá ve všech směrech, tedy i rychlé přeladování strun, může si dovolit přeladit housle rovnou před diváky na podiu. Zkušený continuista by měl improvizovat kadenci, která houslistovi umožní strunu intonačně správně naladit a zároveň tak vyplní svou kadenční mezihrou čas, během kterého houslista zápasí se svým nástrojem. Velmi vzrušující řešení, které je jistě zajímavým zážitkem jak pro interprety, tak pro publikum, s sebou ovšem nese také řadu rizik. Tím největším rizikem je samozřejmě prasknutí struny. Interpret této sonáty by si měl být nejvyššího rizika vědom a mít v záloze na podiu připravený druhý nástroj. Měnění prasklé struny na podiu by bylo samozřejmě velmi zdoluhavé a nedoporučuje se. Dalším možným rizikem je dlouhá doba ladění struny, klimatické podmínky koncertního sálu mohou být natolik nepříznivé, že bývá

¹³ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN 978-3-88820-601-6.) s. 40

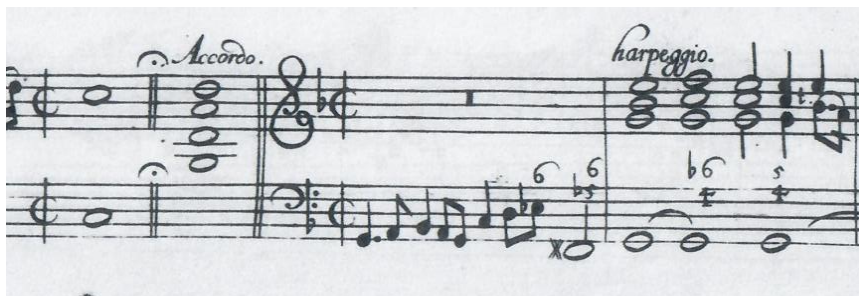
problematické naladit nejen danou strunu, ale rozladí se celý nástroj. Také je nutno podotknout, že nezvyklé ladění mění vazby tahu strun na korpus houslí a rozladění nástroje při „skordování“ třeba jen jediné struny, je v praxi běžným jevem.

Druhá varianta, jak zdárně interpretovat moment přeladění, je mnohem bezpečnější a snazší. Houslista si jednoduše připraví dva nástroje. Jeden v běžném ladění, se kterým odehraje první část sonáty a druhý nástroj, který již bude předem přeladěný na potřebné tóny. Během kadenční improvizace continuisty houslista nástroje vymění. Ovšem musí zkontrolovat ladění tohoto druhého nástroje právě během kadence kontinua. Protože klimatické podmínky mohou způsobit rozladění nástroje, také musíme brát ohled na nezvyklé poměry tahu strun při jiném ladění, často se tyto „skordované“ nástroje rozladí i když se na ně nehraje a leží připraveny během koncertu k potřebám houslisty.

Notový zápis a problematika čtení not se skordaturou je dalším důležitým prvkem této diplomové práce. Umění čtení skordovaného zápisu je neodmyslitelnou součástí interpretace Biberových houslových sonát. Interpret si musí jednoduše zvyknout, že na houslích zní jiné tóny, než které vidí před sebou v notovém zápisu a na které je zvyklý. Také si musí zvyknout, že před sebou vidí zajímavé seskupení dvojhmatů a akordů, které by za normálních okolností, tedy bez použití skordatury, nebylo možné zahrát.

Najednou se interpret dostane do úžasného světa nové barvy houslí, která je na skordatuře nejpůsobivější změnou ve hře. Jak interpret, tak i diváci se postupně seznamují s novými nezvyklými zvuky houslí a barvami tónů. Je působivé, když houslista poprvé zkouší hrát na takto upravený nástroj. Aby se nové zvuky nástroje představily, jako první notový zápis volil Biber rozklady akordů. Na obrázku ukázky notového zápisu si můžeme povšimnout, že tyto akordy mají nadpis *harpeggio*, dnes toto slovo známe jako *arpeggio*. Neboli rozklad akordů. V tomto místě se pomalu testují i housle, jestli ladění drží svou výšku a nástroj se nerozladí. Akordy se hrají pomalu a kadenčním způsobem, bez rytmu. Povšimněme si i dlouhých not na jednom tónu v doprovodu. Jak už bylo řečeno výše ve všeobecném popisu interpretace těchto sonát, toto místo je kadenčně a volně pojato, houslista se neváže na přesně stejné dodržení jednotlivých rytmických hodnot, ale některé tóny, které jsou považovány za důležité, může protáhnout nebo se na nich pozdržet. Jaký je vhodný či správný způsob interpretace takových míst, byla jedna z hlavních otázek, které směřovaly na Johna Hollowaye, současného interpreta a uznávaného pedagoga hry na barokní housle. O způsobu interpretace těchto míst je možné se dočíst v kapitole zaměřené

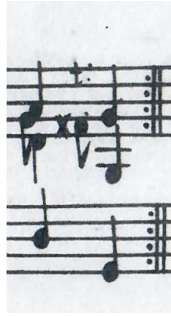
na setkání s Johnem Hollowayem, s názvem 5.3 *Principy poučené barokní interpretace podle Johna Hollowaye.*



Obrázek 1: Záznam skordatury a následného arpeggia¹⁴

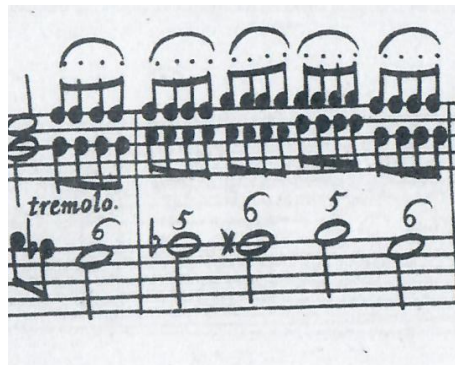
S nástupem skordatury se mění také tempové označení. Třídobý takt střídá takt alla breve. Několik posledních taktů opět nastupuje *Adagio*. Motivicky nové, není totožné ani podobné *Adagiu* před skordaturou. Je to místo, kde opět přichází pravidelnost a preciznější dodržování rytmických hodnot, než tomu bylo v pasážovitých úsecích po užití skordatury. Další částí sonáty je *Gauotta*, dnešním názvoslovím vyjádřena jako *Gavotta*. Jedná se o místo, které je rozděleno na dvě periodické části. Sylvia Georgieva uvádí ve své knize *Barokní afektová teorie*, v kapitole *XIII Slovo interpreta*, že i zápis tanečních forem vyjadřoval afekt. Vychází z práce Johanna Matessona (1681 – 1764) a jeho charakteristiky tanců, které jsou v této kapitole popisovány. *Gavottu* popisuje jako tanec zpravidla ve čtyřdobém taktu, mírného tempa, který má vyjadřovat skutečnou a jásavou radost. První část *Gavotty* je označena repeticí. V ukázce notového zápisu si můžeme prohlednout způsob zápisu repetice v Biberově době. Zatímco v dnešní době označujeme repetici tenkou a tlustou čarou se dvěma tečkami uprostřed notové osnovy podél těchto čar, v notách Bibera se psala dvojčára s tečkami ve všech mezerách notové osnovy.

¹⁴ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.) s. 44



Obrázek 2 Ukázka zápisu repetice¹⁵

Po taneční části následuje opět volnější část s označením *Adagio*. Ve druhé polovině 4. taktu využívá Biber techniky *tremola* neboli vibrata pravou rukou – smyčcem. Tato technika vyplyne ze zápisu během interpretace, tedy realizace jejího notového zápisu. V ukázce vidíme podobu zápisu. Jsou to osminové noty s tečkami a obloučkem přes celou jednu dobu. Dnes bychom mohli v praxi popsat tento zápis jako přerušované legato.



Obrázek 13: Tremolo, neboli „smyčcové vibrato“¹⁶

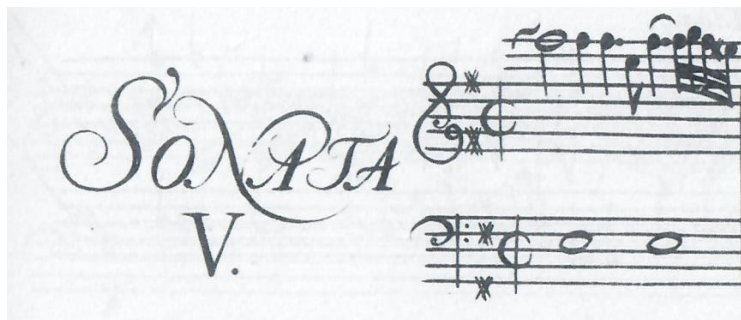
Po tremole následuje úvodní téma z části *Passaglia*. Po jejím zaznění přichází nová a kontrastní část v šestičtvrtěčném taktu, *Allegro*. Toto tempové označení má opět návaznost na afektovou teorii. Podle Georgievy, která vychází z Mattesona, značí tento díl sonáty *veselost, radostnost a čilost*. (Georgieva, 2013, 146)

Rychlé trioly střídají šestnáctinové běhy. Interpretace tohoto místa vyžaduje značné soustředění pro přecházení z triol do šestnáctinových hodnot. Skladba vrcholí. Na straně 48 notového zápisu ve třetím taktu vidíme noty přecházet až do výšky nad notovou

¹⁵ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.) s. 45

¹⁶ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.) s. 46

osnovu. Nejvyšší tón zápisu je nota e³. Pro zápis not nad notovou osnovou má afektová teorie také své pojmenování. Jedná se o termín *hyperbola*. (Georgieva, 2013, 109) V notách nad notovou osnovou si můžeme povšimnout zápisu. Pomocné linky se píší jako dlouhé nepřerušené čáry, oproti zápisu dnešnímu, kdy má každá nota samostatně svou pomocnou linku. Tohoto způsobu zápisu si můžeme nejlépe povšimnout v ukázce ze *Sonaty V.*, kde je část nad notovou osnovou viditelnější než v *Sonatě VI.*



Obrázek 3 Ukázka zápisu pomocných linek nad notovou osnovou¹⁷

Po rychlém a veselém *Allegro* následuje závěrečná část opět s názvem *Adagio*, kterou celá sonáta končí.

¹⁷ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.) s. 33

5 Interpretace v praxi

Na začátku této kapitoly si diplomová práce pokládá za cíl odpovědět na často kladené otázky interpretem a především mnou samotnou. Jaké je vhodné tempo skladby? Jak se odrazí změna tempového označení v celkovém kontextu skladby, tedy odlišných částech vět, které na sebe bezpodmínečně navazují, ale při tom jsou to třeba i kontrastní části? Kolik volnosti má interpret v improvizacích částech Biberových skladeb? Jaký volit prstoklad a smyk? Které noty oddělit a které naopak svázat? Kolik možností má interpret ke zvážení při jedné melodické frázi? Existuje pravidlo, kdy hrát forte a kdy piano, když autor v některých místech nepředepisuje dynamiku? Které noty jsou bezpodmínečně nutné k tomu, aby se řádně zahrály, a které jsou jen ozdoby k doplnění a cestě daného důležitého tónu? Na tyto a další otázky podobného typu se tato práce v této kapitole zaměřuje při studiu Biberových sonát.

Jedním z vodítek ke správným odpovědím je podle mne srovnání Biberových skladeb podobného typu. V tomto případě skladeb pro sólové housle s doprovodem continua. Dalším vodítkem ke správné interpretaci by mohly být i nahrávky některých Biberových skladeb. V tomto ohledu se tato práce zaměřuje nejen na houslové interprety, ale také třeba i na interpretované skladby pro violu da gamba, varhanní skladby a skladby pro cembalo. Během porovnávání těchto nahrávek a popřípadě i notového materiálu se dá vysledovat jistá spojitost, kterou lze aplikovat do vlastního pojetí interpretace. Nedílnou součástí výzkumu je odborná literatura. V českém jazyce se jí vyskytuje menší množství, ale jeden z nejkvalitnějších zdrojů, doporučován i předním světovým interpretem barokní houslové hudby se zaměřením na Bibera, Johnem Hollowayem, se objevil v českém překladu. Je to kniha *Leopolda Mozarta: Důkladná škola hry na housle, přeložená V. Bělským v roce 2000*.

5.1 Violine sonatae, Salzburg 1681, Sonata VI

Tato sonáta byla nahrána několika houslovými interprety. Ke srovnání interpretace této skladby byly použity dvě nejdostupnější nahrávky. Interprety jsou známí virtuózní hráči, zajímající se o poučenou interpretaci: Anrew Manze a John Holloway.

Tempo

Protože je předepsán takt *Alla breve*, je pravidlem, že tempo by mělo být svižnější, možná i velmi rychlé, podle dostupných pramenů a způsobu interpretace na nahrávkách se tempo blíží dnešnímu Allegru. Tento způsob je ale běžný i dnes.

S odvoláním na článek v časopise *Harmonie*, kde v rozhovoru tvrdí Václav Luks, dirigent barokního tělesa *Collegium 1704*, že toto tempo bylo v období romantismu považováno za pomalé. Dnes ale víme, že v barokním chápání se jedná o jakousi tempovou zkratku, tedy tempo rychlé, jak říká v rozhovoru pro článek *Harmonie* Václav Luks. (Luboš Stehlík *Harmonie* 2014)¹⁸ K tomuto taktu se vyjadřuje i Joachim Quanz ve své knize *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, na straně 47 §13. V kapitole V. *O notách, jejich platnosti, taktu, pomlkách a ostatních značkách*. Quanz zde zmiňuje, že pokud je značka pro celý Takt proškrtnutá, jedná se o takt *Alla breve*, který je nutno hrát jednou tak rychle než běžný čtyřčtvrtní takt, označovaný velkým neproškrtnutým „C“.

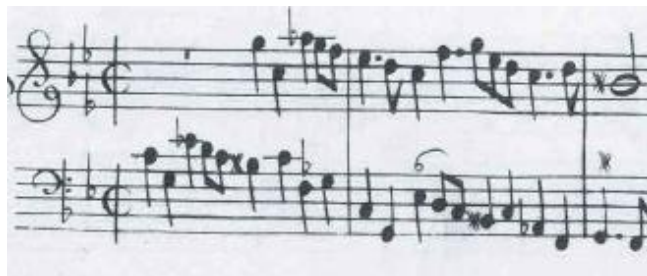
5.2 Interpretační rozbor Sonaty VI

Začátek skladby patří doprovodnému nástroji, v tomto případě varhanám. Po interpretační stránce by se měl houslista držet pravidla, že noty vzdálené od sebe o interval sekundy by se měly spojit. Noty, které jsou od sebe vzdáleny větší interval, by se měly oddělit. To vede k myšlence, že první dvě noty, protože jsou od sebe vzdáleny o interval čisté kvinty, podle tohoto pravidla příliš nespojujeme. Podle nahrávky *Manzeho* i *Hollowaye* toto pravidlo můžeme potvrdit. Proto při mé vlastní interpretaci nespojuji tyto dvě noty příliš k sobě. Protože také doprovod má tyto noty totožné, lze vycházet i z tohoto znění čisté kvinty v úvodu v doprovodném partu. Oba continuisté, tedy doprovod Johna Hollowaye i doprovod Andrewa Manzeho, oba doprovazeči interpretují tyto dvě noty shodně. Jedná se tedy již o nejméně čtyři shodné interpretace tohoto místa.

Po tónu c^2 v prvním taktu houslového partu zazní tón as^2 . Od tohoto tónu melodie klesá v intervalech malých a velkých sekund až na tón c^2 , uprostřed druhého taktu. Tato melodie by se měla smykem spojit, ovšem nikoli vázat. To znamená, že jednotlivé tahy smyčcem by měly na sebe velmi precizně navazovat. Tuto tezi potvrzují opět obě nahrávky zmiňovaných interpretů. Proto se k ní přikláním i já, jako interpret. Od tónu f^2 , který následuje po zmíněném tónu c^2 , nám tedy vzniká nová fráze, nové nadechnutí. A to proto, že intervalová vzdálenost mezi těmito dvěma tóny - c^2 a f^2 , je větší než sekunda.

¹⁸ STEHLÍK, Luboš. Splněný sen Václava Lukse. *Harmonie online* [online]. 2014, (12) [cit. 2016-06-25]. Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/splneny-sen-vaclava-lukse.html>

Na tomto kratičkém notovém úseku můžeme vysledovat základní princip tvoření frází v barokní interpretaci. Tedy intervaly od sebe vzdáleny více jak velkou sekundu oddělujeme, sekundy pojíme k sobě.



Obrázek 15: Ukázka fráze-od začátku do poloviny druhého taktu, končící notou c² a druhá fráze, končící půlovou notou h¹ ¹⁹

Od tónu f² ve druhém taktu pokračuje druhá fráze, vystavěná podobným způsobem, která končí tónem h¹. (Po toto místo můžeme sledovat notový zápis z obrázku č. 15). Po následujících pomlčkách je zapsán sekundový postup nahoru až k taktu 4, končící na první době tónem g². Tato fráze opět patří k sobě. Zde radí výslovně John Holloway použít prstoklad tak, že posune čtvrtý prst z tónu es² na tón e². Během nácvičku tohoto místa jsem zkoumala možnost smyku. Rozhodovala jsem se, jestli noty svázat obloučkem po dvou tónech a mezi dvěma prvními udělat malé glissando nebo tóny raději ponechat v původním zápise. Glissando by sloužilo jako prvek zvukomalby. Toto místo jsme v hodinách s Johnem Hollowayem několikrát měnili. Zvažovali jsme možnosti a varianty. Holloway nakonec doporučil místo ponechat v původním zápise. Ovšem byli jsme oba nakloněni během jedné z lekcí zajímavé možnosti. Ponechat pouze první dvě noty pod obloučkem a naznačit glissando a ostatní noty už hrát podle originálního zápisu. Tato varianta by nebyla chybou. Stejná situace se opakuje dále v notovém záznamu o kvintu níže. V pátém taktu po pomlce následují osminové klesající hodnoty v intervalech sekundy. Poslední z nich je tón c¹, který by se měl lehce oddělit, nejlépe zahrát kratším smykem, než ostatní noty. Důvodem je dodržení intervalového pravidla, spojovat intervaly menší než je velká sekunda k sobě, zatímco větší intervaly odsazovat. Zde vzniká potřeba oddělit tuto notu také od následujícího tónu c², protože je vzdálen o interval oktávy.

¹⁹BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.) s. 40



Obrázek 16: Ukázka zápisu pátého taktu po pomlce - tón c¹, končící krátkou čtyřtónovou frází.²⁰

Další otázkou je dynamika v tomto úseku od začátku skladby až po pátý takt.

Začátek skladby není na obou nahrávkách nijak výrazné forte. Jedná se o jakousi imitaci začínajícího hlasu doprovodu. Proto jsou první tóny houslí drženy spíše v nižší dynamické poloze. V sekundových postupech nahoru oba interpreti na nahrávkách dynamicky zesilují až po nejvyšší tóny, pro tento úsek platí všeobecné pravidlo, že nejnižší tón je nejslabší, postupné stoupání melodie téměř automaticky vybízí hráče k vyšší dynamice. Dynamika tedy kopíruje melodickou linku. Následuje pět taktů, které téměř věrně imitují začátek sonáty, ovšem s využitím synkop v houslovém partu. Jedná se o obměnu hlavního tématu začátku sonáty a práci s tématem. Zde je interpretace téměř totožná se začátkem sonáty. Ovšem po těchto pěti taktech nastupuje nová variační část, Passacaglia.

Passacaglia

Část *Passacaglia* (v notovém zápise na straně 41, druhý řádek, třetí takt) je psána v třípůlovém taktu. V notovém zápise se dynamika střídá po dvoutaktích. Záměr autora je vytvoření echa, první takty zazní ve *forte*, druhé dva takty, jako jejich odpověď v *piano*. Toto pravidlo dodržují interpreti shodně na obou nahrávkách. Já se také přikláním k dodržení tohoto záměru skladatele. Způsob echa může houslista interpret také docílit změnou zvuku, posunutím smýkacího místa směrem více do strun a také táhnout smyčcem v jeho horní polovině, když hraje *piano*. Během *forte* je naopak lepší posunout se smýkacím místem více ke kobylice a smyčcem táhnout okolo jeho středu.

²⁰ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.) s. 40

V jedenáctém taktu dochází ke změně. Na téma, které se střídalo ve forte a pianu, navazují variace v osminových hodnotách, které také opakují dynamický postup z tématu. Zde je zajímavé místo, které nám ukazuje, jak se v rozmanité výšce osminových hodnot ukrývá dvojí melodie. Dodržíme-li pravidlo, které nám říká, že noty intervalově vzdálené od sebe o velkou sekundu, popřípadě o menší interval tónově pojíme k sobě, zatímco noty od sebe vzdáleny o větší interval odsazujeme a oddělujeme, najednou z notového zápisu během hry vyplyne melodie a vlastně jakýsi její doprovod v houslovém partu.



Obrázek 17: Osminové hodnoty tvořící v horních a spodních notách dva samostatné hlasy²¹

V obou nahrávkách vnímají interpreti toto místo shodně. Oddělují horní a spodní melodii, která se zde objevuje. I v mém podání je tomu stejně. Otázkou v tomto místě pro mě bylo, zda chápat jako hlavní spíše horní melodii nebo tu spodní. Nakonec jsem ale během nácvičku došla k závěru, že oba hlasy jsou stejně důležité, jsou kontrastní svou stavbou. Horní hlas se zkracuje a tóny se oddělují, jejich poloha je vyšší. Spodní hlas se nezkracuje, tóny se spojují a jejich poloha je nižší. Tedy i barva zvuku je jiná. To vše přispívá k výrazným kontrastům obou hlasů.

Po osminové variaci opět nastupuje téma ve svých těžkých dlouhých notách. Navrací se ze začátku části Passacaglia v nezměněném tvaru. Opět dva takty ve *forte* a dva takty v *pianu*. Následuje opět variace, tentokrát v šestnáctinových hodnotách. Sled šestnáctinových hodnot jakoby směřoval vždy k jedné hlavní notě, v tomto případě většinou k notě na začátku taktu a na třetí doby v jednotlivých taktech. Tyto noty bychom měli brát jako hlavní a zdůraznit je mírným důrazem či průtahem. Stupnicové běhy by se v tomto případě měly vyhrávat zněle a směřovat k již zmiňovaným důležitým notám. Andrew Manze zde ze začátku nedává důraz na žádnou

²¹ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.)

ze šestnáctinových hodnot. Po dvou taktech ovšem začne některé z šestnáctinových not zdobit nátryly. Až jako další stupeň gradace začne podtrhávat lehkými důrazy důležité noty, za stálého využití nátrylů na některých notách. Poslední notu variace až prudce zkrátí a nastoupí hlavní téma passacaglie. John Holloway je v této části jemnější. Podtrhuje důležité noty lehkým odsazením a protáhnutím. Jeho téma nastoupí s jemnou grácií. Má interpretace se v tomto případě přiklání k Hollowayově jemnosti, ale zároveň zde využívám nátryly pro obohacení melodické linky. Konce frázi a hlavní noty podtrhuji lehkým důrazem a protáhnutím. Na konci variace zpomalím, abych připravila nástup hlavního tématu. Hlavní téma začínám jistým, ale jemným tónem. Druhou část hlavního tématu vygraduji silnější dynamikou, která připravuje nástup další variace.

Další variace nastoupí ve forte. Začíná akordem, ke kterému je připojen běh směrem dolů. Tyto běhy ve čtyřadvacetinových hodnotách jsou považovány za ozdobu, směřující k hlavnímu tónu. Pro větší lehkost je doporučuje John Holloway vázat, hrát jedním smykem. Šestnáctinová nota, ke které vždy rychlý běh směřuje, slouží jako nota hlavní, o kterou se může interpret opřít ve smyslu zdůraznění tónu, jeho protáhnutí nebo v některých případech alespoň její odsazení. Tento způsob interpretace potvrzuje také vedení doprovodného hlasu. V jeho zápisu si můžeme povšimnout dlouhých půlových not, neobjevuje se zde žádný rytmický pohyb. Právě tento klidný průběh doprovodné linky umožňuje interpretovi zahrát tak rychle jak uzná za vhodné nebo jak mu to dovoluje jeho technická zdatnost. Ovšem nikdy by se tento sled ozdobných tónů neměl hrát pomalu, měl by být opravdu rychlý, aby vytvořil efekt například letícího šípu²². Přesto, že v notách svázaný tento běh pod obloučkem není, pro jeho větší ladnost i John Holloway tyto noty váže, stejně jako Andrew Manze. Během mého vlastního nácviku jsem se pokoušela noty oddělovat a zahrát sled tónů opravdu rychle bez legata. Tuto variantu jsem ovšem nakonec i po konzultaci s Johnem Hollowayem opustila. Pasáže vyznívaly příliš tvrdě a nevyrovnaně oproti šestnáctinovým hodnotám, ke kterým směřují. Proto jsem se rozhodla i díky poslechu obou nahrávek všechny tyto drobné hodnoty svázat pod jeden smyk. Interpretovi nic nebrání zahrát noty i odděleně, jejich svázání pod oblouček ovšem skutečně podtrhne jejich ladnost a přirozenější spád k již zmiňované hlavní notě.

²² jedná se jen o mé vlastní přirovnání pro ilustraci.



Obrázek 18: Ukázka akordu a k němu přidružených rychlých hodnot, sloužících jako ozdoba v posledním taktu prvního řádku²³

V posledním taktu této variace již dochází k ustálení rytmu a tempa, tedy končí houslistova „volnost“. Způsobuje to rytmický pohyb v doprovodu. Vyskytují se v něm již čtvrté rytmické hodnoty a tečkovaný rytmus, takže oba hráči již musí přesně vycítit tempo. Tento úkol je především na doprovodu. Měl by se přesně vcítit do houslistova tempa. Celá tato variace je vkusně zakončena na první době následujícího taktu, kde se opět objevuje téma části *Passacaglia*. Na zakončující notě je doporučováno využít poslední notu a doplnit konec variace korunou, která připraví nástup hlavního tématu.

V nahrávce *Anrewa Manzeho* se ovšem tato varianta koruny nevyskytuje. *Manze* v ukončení variace naopak nijak nezpomaluje a v tempu navazuje na hlavní téma. V tomto místě je tedy na interpretovi samotném, jak na dané místo zareaguje a pro kterou variantu se rozhodne. Ani *John Holloway* koruny nevyužívá. Naopak v mém provedení skutečně koruny využívám, aby se docílilo jasného ukončení variace a nástupu hlavního tématu.

Po zaznění hlavního tématu na straně 43, navazuje tečkovaná variace. Začátek je předepsán *ve forte*. Po dvou taktech tečkovaného rytmu následuje šestnáctinový sled běhů. Tyto noty by se měly vyhrávat s důrazem na již zmiňované pravidlo intervalové vzdálenosti tónů. Tato variace trvá čtyři takty. Andrew manze hraje tečkovaný rytmus velmi ostře. Každá z not je jeho podání opravdu pregnantně rytmicky interpretovaná. Velmi podobně hraje tečkovaný rytmus i John Holloway. Každá z jeho not je ostrá. V mém podání se interpretace malinko liší s tím, že dodržuji také pregnantně tečkovaný

²³ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.)

rytmus, ovšem první notu s tečkou více prodloužím oproti oběma interpretům. Na tečkovaný rytmus navazují dva takty šestnáctinových hodnot, které končí půlovou notou g. Tato nota je hlavní a melodie předchozích obou taktů do ní vlastně směřuje. Domnívám se, že tuto skutečnost naznačil Biber i délkou zmiňované noty. Půlová hodnota se na konci předchozích frází v části Passacaglia nevyskytuje. Proto by se měla nota g opravdu dodržet ve své délce a také dynamicky by měl interpret směřovat do této noty, která by měla vyústit ve forte. Právě z důvodu již zmiňované a nápadné její délky. Andrew Manze na spodní vrchol nijak důraz neklade, ale dodrží délku rytmické hodnoty. Ani John Holloway neklade nijak zvlášť důraz na tento spodní vrchol. Interpretace obou umělců se spíše v dynamice zaměřuje na kopírování melodické linky a horních vrcholů. V tomto případě se ale domnívám, že není chybou potrhout dynamicky zmíněný spodní vrchol. V tomto případě se přikláním k jeho zdůraznění. Tuto mou teorii John Holloway na společných lekcích podporoval stejně jako má continuistka Jiřina Dvořáková Marešová.

Poté zaznívá opět hlavní téma. Ovšem už ne celé, pouze jeho první dva takty, které se opakují. Dynamika není předepsána. Andrew Manze využívá echa. První dva takty zahraje ve forte a jejich opakování pak v piano, stejně, jak to Biber předepisuje v ostatních místech hlavního tématu. Holloway hraje toto místo bez většího dynamického vzruchu v mezzoforte. Ovšem v opakující se části zkracuje jednotlivé osminové hodnoty.

Následující variace pracuje s ozdobami ve formě rychlých čtyřiadvacetinových hodnot. Plynulé šestnáctiny vždy ozdobí tyto rychlé hodnoty, které mají za úkol podtrhnout přechod od druhé šestnáctiny ke třetí šestnáctině na první době. V prvních taktech variace se tento jev objevuje pouze na prvních dobách. Ale ve čtvrtém taktu hraní se situace mění a rychlejších čtyřiadvacetin přibývá. Vyskytují se v každé době opět mezi druhou a třetí šestnáctinou. Tyto drobné hodnoty, které mají za úkol vyzdobit melodii, je vhodné opět spojit obloučkem, pro jejich lehkost. Tohoto způsobu interpretace v tomto místě využívají oba interpreti, osobně doporučuje i *John Holloway*. V mém vlastním podání obloučků také využívám. V následující notové ukázce je při bližším zkoumání vidět, jak mi John Holloway osobně do not legato zaznačil tužkou (druhý takt notové ukázky).



Obrázek 19: Ukázka variace ze strany 43 ²⁴

Tato variace končí na straně 44 čtvrt'ovou notou f^2 . Následuje hlavní téma, ovšem v obměně, rytmus je zachován. V pátém taktu na straně 44 Biber dokonce využívá synkopy, jako jakési zdůraznění, obměnění či ozdobení melodie, která přechází v taktu sedmém opět do hlavního tématu a jeho obměn. Nová variace se objevuje na druhém řádku v 11 taktu. Biber využívá v této variaci osminové trioly, které se střídají s šestnáctinovými hodnotami. V tomto případě můžeme tyto šestnáctiny mezi osminovými triolami brát ne jako ozdobu, spíše spojku mezi osminami. Opět *Andrew Manze* v tomto místě používá odděleného smyku, zřejmě kvůli blížícímu se vrcholu první části sonáty, aby skladba v tomto místě nabyla na dramatičnosti. Stejným způsobem řeší smyk v tomto místě i *John Holloway*. V mém podání je také smyk oddělený. Když jsem zkoušela při nácviu v tomto místě noty vázat, vyznívaly příliš jemně a nepatřičně vzhledem k dramatičnosti blížícího se závěru.

Na konci variace se objevuje tempové označení *Adagio*. Celkový proud tónů je zpomalen nastupujícími osminami a čtvrtkami s tečkou, které sekundovitě klesají postupně na tón c^2 , ve kterém je naznačen již takt stejný, jako na začátku sonáty. Jedná se o takt *Alla breve*. *Manze* využívá závěru k pomalému a dlouhému trylku. Před posledním tónem ještě zahraje nátryl.

John Holloway řeší toto místo podobným způsobem. Malou odlišností je pouze předposlední tón, kde *Holloway* nátryl nehraje. V mém podání se zase naopak objevuje pouze nátryl na předposlední notě. Zpomalený trylek na dlouhé notě nehrají.

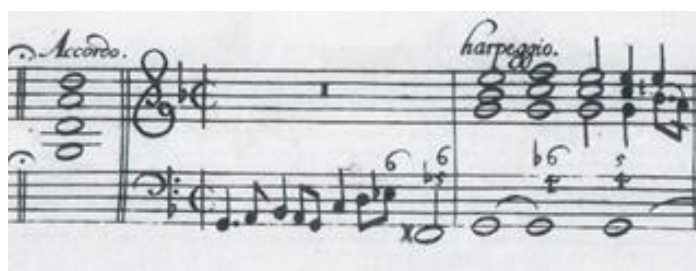
Následuje druhá polovina sonáty se skordaturou. Tato část je psána v taktu *alla breve*, začátek patří opět doprovodu. Housle nastupují v rozložených akordech. S novým taktem se mění i tónina. Protože v tomto místě používá Biber skordaturu, mění se také barva zvuku houslí. Je temnější. Nástroj získává na nových barevných

²⁴ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.)

zvukových odstínech, které by nebylo možné bez skordatury nikdy dosáhnout. Zde bych ráda zmínila, že jsem byla svědkem situace, kdy jsem slyšela některé hudebníky hovořit o interpretační komplikovanosti skordovaných částí. Někteří interpreti si noty přepisují do znějící podoby, aby nemuseli housle přeladovat. Dostávají se ale do velmi komplikovaných technických obtíží, protože mnohá místa se bez využití skordatury nedají technicky dobře zvládnout. Následuje upravování originálního partu, vynechávání některých dvojhmatů a tónů. Celá sonáta tak ovšem ztrácí na působivosti, zajímavé nové barvě zvuku nástroje a především na originálním zápisu autora. Naštěstí oba interpreti skordaturu používají.

John Holloway doporučuje v tomto místě raději využít druhého nástroje, předem připraveného a přeladěného podle dané skordatury. Vyhýbá se tak mnohým obtížím při interpretaci během koncertu. Na nahrávce není patrné, zda interpreti přeladovali jeden nástroj nebo využívali dva nástroje. Podle mého úsudku využili jeden nástroj. Při poslechu se dá obtížně odhadnout, zda se jedná o jiný nebo stejný nástroj. Důvodem je právě díky skordatuře jiná barva nástroje. Zvuk houslí před skordaturou a po skordatuře je tedy téměř nemožné posoudit, zvláště v případě, že nástroj a jeho zvukové kvality předem neznáme.

Andrew Manze vytváří až tajemnou atmosféru pomalým rozkladem akordu. Přesto, že v originálním zápise začíná akord od tónu g¹, Manze na nahrávce začíná rozkládat akord o oktávu níž, tedy od tónu g. Využívá zvuku prázdné struny G. Místo trojzvuku vytváří čtyřzvuk. Protože všechny počáteční akordy začínají od tónu g¹, tento efekt používá během znění celé arpeggiové plochy.



Obrázek 20: Ukázka notového zápisu se skordaturou a arpeggiové části²⁵

V ukázce notového zápisu si můžeme povšimnout, že první dva akordy jsou v notách zaznamenány v celých rytmických hodnotách. Při interpretaci tedy rozklad akordu

²⁵ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.) s. 44.

nezazní pouze jednou, ale několikrát do délky trvání rytmické hodnoty. První rozložení akordu zahraje Manze pomalu, aby zazněly všechny čtyři noty zřetelně. Ostatní rozklady v témže akordu zahraje už v rychlém tempu. Stejným způsobem řeší i ostatní akordy. První rozklad pomalu a ostatní rychle.

John Holloway začíná rozklad akordů podle originálního zápisu od tónu g¹. Jeho houslová arpeggia doplňuje cembalo, které zdobí svými rozklady akordů houslový part. Holloway protahuje první notu akordu a zbytek rozkladu hraje rychle.

V mém podání využívám rozkladů akordu také podle původního zápisu, jako John Holloway. Domnívám se, že se jedná o záměr autora. Když jsem zkoušela rozkládat akordy s přidanou oktávou, zvuk houslí byl v temnější barvě. Myslím si, že toto místo bylo záměrně Biberem zaznamenáno od tónu g¹, protože zvuk zde měl být světlejší. Není proto jiný důkaz, než originální zápis houslového partu. Pokud bych se měla přiklonit k jedné z těchto dvou variant interpretace, záměrně volím originální notový zápis. V mém případě protahuji pouze první tón v akordu a ostatní hraji rychle, podobně jako John Holloway.

Začátek druhé poloviny sonáty má ovšem kromě houslistova partu také zajímavě řešený první takt před houslovým sólem v doprovodu. Když porovnáme všechny tři nahrávky, můžeme si povšimnout, že ani jeden continuista nedodrhuje v tomto taktu notový zápis. Všichni doprovazeči využívají pouze základního akordu nové tóniny a značek generálního basu. Protože není jednoduché doprovázet podle generálního basu a přizpůsobovat se sólistovi, je opravdu důležité vybrat si k interpretaci hudebníka, který čtení značek generálního basu ovládá.

Po arpeggiových rozkladech následuje kadenční část, která vyžaduje dobrou souhru. Velké soustředění musí vyvinout jak sólový hlas, tak i continuo. Ve zpěvu by se dala tato část přirovnat k recitativu. Stejně tak předešlé části bychom mohli přirovnat k árii. V této volné části, která plyne až k 7. taktu na straně 45, má interpret možnost pojmout do jisté míry způsob interpretace svým vlastním způsobem a hudebním cítěním. V jistých místech by ale měl dodržovat daná pravidla interpretace. Například zde platí stále pravidlo vzdálenosti intervalů větších jak velká sekunda osazovat od sebe. Také dynamika jednotlivých pasáží by měla opisovat melodickou linku. Podle citu si zde může interpret určit melodický vrchol, ke kterému bude dynamicky směřovat. Buď spodní, nebo horní. John Holloway využívá vrchního melodického vrcholu,

ke kterému dynamicky směřuje. Tempo volí rychlejší. Naopak Anrew Manze volí naprosto pomalé tempo a velmi pracuje s napětím této kadenční části. V mém vlastním podání volím také napětí, ovšem především ze začátku, které stupňuje na horním e³. Nejvyšší notě, tedy horním vrcholu. Poté napětí opět zvyšuje na následujících tečkovaných notách. Následující dva takty se dají chápat jako rozložený kvintakord, se svým horním

vrcholem v 5. taktu na straně 45. Manze hraje toto místo v pianu, tečkovaný rytmus hraje ostře. Stupňuje napětí až k následujícímu druhému taktu, kde fráze končí půlovou notou h¹. Následující půlovou notu a² vyzdobí Manze arpeggiem, které vyústí k tomuto hlavnímu tónu. Následující šestnáctinové hodnoty vyhrává bez větších dynamických změn až do zdvojené půlové noty e². V notovém zápise vypadá zdvojení jako dvě odlišné noty, e² a d². Protože je ale tato část ze skordaturou, zní jeden tón, e².



Obrázek 21: Ukázka kadenční části s šestnáctinami a tečkovaným rytmem²⁶

John Holloway tečkované místo hraje také ostře, ovšem v silnější dynamice. Dlouhé noty arpeggiem nezdobí, snaží se zachovat originální zápis. Ovšem využívá zde velmi značně pravidlo intervalové vzdálenosti tónů. Pokud jsou noty od sebe vzdáleny o interval malé nebo velké sekundy, noty spojuje. Pokud jsou tóny od sebe vzdáleny větším intervalem než je velká sekunda, noty odděluje.

Ve své interpretaci se toto místo také snažím hrát velmi ostře. V interpretačním podání se snažím po vzoru Johna Hollowaye o dodržování pravidla intervalové vzdálenosti.

Celou tuto volnou část uzavírá nová myšlenka v *Adagiu*, která trvá dva takty. Manze hraje tuto část jemným způsobem a v nižší dynamice. V tomto dvoutaktí

²⁶ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.) s. 45

je interpretačně nejzajímavější akord a k němu přidružená rychlá pasáž ve čtyřicidvacetinových hodnotách. Akord hraje Manze jako trojzvuk, všechny tóny dohromady. K akordu přidruženou pasáž hraje Manze ze začátku pomaleji a pak mírně zrychlí. Poslední tón velmi zkrátí. Trylek, který navazuje na následující čtvrt'ovou notu, zkrátí a tón s trylkem odsadí. Přidružené dvě čtyřicidvacetinové hodnoty frázově spojí s poslední zdvojenou půlovou notou e², kterou celá část končí.

Holloway hraje celé toto místo jemně. Akord, který se objevuje před čtyřicidvacetinovou pasáží rozloží, aby byly jednotlivé noty zřetelně slyšet každá zvlášť. První tón pasáže hraje pomaleji a postupně zrychluje. Konec pasáže zní jemně, přestože poslední tón zkracuje.

V mém způsobu interpretace se snažím o jemnost ze začátku Adagia. Zmiňovaný akord rozkládám na dvě části, spodní a střední notu a pak střední a horní notu. Celou pasáž hraji velmi rychle. Snažím se dosáhnout malé gradace, která vede k závěrečné zdvojené půlové notě e². Trylek, který této notě předchází, velmi protahuji, jakoby na něm ležela koruna. John Holloway mi v hodinách doporučil spíše svou verzi interpretace, ale zároveň neshledal protáhnutí tohoto trylku za chybné.



Obrázek 22: Notová ukázka kadenčního místa s akordem a následnou pasáží²⁷

Následuje část s názvem *Gavotta*. O *Gavotě* se ve svém spise zmiňuje i Joachim Quanz. V kapitole XVII. Oddíl 7. na straně 194 píše, že tempo je podobné téměř *rigaudonu*, ovšem je klidnější. O *rigaudonu* Quanz píše, že se provádí rychle, vesele a krátkým smykem a že na každý takt připadá jeden srdeční tep. (Quanz 1990, 194)²⁸

Lehkost *Gavotty* v Biberově sonátě je podpořena způsobem smyku. Šestnáctinové noty jsou vázány obloučkem po dvou notách. Na druhé polovině třetí doby jsou pak noty

²⁷ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.) s. 46

²⁸ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. 1990. Praha: Supraphon, 1993. ISBN 80-7058 187 - 5. s. 194

ozdobeny trylkem, vyznačený jako malé písmeno „t“ nad danou notou. Gavotta plyne až na stranu 47, kde je proud čtyřadvacetin zastaven čtvrt'ovou notou s předepsanou korunou.

Manze hraje Gavottu jemným způsobem. Akord na první době rozkládá. Celou první repetici hraje dynamicky postupně slaběji. Zeslabuje až k závěrečné repetici. Stejným způsobem řeší i druhou repetici.

Ve druhé repetici se téma Gavotty opakuje. Na posledním řádku strany 46, kde se tato část pomalu blíží k závěru, zdobí Biber šestnáctinové hodnoty čtyřadvacetinami. Manze tyto drobné hodnoty smykově odděluje.

Holloway hraje Gavottu mnohem energičtěji než Manze. Dynamicky se snaží dodržovat notový zápis. Akordy nedělí, naopak hraje všechny dohromady. Čtyřadvacetinové noty v druhé polovině Gavotty váže. Výjimku tvoří dvě čtyřadvacetinové pasáže, kde se šestnáctiny nevyskytují. Jedná se o třetí dobu 5. taktu a první dobu 6. taktu.²⁹

Já hraji Gavottu živě ještě energičtěji než oba interpreti. Akordy hraji dohromady a některé šestnáctinové hodnoty zdobím nátryly. Tato ozdoba byla shledána Johnem Hollowayem i mou continuistkou jako možná. Není považována za chybu. Dynamiku se snažím dodržovat podle zápisu autora. Čtyřadvacetinové místo spojuji obloučky stejně jako Holloway, abych dosáhla v tomto místě větší ladnosti. V taktu 5. a 6., jsem se rozhodla čtyřadvacetiny zahrát také odděleně, stejně jako John Holloway. Zaujala mne tato možnost jako kontrast a změna oproti čtyřadvacetinám na jiných místech v celé sonátě.



Obrázek 23: Notová ukázka místa z rozděleními čtyřadvacetinami³⁰

Poté následuje dvojčára, opět kadenční vstup. V předznamenání zůstává jedno bé.

²⁹ Zde jsem si všimla chybného taktování v notovém zápise. Zřejmě se jedná o chybu tisku. Zatímco ostatní takty jsou rozděleny po osmi dobách, v těchto dvou taktech jsou noty rozděleny do taktu po čtyřech dobách.

³⁰ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.) s. 46

Po kadenci, trvající dva takty přichází tremolo, vibráto pravou rukou, tedy smyčcem. O této interpretační části se zmiňuje tato práce na straně 35, je zde vyobrazena i notová ukázka.

Kadenční část v Manzeho podání je velmi jemná. Začátek tohoto Adagia patří teorbě, která jemně připravuje nástup houslového partu. Housle mají pauzu dvě doby a dvě šestnáctiny. V houslích využívá Manze interpretační volnosti kadenčního místa k velkému zdobení melodickými tóny. Všechny delší rytmické hodnoty v prvních dvou taktech svého hraní. Dva následující takty již melodickými tóny nezdobí a připravuje nástup tremola.

Holloway nepoužívá tolik melodických tónů ke zdobení melodie. Drží se notového zápisu.

Já hraji v Adagiu předepsané melodické ozdoby v podobě čtyřadvacetin a trylků velmi rychle. Celkově se v této části snažím dodržovat notový zápis.

Tremolo, kterému předchází část Adagio, je u každého z nás trošku jiné.

Manze váže noty po čtyřech, přesně, jak je zapsáno v houslovém partu. Rozvibrovává noty ještě i levou rukou. Po celou dobu tremola na sebe všechny tóny navazují. Na nahrávce je slyšet pouze každá výměna smyku, která naznačuje změny dvojhmatů. První část tremola je uzavřena půlovou notou e^2 , pod kterou leží dvě šestnáctinové hodnoty. Tuto část ponechává Manze bez jakéhokoli zdobení a drží se přesně notového zápisu.

Holloway hraje tremolo značně rychleji než Manze. Dvojhmaty frázuje po čtyřech dobách, kde na konci poslední noty malinko odsadí smyk. Na půlové notě s korunou se vytvoří trylek, po kterém pokračuje v tremole. Vibrato v levé ruce nevyužívá.

Mé tremolo je spojením způsobu podání obou interpretů. Hraji frázování dvou a po čtyřech dobách. Snažím se o vibrovaný zvuk pouze pravou rukou. Půlovou notou uprostřed tremola zdobím trylkem.

Po tremolu následuje šestičtvrtní takt. Osminové trioly s předepsaným tempem *Allegro* by měly dosahovat ostrého rázu. Tyto trioly se střídají s šestnáctinami. Vrchol této části sonáty následuje ve třetím taktu na straně 48, kde je velmi zdůrazňovaná nota e^3 .

V Manzeho podání osminové trioly plynule přechází do drobnějších hodnot. Manze osminové trioly nehraje nijak ostře, naopak je hraje jemně.

Holloway hraje také osminy jemněji. Podobně jako v Manzeho podání na sebe plynule rytmické hodnoty navazují.

Mé podání osmin je v tomto místě poněkud ostřejší než u obou interpretů. Celé místo působí různějším dojmem.

Závěr sonáty je psán v *Adagiu*. Sled dramatických tónů se zpomalí a podobně jako tomu bylo při závěru první poloviny sonáty, tedy před skordaturou, i zde se melodie posouvá sestupnými půltonovými kroky k posledním závěrečným tónům až k durovému závěru. Závěr celé skladby se dá pojmout několika způsoby. John Holloway se rozhodl pro klidný závěr s mírným zpomalením a ve střední dynamice. Poslední notu prodlužuje, ale ne nad míru běžného prodloužení noty korunou. Melodii nechá vyznít do ztracena. Naproti tomu podání závěru *Andruwa Manzeho* je ve forte, poslední notu prodlužuje, ale v silnější dynamice a konec tónu jasně a zřetelně ukončí. V mém podání je závěr v silnější dynamice, ale není tak plný dramatickosti a síly, jako je tomu u *Manzeho*, je spíše naplněn uklidněním, vyjadřuje klid, ke kterému mě vybízí durová tónina v závěrečném akordu.

5.2.1 Shrnutí poznatků z poslechu nahrávek

Nahrávka Johna Hollowaye

John Holloway využívá staré barokní ladění, tedy $a^1 = 415\text{Hz}$. Pro své natáčení si vybral prostor s přirozenou akustikou, *Kláster Sv. Gerolda v Rakousku*.

Jako doprovodné nástroje volil cembalo a varhanní pozitiv.

Tempo sonáty dodržuje stejné po celou dobu jejího trvání s výjimkou kadenčních částí, kde zrychluje a zpomaluje podle svého cítění.

Melodické ozdoby, mezi které patří v poučené barokní interpretaci i vibráto, využívá Holloway jen zřídka. Také je z jeho hry na nahrávce patrné, že se snaží dodržovat zápis Biberovy skladby tak, jak ji napsal sám autor. Výjimku tvoří melodické ozdobné tóny, které svazuje ligaturou, přesto, že v originálním zápisu jsou odděleny. O těchto melodických tónech se zmiňuje kapitola v interpretačním rozboru *Sonaty VI*.

Dynamika se řídí převážně originálním zápisem od autora sonáty, John Holloway se snaží respektovat notový zápis a dynamiku vede podle melodické linky.

Hollowayova nahrávka působí klidným dojmem. Interpret dbá především na krásu tónu, precizně a virtuózně vyhrává všechna obtížná místa. Vyprávěl mi, že když nahrávku tvořil, nechal své spoluhráče sedět za svými zády, aby na ně neviděl. Jejich kontakt závisel pouze na jejich sluchu a vnitřním citu. Také akustika v kostele, kde nahrávka vznikala, je velmi přívětivá Biberově hudbě. Tóny nástrojů mají velmi dlouhý dozvuk. Tahy smyčcem jsou tedy jiné, mohou být delší, jednotlivé tóny působí „nadýchaně“.

Nahrávka Andrewa Manzeho

Andrew Manze používá dnešní ladění, tedy $a^1 = 440\text{Hz}$. Pro natáčení své nahrávky si vybral prostor v *kostele Sv. Martina v Hampshire*. Doprovodné nástroje v jeho nahrávce zastupuje teorba a varhanní pozitiv. Tempo sonáty se Manze snaží udržet v celé sonátě stejné. Oproti Hollowayovi je jeho cítění kadenčních částí více kontrastní a především energičtější. V melodických ozdobách více využívá vibráto než Holloway a také některé noty ozdobí nátrylem nebo přírazem.

Manzeho nahrávka působí místy velmi energickým dojmem. Zejména v kadenčních částech. Některé tahy smyčcem jsou velmi prudké na rozdíl od Hollowaye, který si ve své hře zachovává jemu vlastní jemnost tónu.

Má vlastní interpretace

Ladění využívám moderní, tedy $a^1 = 440\text{Hz}$. Snažila jsem se prosadit v interpretaci barokní ladění, ale nakonec jsme i s kolegyní, která mě doprovázela na varhany, od tohoto záměru upustily. Nástroj, který jsme měly pro tuto příležitost k dispozici, byl již naladěný na moderní ladění a bylo by komplikované nechat celé varhany přeladit do barokního ladění.

Ovšem nevylučuji, že v příštích letech začnu využívat pro Biberovy skladby barokní nástroj a s ním i používat barokní ladění.

Jako doprovodný nástroj jsem oproti dvěma předchozím interpretům volila pouze varhany. Nahrávka vznikala během absolventského koncertu v aule Pedagogické fakulty Univerzity Hradec Králové. Aula má jiné akustické možnosti, než kostelní

prostory, které měli k dispozici oba interpreti. Dozvuk tónů v aule je oproti kostelním prostorám o mnoho kratší. Jako zvukomalbu využívám vibráto a melodické ozdoby, předepsané v partu. Snažila jsem se o co nejuvěrnější interpretaci z originálního zápisu autora sonáty. Smyčec i nástroj jsem volila moderní. Můj způsob interpretace bych shrnula jako alternativu mezi oběma nahrávkami, které zde popisují. Je to můj vlastní kompromis mezi jemností tónu Johna Hollowaye a živelných míst Anrewa Manzeho.

5.3 Sonata in A č.81

Čtení rukopisu, interpretační rozbor sonáty a porovnání nahrávek.

Sonatu in A hraji z Biberova rukopisu. Na rozdíl od kompletu sonát ze Salzburgu nebyla tato sonáta doposud vydaná tiskem. Sonáta je zapsaná formou partitury, stejně jako komplet sonát ze Salzburgu. Noty jsou psány přehledně, úhledným písmem. Je zajímavé, že první strana notového zápisu je zaznamenána na výšku a velkým písmem. Ostatní strany jsou zapsány na šířku a drobnějším písmem. Tato sonáta je dostupná pouze v Kroměřížském hudebním archivu. Pokud zájemce chce tuto sonátu interpretovat, může si zakoupit fotokopii sonáty, o kterou je možné požádat v kroměřížském archivu. Jiná cesta k získání notového materiálu není. Důvod, proč jsem vybrala tuto sonátu, je právě její originální rukopis. Zajímalo mne, jakým způsobem Biber zapisuje noty, jak se jeho zápis čte a jaký je rozdíl hrát vydaný a úhledně formátovaný notový zápis v porovnání se čtením not přímo z originálu rukopisu.

K popisu interpretace sonáty jsem měla k dispozici notový zápis, nahrávku Johna Hollowaye a svou nahrávku z diplomového koncertu. Těchto prvků využívám v popisu interpretačního rozboru sonáty.

Interpretační rozbor

Úvod sonáty je psán v Adagiu. Jeho rozsah je celá první strana rukopisu. Takt je zapsán v alla breve.

Holloway na své nahrávce využívá jako doprovodné nástroje cembalo a varhany. Místo natáčení a rok vydání jeho nahrávky je stejný jako u předchozího popisu v rozboru *Sonaty VI*. Obě nahrávky jsou totiž z jednoho CD.³¹

Já na své nahrávce využívám varhany, stejně jako u předchozího rozboru. Má nahrávka vznikla na diplomovém koncertě, současně s nahrávkou *Sonaty VI*.

Holloway hraje úvodní část jemně. Notový zápis přesně dodržuje.

Já se také snažím o přesné dodržení zápisu. Začátek úvodního taktu hraji zvučněji než Holloway, ale od druhého taktu hraji jemně s ohledem na předepsané Adagio. V tomto případě je Adagio vyjádření jemného způsobu hry. Úvodní část je v zápisu oddělena korunou, kterou držím mnohem déle než Holloway.

Druhá část je kontrastem k úvodní části. Má předepsáno Presto a forte. Její rozsah je na celou druhou stranu notového zápisu. Celá část je v tečkovaném rytmu, formově připomíná Gigu. Na začátku je malá interpretační komplikace. Prvního dva a půl taktu je zapsáno v altovém klíči. Tento klíč Biber využíval v předchozím kompletu ze Salzburgu pouze v doprovodném hlasu. Tady jej využívá v sólovém hlasu. To znamená, že se noty musejí číst o velkou septimu níže.

Holloway hraje tuto část opravdu rychle a stře. Dvojhmaty a akordy, kterými jsou zdůrazňovány první doby, hraje dohromady. Aby charakter tečkovaného rytmu ozdobil, využívá nad některými takty legato po dvou tónech. V originále jsou všechny noty odděleně. Důležité tóny Holloway protahuje.

Já hraji tuto část pomaleji než Holloway. Notový zápis ale dodržuji přesně. Žádné noty obloučkem nespojuji.

Tato část končí korunou, která ovšem není zapsána na poslední notě, jako v předchozí variaci, ale na dvojčáře. Je to i z praktického důvodu, aby si interpret mohl otočit svůj part.

Na straně tři začíná další část. Tato část je variační. V houslovém partu se vyskytují rychlé virtuózní pasáže a další zvukomalebné prvky jako například střídání forte a piana.

³¹ HOLLOWAY, John. *Unam Ceylum*[zvukový záznam na CD] obsahuje Biberovy houslové sonáty: Sonata III, Sonata IV, Sonata No. 81 A major, Sonata VI, Sonata VII, Sonata No. 84. München: ECM Records GmbH, 2002

Holloway hraje tuto část pomaleji, první dva takty zapsané ve čtvrt'ových a osminových hodnotách hraje jemně. Následná triolové čtyřiadvacetiny hraje odděleně. Pozvolna zrychluje.

Všechny hodnoty hraje odděleně, na rozdíl od předchozí sonáty, kde téměř všechny čtyřiadvacetiny smykově vázal.

Já hraji začátek sonáty také jemněji. Ve třetím taktu hraji pomalu rychlé hodnoty, abych zvýšila napětí ve čtvrtém taktu, kde následující čtyřiadvacetinové trioly hraji rychle. Poslední notu hraji ostře a ve forte, protože po ní následuje osminová pomlka, která vytváří napětí.

Zbytek této části se snažím interpretovat přesně podle originálního zápisu a dodržovat dynamiku, která vytváří zvukomalebná echa.

Čtvrtá strana začíná opět Adagiem, pracuje s tématem úvodního Adagia. Po dvoutaktovém Adagiu nastupuje opět kadenční část.

Holloway hraje kadenční část v rychlejším tempu. Čtyřiadvacetiny smykově odděluje. Dodržuje zde pravidlo vzdálenosti intervalů a podle něho protahuje nebo odsazuje tóny, které jsou od sebe vzdálené o větší interval, než je velká sekunda.

Já hraji kadenční část podobným způsobem jako John Holloway. Snažím se dodržovat intervalové pravidlo. Čtyřiadvacetinové pasáže hraji ve velmi rychlém tempu. Protahuji ale noty, které jsou od sebe vzdáleny o větší interval než velkou sekundu nebo noty, které jsou v dané pasáži nejvyšší.

Následuje tříčtvrteční takt na devátém taktu strany čtyři. Zápis not je v podobě dvojhmatů. Mezi každým intervalem Biber napsal šikmou čárku, která značí rozdělení dvojhmatů, hru těchto not po sobě. Obě noty se váží obloučkem.



Obrázek 24: Ukázka zápisu rozdělování dvojhmatů³²

Holloway hraje tyto noty dlouze. V mém podání jsou krátké.

Následuje variace na toto téma. Čtvrt'ové hodnoty ve spodním hlase jsou dozdobeny šestnáctinami v horním hlase. Toto místo hraje Holloway klidným tempem a čtvrt'ové noty s korunou, které oddělují jednotlivé fráze, nijak výrazně neprodlužuje. V mém podání je toto místo mnohem rychlejší a naopak pracuji se čtvrt'ovými hodnotami s korunou a prodlužuji také pauzy, které následují po těchto notách. Vzniká tak mnohem větší napětí celé kadenční části. Na straně pět, kde stále kadenční část plyne, se v jedenáctém taktu mění označení taktu zpět na *alla breve*. Následuje šestnáctinové čtyřtaktí s označením *presto*. Holloway tuto část interpretuje opravdu kadenčně, začátek čtyřtaktí hraje pozvolna, pak zrychluje a nakonec zpomalí. Závěrečnou notu odsadí, protože poslední dvě šestnáctiny jsou v tečkovaném rytmu. Následuje rychlá pasáž ve čtyřiadvacetinových hodnotách, která je spojená obloučkem. Nad jednotlivými notami jsou nadepsány tečky. Další místo je označeno jako *Grave* a obsahuje dvě stejné pasáže spojené obloučkem a nadepsanými tečkami nad jednotlivými notami. Holloway hraje toto místo podle zápisu. Jedná se o řadové *staccato*. Virtuózní prvek, který je běžným jevem především ve virtuózních skladbách romantických autorů.

³² BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonata in A č. 81*. Kroměříž, 1670. s. 4



Obrázek 25: Ukázka virtuózní pasáže v řadovém staccatu³³

První pasáž hraje Holloway rychle, druhou pozvolna zrychluje a třetí interpretuje nejrychleji. Poslední notu zahraje ve forte a nad závěrečnou pauzou udělá korunu.

Moje interpretace se od Hollowaye liší větší rychlostí. Snažím se všechny pasáže hrát rychle. Poslední notu hraji v silné dynamice stejně jako Holloway.

Následuje nová část sonáty, Aria, která je označena číslem jedna. Aria je dlouhá sedm taktů, je označena repeticí a slouží jako téma k následujícím jedenácti variacím.

Holloway dodržuje přesně notový zápis s tím, že některé tóny zdobí nátryly nebo obaly. Všechny akordy, které se v Arii vyskytují, hraje Holloway rozloženě.

Já akordy tolik nerozdělují jako Holloway. Děním je jako spodní a střední tón a pak střední a horní tón.

Variace 2 se skládá z rozložených akordů v šestnáctinových hodnotách. Zde se snažím dodržovat intervalové pravidlo, noty od sebe vzdáleny větší interval jak velká sekunda oddělují a noty vzdálené od sebe kratší interval než velká sekunda spojují. V některých místech protahuji první dobu v taktu.

John Holloway se snaží o pravidelnou plynulost šestnáctinových hodnot. Mírně protahuje první noty v jednotlivých dobách.

Variace 3 je postavena na zvukomalbě ve formě echa. Na osminových hodnotách se střídá piano a forte. Každá z not je v jiné dynamice. Tento předpis dodržujeme John Holloway i já podobně.

Variace 4 je ve čtyřadvacetinových hodnotách. John Holloway opět dodržuje intervalové pravidlo. Rychlé pasážovité běhy hraje odděleným smykem. Podtrhuje horní tóny jednotlivých pasáží prodloužením smyku.

³³ BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonata in A č. 81*. Kroměříž, 1670. s. 5

V mém provedení je tato pasáž velmi podobně provedená. V této variaci hraji v pomalejším tempu než John Holloway.

Variace 5 je psaná v šestnáctinových hodnotách. Každá doba je vázána po dvou notách obloučkem. Holloway hraje šestnáctiny téměř všechny stejně s tím, že někde zpomalí tempo. V mém podání jednotlivé obloučky nad notami mírně odsazují a zkracují. Tato interpretace není podle Johna Hollowaye chybná.

Variace 6 je psána ve dvojhmatech, horní hlas hraje osminy, spodní hlas šestnáctiny a osminy. Předepsané tempo je presto. John Holloway skutečně hraje předepsané presto. Snaží se docílit rychlého tempa. V mém podání je tato část pomalejší.

Variace 7 je celá složená s šestnáctinových hodnot. První a třetí doba je v této variaci doplněna o dvojhmat. Předepsané tempo je presto. Při hraní této variace se snažím protahovat dvojhmaty protažením smyku. Holloway hraje celou tuto variaci rychleji. Protahuje dvojhmatové noty daleko méně než já. Šestnáctiny hraje kratším a ostřejším smykem.

Variace 8 je Tremolo. John Holloway interpretuje tremolo zcela bez vibrata levou rukou. Přesto vytváří zvuk vibrata pravou rukou. V některých místech je efekt vibrata tak intenzivní, že zní jako vibrato levou rukou. Celou variaci 8 hraje Holloway ve středním tempu bez výrazných tempových výchylek.

Mé tremolo je také bez vibrata levou rukou. Záměrně se mu vyhýbám, abych se naučila vnímat zvuk tónů, kterým se snažím napodobovat vibrato levou rukou.

Variace 9 je složena z akordů ozdobených čtyřadvacetinami. V mém provedení jsou akordy zahrány jedním smykem. Pakující se tón ve čtyřadvacetinových hodnotách se snažím zeslabovat a opět zesílím v následujícím akordu, popřípadě intervalu. Holloway zvýrazňuje hlavní melodii a doprovodné drobné čtyřadvacetiny zvukově potlačuje. Zvýrazní tak zvuk hlavní melodie.

Variace 10 je komponována jako tečkovaný rytmus. Holloway hraje tuto variaci v klidném tempu. Občas melodii ozdobí nátryly.

V mém podání je práce s touto variací velmi podobná. Mé tempo je podobné jako tempo Hollowaye a občas i já využívám nátryly v melodii.

Variace 11 je složená s šestnáctin a čtyřiadvacetin, které se střídají. V tomto místě se snažím dodržet pregnantní rytmus. John Holloway v této variaci dodržuje velmi výrazně pravidlo intervalové vzdálenosti.

Variace 12 je kombinace akordů a jejich rozkladů. Konečná variace. John Holloway hraje toto místo velmi jemně, akordy psané pod sebou rozkládá, rozložené akordy hraje rychle. V mém podání je poslední variace v silnější dynamice.

Shrnutí poznatků z interpretačního rozboru a poslechu nahrávek

John Holloway hraje sonátu jemnějším způsobem, než je mé podání. Ladění využíváme oba stejné, $a^1 = 440\text{Hz}$. Většinu virtuózních pasáží hraje v pomalejším tempu, naopak některé variace hraje v rychlejším tempu. Došla jsem k závěru, že se oba snažíme dodržet Biberův rukopis. V kadenčních částech je Hollowayovo interpretační podání spíše klidnější, v některých místech využívá barokní ornamentiky, tedy používá nátryly, obaly a legato v místech, která ornamentiku umožňují. Převážně v kadenčních částech.

Tato sonáta není už rozebírána tak podrobně jako *Sonata VI*. v předchozích kapitolách. Je to z toho důvodu, že většina principů interpretace a Biberových zvukomalebných prvků je popsána právě v předchozím interpretačním rozboru *Sonaty VI*.

5.4 Sonata Representativa

Pro úplnost v této kapitole shrnuji i interpretační rozbor poslední sonáty, která je i součástí mého diplomového koncertu. Sonatu Representativu jsem do repertoáru svého koncertu a rozboru své práce zařadila z důvodu, že obsahuje mnoho kontrastních zvukomalebných prvků. Dalším důvodem bylo porovnání notového materiálu. Tuto sonátu se mi totiž nepodařilo objevit v originálním zápise. Proto jsem ji hrála z vydaného materiálu v tištěné podobě. Měla jsem tedy k dispozici originál Biberova rukopisu ze *Sonaty in A*, pak tištěný mědiryt *Sonaty VI* a nakonec pro srovnání běžně vydané a vytištěné moderní vydání notového zápisu *Sonaty representativy*.

Sonata representativa začíná slavnostním vstupem Allegro. Akordy v druhé části Allegra hrají rozděleně, každý tón zvlášť. První variací je Slavík. Interpretace slavičího zpěvu se nejlépe hraje jemně u špičky smyčce. Jednotlivé rychlé tóny hrají odděleně. Naopak stupnicovité běhy v této části hrají v legatu, aby interpretace nabyla odlehčeného dojmu. Čtyřiadvacetinové hodnoty se snažím hrát opravdu rychle.

Na konci této části zpomaluji, abych připravila nástup dvanáctiosminového taktu. Tato část se mi nejlépe hraje ve středním tempu. Snažím se o odlehčený charakter, který je kontrastní k jednotlivým zvířecím zvukům. Další variací je *CuCu* neboli *Kukačka*. Tuto část hrají v rychlejším tempu. Snažím se lehkým protažením zvýraznit melodii v jednotlivých figurách, ve kterých se ukrývá zvuk „kukání“.

Další variací je *Žába*. Zde se vyskytují disonanční tóny v podobě malých sekund. Dále zdvojování tónů a tremolo. Na tyto tóny dávám záměrně důraz, abych podtrhla tuto zvukomalbu, ve které se ukrývá žabí kuňkání a další typické žabí zvuky. Následující Adagio je opět kontrastní částí mezi jednotlivými zvuky zvířat. Snažím se hrát pomalu a jemně. Další části jsou *Slepice* a po ní *Kohout*. Zde se snažím hrát ostře osminové noty a oddělovat je od šestnáctinových hodnot, abych tak znázornila zvukomalbu slepičího kvokání. V části *Kohout* Biber využívá glissanda, které podtrhuje zvukomalbu kohoutího kokrhání. Po těchto částech následuje *Presto*. Opět kontrastní část ke zvukům zvířat, ovšem tentokrát v rychlém tempu na rozdíl od všech předchozích kontrastních částí, které tvoří výplň mezi zvuky jednotlivých zvířat. Pravidelné šestnáctinové hodnoty interpretuji s využitím intervalového pravidla, intervaly větší než velká sekunda oddělují a menší než velká sekunda spojují.

Další částí je *Křepelka*. Tečkovaný rytmus v sobě ukrývá typický zvuk křepelky. Všechny noty hrají na prázdné struně E a odděleným smykem na středu smyčce. Následuje část *Kočka*.

Zde využívá Biber opět zvukomalebného glissanda, aby napodobil kočičí mňoukání. Osminové noty mezi jednotlivými glissandy hrají ostře a na středu smyčce.

Poslední zvukomalbou je *Pochod mušketýrů*. Zde kombinuji oddělené noty a smykově vázané pasáže. Toto místo není lehké zahrát celé odděleným smykem, jak je zapsán originál.

Závěrečnou část tvoří Allemanda, starý tanec. Snažím se jej interpretovat v rychlejším tempu a odlehčeně, abych vystihla taneční formu.

5.5 Principy poučené barokní interpretace podle Johna

Hollowaye

Barokní interpretace se podobá lidské mluvě. Smyčec je náš hlas. Když hraje interpret na moderní housle a má k dispozici moderní smyčec, stačí úchop smyčce posunout o 3 centimetry výš, než je běžné a najednou se nám odhalí naprosto nový prostor možností interpretace. Z mého pohledu je to úžasný nový svět. Opravdu stačí smyčec uchopit výše a najednou interpret nabude nebývalé svobody. Způsobuje to zejména těžiště smyčce, které se tak posouvá, najednou i u špičky je smyčec lépe ovladatelný pro způsob barokní interpretace. Velmi zajímavý postřeh byla pro mne právě interpretační metoda s přirovnáním k lidskému hlasu, k lidské mluvě. John mi dokonce vysvětloval, že tráví dlouhé hodiny tím, že se snaží artikulovat na houslích souhlásky a samohlásky. Tuto metodu by interpret očekával například v dechové sekci, kdy se hráči snaží konkretizovat tóny například písmenem „t“. O tomto a dalších vyslovováních písmen během hry do dechového nástroje píše ve své knize i Jacques Martin Hotteterre.³⁴

Tato interpretace je usnadněná právě barokním držením smyčce.

Interpretace frází

Barokním tónům se nechává jejich přirozená délka znění. Významnou roli hraje také prostředí koncertu. V kostelích a chrámech či větších zámeckých síních je přirozená akustika, která napomáhá nesení tónu. Opakem je období romantismu, kdy se snažíme smyčcem táhnout pomaleji a tlačit, abychom dostali z nástroje konkrétní tón, který má stejnou intenzitu, popřípadě tvoříme crescendo či decrescendo. Fráze a hudební „mluvu“ rozdělujeme do tematických stovebních prvků: do malých vět, skládajících se z motivů. Ovšem barokní frázování je jiné. Melodie samozřejmě stoupá a klesá, má své vrcholy, ale vnitřní stavba věty má jiné zákonitosti. Věta se dělí na menší obloučky. Dokonce i na jednom jediném tónu můžeme zesilovat a zeslabovat. Začátek bývá konkrétní a postupně se zeslabí, pokud hovoříme o dlouhé notě například na 4 doby. Zatímco v romantismu má tato nota svůj konkrétní začátek a konec, který se následně rozvine, v barokní interpretaci má konkrétní začátek, ovšem konec noty se ztrácí v tichu.

³⁴ HOTTETERRE, Jacques. Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj: český překlad a faksimile vydání z roku 1710. V Praze: Vyšehrad, 2013. ISBN 978-80-7429-391-7., s. 26.

Je důležité podtrhnout jemným důrazem důležité noty. Důležitými notami jsou například tóny, které tvoří kvintakord nebo kterými začíná pasáž či stupnicovitý běh. Také to mohou být noty, které tvoří začátek fráze. Při srovnání se skladbami v klasicismu, například šestnáctinovými hodnotami v houslových koncertech Wolfganga Amadea Mozarta můžeme vysledovat jasný interpretační rozdíl. Zatímco u Mozarta se očekává hra šestnáctinových hodnot rytmicky pravidelná, u Bibera se řídí hra šestnáctinových hodnot podle motivů, ze kterých se skládají například kadenční místa v jeho sonátách. Jedním z příkladů je případ, kdy melodie stoupá stupnicovitě nahoru, pak dojde k intervalovému skoku o čistou kvintu níže a poté melodie opět stoupá. V takovémto případě zdůrazňujeme průtahem notu, která leží o kvintu níže. Jedná se o jakýsi opěrný základní tón.

Ve vedení melodických frází platí pravidlo, že noty ležící vedle sebe interpretujeme spojeně, ať už jsou psány pod obloučkem či nikoli, ovšem noty vzdálené od sebe třeba i malým skokem, což už je například interval malé tercie, oddělujeme. Takto v jednom melodickém vedení hlasu vzniká ještě vlastní nový hudební svět. Stejně pravidlo platí, ať už se jedná o rychlé virtuózní pasáže nebo pomalou melodii.

Hra akordů

Akordy se snažíme hrát arpeggiovým způsobem. Tedy jednotlivé tóny akordu hrajeme ze spodu nahoru po sobě. Výjimkou je akord ležící v rychlé části, kde je nutno zahrát jej rychlým způsobem. Pak ovšem stále dbáme na to, aby vrchní nota zněla samostatně, ostatní tóny jsou vlastně ozdobou k hornímu a hlavnímu melodickému tónu.

Závěr

Diplomová práce se ve svém obsahu dotýká potřebných témat a důležitých kroků pro interpretaci Biberových sonát a jejich nastudování. Seznamuje budoucího interpreta a zájemce o barokní interpretaci Biberových houslových skladeb s potřebnými prvky k jejich nastudování a praktickému provozování. Jako zástupce Biberovy houslové literatury jsem volila konkrétní sonátu ze sbírky *Sonatae violino solo, Salzburg 1681. Sonatu VI*. Její výběr má několik důvodů. Obsahuje Biberovy téměř všechny typické skladebné prvky, jako je jeho časté využití taktu takt alla breve, dvojhmaty, formu taneční části, variace na téma v podobě formy passacaglia, pestré prvky zvukomalby a střídání metra – z dvoudobého rytmu na třídobý. Jedním z nejtypičtějších zvukomalebných skladebných prvků pro Bibera je skordatura. V této sonátě se vyskytuje uprostřed jako předěl k další, barevně odlišené části.

Mým cílem bylo zmapovat tyto prvky Biberova kompozičního stylu a vytvořit si představu o jejich interpretaci, která není z notového záznamu pro začínajícího hudebníka poučené interpretace na první pohled patrná. Snažila jsem se o proniknutí do problematiky čtení notového záznamu v originále, který obsahuje mnohdy neznámá znaménka nebo označení, která používal Biber. Naopak v některých místech, kde jsem si nebyla interpretačně jistá, neobsahuje sonáta žádnou informaci, jakým způsobem dané místo zahrát. Součástí mého bádání je také komparace dvou nahrávek profesionálních houslistů. Zjistila jsem, že některá místa se na nahrávkách shodují, oba interpreti i odborná literatura jsou ve svých interpretačních názorech jednotní, a proto se lze o jejich podání těchto míst opřít pro vlastní podání skladby. V některých místech se ovšem nahrávky rozcházejí. Jedná se o části skladby, kde je více možností podání. Například dynamická struktura kadenčních částí a jejich napětí. Zde jsem volila pro vlastní interpretaci kompromis z obou nahrávek nebo se řídila doporučeními continuistky, svých vyučujících nebo vlastním cítěním a názorem.

Dále jsem oslovila odborníka, který se poučené interpretaci věnuje a snažila se o praktické porozumění daných míst a interpretační problematiky během osobních konzultací. Snažila jsem se porozumět také obsahu sonát a jejich hudebnímu vyjádření v souvislosti s afektivou teorií a své poznatky zaznamenat do své práce. Neméně důležitým bodem bylo seznámení se s historií daných sonát. Došla jsem k závěru, že se jedná o velmi propracované vydání s raritními komponenty na svou dobu a své místo vzniku. Mezi zvláštnosti vydání celé sbírky *Sonatae violino solo, Salzburg*

1681 patří literárně prokomponovaná předmluva a podobizna autora, a vůbec vznik celé sbírky samotné. V německy mluvící oblasti, kam Salzburg spadá, se jedná o první sbírku pro sólový nástroj a generálbas.

Během zkoumání interpretace z těchto několika úhlů pohledu jsem došla k těmto závěrům. Poučená interpretace Biberových sonát má svá specifika, na která je nutno brát ohled. Není možné vynechat skordaturu a notový zápis například transkribovat do podoby znějících tónů. Dané místo tak ztratí významový a charakteristický ráz. Biberovy sonáty jsou proveditelné na moderní housle a moderní smyčec a v dnešním ladění. Použití moderních nástrojů a moderního ladění interpretaci neškodí. Výhodou je držení smyčce výše, tedy nad žabkou, nikoli na žabce, jak předkládá moderní výuka hry na housle. Důvodem je lepší práce s tónem a jednotlivými prvky zvukomalby. Tento způsob držení smyčce ovšem není podmínkou, pouze možnou cestou. Při provádění sbírky sonát je výhodnější mít připraveny na podiu alespoň dva nástroje z důvodu využití skordatury.

Důležitým bodem interpretace je také výběr doprovodného nástroje a doprovazeče samotného. Měl by jím být continuista na takové hráčské úrovni, že bude schopen číst zápis generálbasu a přizpůsobit se v kadenčních částech sólistovi. K doprovodu tedy stačí pouze varhanní pozitiv nebo varhany, v některých případech cembalo. Někteří interpreti, mezi něž patří i například Andrew Manze, používají více doprovodných nástrojů. To ovšem vede ke komplikovanější souhře všech hudebníků. Podle mého názoru se Biberovy skladby pro sólové housle nejlépe interpretují v komorním obsazení, maximálního počtu do tří hráčů.

Tato diplomová práce by mohla sloužit studentům jako možný způsob cesty k vlastnímu interpretačnímu názoru Biberových sonát pro sólové housle a zvýšit zájem o barokní hudbu a její provozování podle záměru autora se všemi náležitostmi s ohledem na poučenou interpretaci a afektovou teorii.

Tato práce mi pomohla prohloubit vlastní znalosti o poučené interpretaci a odpovědět si na některé z mnohých otázek týkajících se barokní hudby, která se dnešnímu modernímu člověku odcizuje. Zároveň je však v České republice patrný nárůst zájmu o poučenou interpretaci.

Seznam použitých zdrojů

BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN 978-3-88820-601-6.

BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonata in A č. 81*. Kroměříž, 1670.

DVOŘÁKOVÁ MAREŠOVÁ, Jiřina. Semanticity as a Common Goal and the Link between Theoretical Analysis of Music and Its Particular Interpretative Rendition. *MUSICOLOGICA OLOMUCENSIA* [online]. Olomouc, 2014, (20) [cit. 2016-06-25]. ISSN 1212-1193. Dostupné z: <http://new.musicologicaolomucensia.upol.cz/wp-content/uploads/2015/09/MusicologicaOlomucensia-XX-December-2014.pdf>

GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektivní teorie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, 285 s. Hudební pedagogika, sv. 6. ISBN 978-807-3312-558.

HOTTETERRE, Jacques. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj: český překlad a faksimile vydání z roku 1710*. V Praze: Vyšehrad, 2013. ISBN 978-80-7429-391-7.

MANZE, Andrew. *BIBER. Violin Sonatas. Romanesca* [zvukový záznam na CD]. Harmonia Mundi, 2002.

MOZART, Leopold. Leopolda Mozarta, velkoknížecího salcburského vícekapelníka, Důkladná škola na housle se čtyřmi mědirytinami a jednou tabulkou. Přeložil Vratislav BĚLSKÝ. Praha: Klassic, 2000. ISBN 80-902689-1-9.

SEHNAL, Jíří. *Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži*. 1. Kroměříž: Grafia Kroměříž, 1993. ISBN 80-900031-2-5.

STEHLÍK, Luboš. Splněný sen Václava Lukse. *Harmonie online* [online]. 2014, (12) [cit. 2016-06-25]. Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/splneny-sen-vaclava-lukse.html>

QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. 1990. Praha: Supraphon, 1993. ISBN 80-7058 187 - 5.

Seznam obrazových příloh

Obrázek 1: Ukázka titulní strany <i>Sonaty in A</i>	13
Obrázek 2: Ukázka z knihy <i>Musurgia Universalis</i> Athanasiusa Kirchera	15
Obrázek 3: Vittore Carpaccio – sv. Augustin	18
Obrázek 4: Ve spodní lince doprovodu ukázka využití klíče ve vyšších polohách, Sonta VII., 10. takt, strana 48)	24
Obrázek 5: Ukázka využití vyššího klíče na začátku druhé linky 4. taktu <i>Sonaty I.</i>	24
Obrázek 6: Zápis kuriózního taktu v <i>Sonatě II</i>	25
Obrázek 7: Začátek <i>Sonaty VIII.</i> , ukázka zajímavého zápisu dvou hlasů pro jednu housle	26
Obrázek 8: Zápis skordatury a ukázka zajímavé kombinace předznamenání	27
Obrázek 9: Ukázka zápisu předznamenání, křížek je zapsán jak pro spodní struny, tak pro horní struny zvlášť	27
Obrázek 11: Záznam skordatury a následného arpeggia	31
Obrázek 12: Ukázka zápisu repetice	32
Obrázek 13: Tremolo, neboli „smyčcové vibrato“	32
Obrázek 14: Ukázka zápisu pomocných linek nad notovou osnovou	33
Obrázek 15: Ukázka fráze-od začátku do poloviny druhého taktu, končící notou c ² a druhá fráze, končící půlovou notou h ¹	36
Obrázek 16: Ukázka zápisu pátého taktu po pomlce - tón c ¹ , končící krátkou čtyřtónovou frází.	37
Obrázek 17: Osmínové hodnoty tvořící v horních a spodních notách dva samostatné hlasy	38
Obrázek 18: Ukázka akordu a k němu přidružených rychlých hodnot, sloužících jako ozdoba v posledním taktu prvního řádku	40
Obrázek 19: Ukázka variace ze strany 43	42
Obrázek 20: Ukázka notového zápisu se skordaturou a arpeggiové části	43
Obrázek 21: Ukázka kadenční části s šestnáctinami a tečkovaným rytmem	45
Obrázek 22: Notová ukázka kadenčního místa s akordem a následnou pasáží	46
Obrázek 23: Notová ukázka místa z rozdělenými čtyřiadvacetinami	47
Obrázek 24: Ukázka zápisu rozdělování dvojhmátů	54
Obrázek 25: Ukázka virtuózní pasáže v řadovém staccatu	55
Obrázek 1 příloh: Titulní strana Biberových <i>Sonatae violino solo</i> - holdování díla	70
Obrázek 2 příloh: Biberova podobizna jako součást výtisku sonát	72
Obrázek 3 příloh: Samostatně se pohybující Biberova podobizna	72

Seznam příloh

Příloha č. 1: Předmluva Biberových sonát v originálním latinském jazyce a jeho překlad do češtiny	66
Příloha č. 2: Úvodní strana sonát z roku 1681	68
Příloha č. 3: Biberova podobizna.....	71
Příloha č. 4: Osobnost Johna Hollowaye	74

Přílohy

Příloha č. 1: Předmluva Biberových sonát v originálním latinském jazyce a jeho překlad do češtiny

„Celsissime ac Reverendissime Princeps, Domine, Domine Clementissime.

Et Sola interdum silatio esse possunt: imo et Soli major virtus est, quia soli. Plurimum antea Musicalium Instrumentorum concentu, ut devotissimi servi facerem fidem, animavi fides. Collegi nunc in unam Chelyn, atque selegi probatiores aliquot, ut videbantur, tonos, ac sonos, Clementissimae Celsitudinis Tuae in obsequium ut resonarent, sic non pedibus dumtaxat, sed et manibus, ut ajunt, in humillimum iturus servitium. Non violabo proinde hoc uno, ut vocant, Violino plenum, quem praemisi Chorum: nec minus valoris habiturum reor, si Arithmeticum non satis observavi ordinem, ubi, ut amplius valeat, unum pluribus numeris praemitti solet. Est enim in ipso meo Solo numerus, qui, ut confido, varietate delectare posit. Solum hoc superest Celsissime ac Reverend(issi)me Princeps, ut benevolis oculis, ac auribus digneris, atque humillimum servum diversis modis, et modulis servire cupientem Clementissime foveas. Ego interim hoc meo Solo non annos solum plurimos, sed illos prosperis successibus felicissimos et longava valetudine incolumes Clement(isisi)mae Celsit(udi)ni Tuae non tam voce sola, Guam votis compluribus apprecor.

Reverendissimae Celsitudinis Tuae

Servus humillimus

Henricus J. F. Biber “ (Schmid, 1991, 68)

Překlad předmluvy do češtiny

„Nejjasnější kníže, milostivý pane!

Také sólové skladby mohou občas přinést útěchu. Sólu náleží větší význam, protože je sólo samotné. V souhře mnoha hudebních nástrojů jsem dříve, abych se osvědčil jako nejoddanější služebník, vdechl život mnoha smyčcovým nástrojům. Ted' jsem vybral pro jedny housle osvědčené tóny a zvuky, aby vyhověly vaší nejtěnější Jasnosti a provedl svou nejpoddanější službu, a to nejen nohama, ale také rukama (sic!, pozn. překl. viz odkaz³⁵). Těmito sólovými houslemi nebudu narušovat sbor. Nebude to mít, věřím, žádný vliv na hodnotu díla, i když jsem aritmetické pořadí dostatečně nezohlednil.

³⁵ Ruce, které hudebník používá, jsou snad (v protikladu k nohám: „fatto noc i piedi“, ještě dnes existuje takový italský výraz) odkazem na pečlivost.

V tomto mém sólu je totiž takové pořadí čísel, které, jak jsem přesvědčen, může svou mnohotvárností přinést obveselení. Teď nezbyvá, než aby Vaše vlídné oči a uši spočinuly na nejponíženejším služebníkovi, který se Vám snaží sloužit nejrůznějšími cestami, a projevil mu laskavou náklonnost. Vyprošuji tímto Sólem pro Vaše blahorodí mnoho úspěchů ve šťastných a dlouho trvajících letech plných zdraví. Vyslovuji tímto jedním jediným hlasem (pozn. překl. sólem) mnoho přání.

Vaší nejmilostivější Jasnosti

nejpoddanější služebník

Heinrich I. F. Biber“ (překlad Mgr. Jiří Chrástecký)

Jak se zmiňuje ve svém komentáři Hermann Schmid, neobvyklé obsazení přinutilo Bibera k rozsáhlé předmluvě a také podrobnému zdůvodnění. Při plnění své služby předkládal pouze díla pro více nástrojů (*plurimum Musicalium Instrumentorum*), teď ale vytvořil hudbu pro jedny housle (*in unam chelyn*)³⁶. Výrazně rétoricky a v neobvyklém slovosledu proti sobě, prostupují centrální slova *solus* popř. *unus* a *plures* příp. *complures* patnáctkrát celý text, přičemž hudební označení žánru, *Solum* – latinská napodobenina italského sóla je psána velkým písmenem. Ve smyslu antitetického, neboli protichůdného myšlení se vytvářejí další páry slov jako *minus-amplius*, *oculis-auribus*, *pedibus-manibus*³⁷ – a také slovní hříčky jako *Sola-solatio*, s heterogenním, hláskám podobným nakupením dvojsmyslů od *fides* jako věrnosti na straně jedné a smyčcovém nástroji na straně druhé či také v *diversis modis et modulis*. Ty se chápou hovorově jako „různým způsobem“, nebo v hudebně-terminologickém smyslu jako „různými tóninami a takty“. Podobně znamená pojem *voce sola* „jediným hlasem“ (týká se textu Biberovy předmluvy; pozn. překl. – posl. věta) a vztahuje se na celé dílo ale „s tónem jednoho sólového hlasu“ (Schmid, 1991, 68)

³⁶ Řeckého slovo *chelys* pro želvu případně lyru z želvího krunýře se v latinských textech 17. století často užívá pro pojmenování houslí, jako např. u Anastasia Kirchera a Georga Muffata.

³⁷ Ruce, které hudebník používá, jsou snad (v protikladu k nohám: „fatto noc i piedi“, ještě dnes existuje takový italský výraz) odkazem na pečlivost.

Příloha č. 2: Úvodní strana sonát z roku 1681

Velmi vkusně a také nákladně řešil Biber vyhotovení holdování, jak uvádí již zmíněný Manfred Hermann Schmid ve svém komentáři v tomto díle. Jak Schmid popisuje, text nadpisu je vytvořen v duchu italské manýry klasicistního italského slohu s architektonickými souvislostmi. Jak dále Schmid popisuje, uprostřed tabule, která vytváří přední část zdobeného oltáře, vidíme jméno Maxmiliána Gandolpha, salzburžského arcibiskupa a Biberova zaměstnavatele a mecenáše. Tedy podle Schmida „*ara gloriae ac victoriae*“ (Schmid, 1991, 72)

Jméno Heinricha Ignaze Franze Bibera jako autora, je odděleno ve spodní části strany, jako součást jakési komické kartuše, jak uvádí Schmid. Toto umístění jména autora má symbolizovat podřízení „barbara“, podle Schmida Biberovo devótní gesto, ovšem díky slávě svého pána také sám společensky povýší. (Schmid, 1991, 72)

Nápis je korunován knížecím erbem, který je rozdělený na šest částí, kde je vyobrazen černý lev, podle Schmida na zlatém pozadí, stříbrným trámecem na červeném poli, pod nimi jsou čtyři pole, kde je vyobrazeno kování dveří a dvěma komplementárními koulemi, podle Schmida se jedná o rodový znak. Nad tímto erbem je vyobrazen papežský legátský kříž, nad nímž je umístěn klobouk s širokou krempou, pod erbem je situována klerika, visící přes římsu se třemi trásněmi na každé straně okolo erbu, což znázorňuje post arcibiskupa. Vedle erbu z každé strany leží rohy hojnosti, jako znaky velkolepého bohatství. (Schmid, 1991, 72)

Na spodní straně holdování je podepsán rytec Thom: Georg: Höger, který byl stejně jako Biber biskupským komořím. Od roku 1663 působil podle Schmida v Tajné kanceláři a byl do roku 1691 dokonce povýšen do šlechtického stavu. Podle Schmida je také možné, že Biberovi radil s výtvarnou i textovou koncepcí. Jeho rytecký podíl má být podle Schmida označen i na rámování Biberova portrétu. (Schmid, 1991, 72)

Co se týče textu v holdování sonát, jak už bylo zmíněno v popisu holdování, nejprve je oslaven Maxmilián Gandolph (1622 - 1687). Arcibiskup, později kardinál biskupství v Salzburgu. Jak uvádí ve svém komentáři Schmid, hranice tohoto biskupství sahaly na severu až blízko k Nordhausenu a na jihu k Lungau a Zillertalským Alpám. (Schmid, 1991, 72)

Podle Schmida musel mít Maxmilián Gandolph opravdu velký zájem. Staral se nejen o organizační záležitosti – založení kapelního domu pro chlapce zpěváky, který dodneška

nese jeho znak, ale také o umělecké otázky, přestože se říkalo, že si vážil více prostého zpěvu ve františkánském kostele než nádherné dvorské hudby. Jak uvádí Schmid, byl to ale především on, který spojil dva nejvýznamnější hudebníky své doby se Salzburgem, totiž Muffata a Bibera, jenž oslavuje svého arcibiskupa jako velkého ochránce pěvecké a instrumentální hudby. Všechna tištěná Biberova salzburšká díla za skoro dvacet let trvající dobu vlády Maxe Gandolpha jsou jmenovitě věnována právě tomuto arcibiskupovi jako ctěnému mecenáši. (Schmid, 1991, 72)

Text z holdování v originálním latinském jazyce od Heinricha Ignaze Franze Bibera

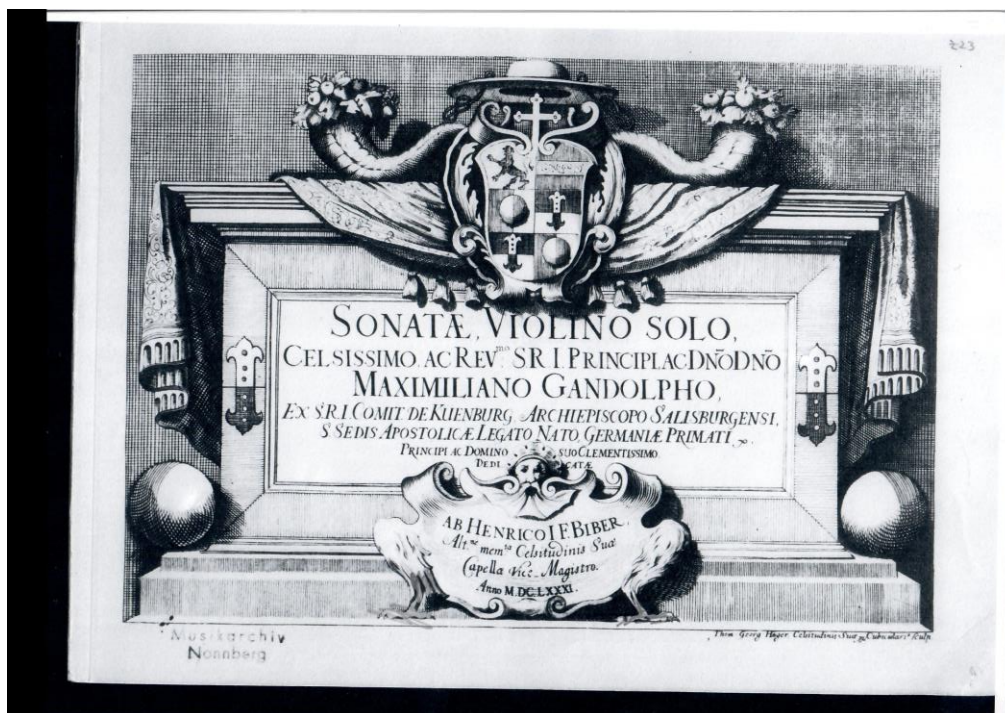
„Sonatae, Violino solo, Celsissimo, Rev(erendissi)mo S (arci) R (omani) I(mperii) Principi, ac D(omi)no D(omi)no Maxmiliano Gandolpho, Ex S (arci) R (omani) I(mperii) Comit (ibus) de Kuenburg, Archiebiscopo salisburgensi, S (anctae)Sedis Apostolicae Legato Nato, Germaniae primati ect., Principia c Domino Suo Clementissimo, dedicatae / Ab Henricho I. F. Biber Alt (I)sis)me mem(ora)tae Celsitudinis Suae Capellae Vice Magistro.

Anno M. DC. LXXXI.“

Překlad holdování do češtiny:

„Sonáty pro sólové housle, nejmilostivějšímu a nejspanilejšímu knížeti Svaté říše římské, panu hraběti Maxmiliánu Gandolphovi, hraběti z Kuenburgu, arcibiskupu salzburškému, legátovi svatého apoštolského stolce, primasi Germánie atd., věnováno svému nejmilostivějšímu knížeti a pánovi / od Heinricha I. F. Bibera, jeho nejvyššího vicekapelníka v roce 1681“ (Překlad Mgr Jiří Chrástecký.)

Jeden z podnětných důvodů, proč nechal Biber vyhotovit sonáty s takovýmto velkolepým holdováním, bylo možná i blížící se výročí 1100 let od založení biskupství. Podle Schmidy si sliboval Biber od tohoto výročí další zakázky, které pravděpodobně dostal. Je to známá *Missa Salisburgensis*, která byla dlouho připisovaná Oraziu Benevolimu. Jedná se o velkolepé dílo v pro 53 hlasů. (Schmid, 1991, 72)



Obrázek 4 příloh: Titulní strana Biberových Sonatae violino solo - holdování díla³⁸

³⁸ (BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo* (Salzburg 1681). 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.)

Příloha č. 3: Biberova podobizna

Součástí výtisku sonát z roku 1681 je také podobizna Heinricha Franze Bibera v oválném medailonu. Podle Schmidy musel portrét vzniknout právě při přípravách tisku těchto sonát, v roce 1680. Schmid usuzuje tento letopočet podle údajů o věku: „*Archie(pisco)pi Salisburgi(ensis)Capellae Vice-Magister Aetat(is) Suae XXXVI Annorum*“. Tento popis také potvrzuje Heinricha Ignaze Bibera jako vícekapelníka. (Schmid, 1993, 91)

Zadavatelem tohoto portrétu byl podle Schmidy s největší pravděpodobností sám arcibiskup Maxmilián Gandolph. Podle Schmidy nebylo obvyklé, že je umělci vzdána čest v jeho vlastním díle takovouto výtvarnou formou, takovýchto vyobrazení není mnoho. Další zajímavostí je také fakt, že se obraz pohyboval samostatně, nezávisle na tomto výtisku sonát jako samostatný list se čtyřřádkovou chvalořečí vytvořenou skupinou norimberských přátel hudby, kteří se nazývali *Philomusici* (viz. Obr. 3) (Schmid, 1991, 70)

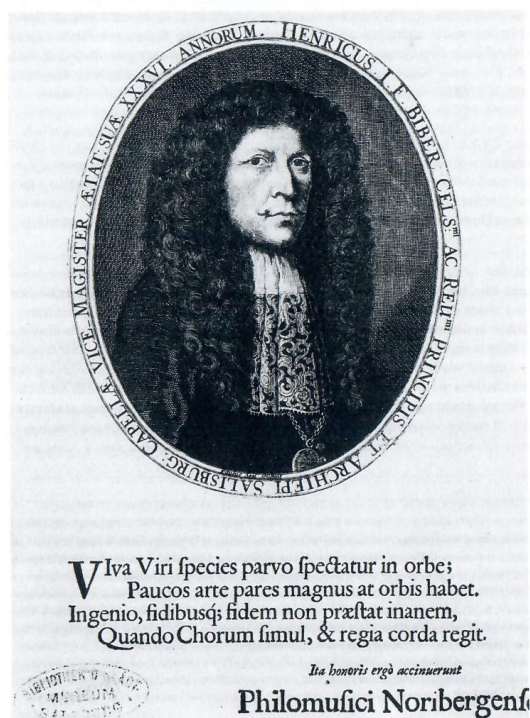
Rytcem tohoto medailonu je Paul Seel mladší, podepsaný na spodní vnitřní obrubě medailonu, jako *Paulus Seel sculpsit*. Tento salzburský tvůrce pečeti a rytec do kovu byl znám, stejně jako jeho otec. Oba vytvořili mnoho poutních a portrétních medailů.

Na portrétu je vyobrazen Heinrich Ignaz Franz Biber ve svém profesionálním obleku. Jak píše ve svém komentáři Schmid, na krku mu visí zlatý řetěz, který Biberovi milostivě daroval císař Leopold I., v roce 1677 u příležitosti jednoho koncertu v letní rezidenci Laxenburg. (Schmid 1991, 70)



Obrázek 5 příloh: Biberova podobizna jako součást výtisku sonát³⁹

Stejná rytecká deska, která byla použita výhradně pro vydání Biberových sonát v roce 1681, byla použita i v norimberském věnování. Podle komentáře v sonátách, Hermanna Schmid, se lze domnívat, že bylo užito dvou fází tisku. Signatura se tam vztahuje pouze na medailon. (Schmid 1991, 70)



Obrázek 6 příloh: Samostatně se pohybující Biberova podobizna⁴⁰

³⁹ Obr. 2, Biberova podobizna jako součást výtisku sonát, strana 3 (BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.)

Text pod oválem v originále zní takto:

*„Viva Viri species parvo spectatur in orbe;
Paucos arte pares magnus at orbis habet.
Ingenio, fidibusque fidem non praestat inanem,
Quando Chorum simul, et regia corda regit.
Ita honoris er ego accinuerunt
Philomusici Noribergens(es)“ (Schmid, 1993, 71)*

Český překlad textu:

„Živá podobizna muže se nachází v malém oválu. Málokteří na světě jsou mu rovni v umění. V nadání a houslovém umění se pyšní mnohým jiným než jen pouhou spolehlivostí. Když vede sbor, vede rovněž královská srdce. Tak zpívali k jeho počtě: Norimberští přátelé hudby.“

(překlad do češtiny: Mgr. Jiří Chrástecký)

Umělecké distichon ve střídání s hexametry a pentametry odvádí pohled od malého medailonu na velký svět, na kterém má vyobrazený sotva sobě rovného. Druhý exemplář používá známou hru slov s *fides* a nechá vyřčené za *corda* zaznít ještě houslovou strunu „chorda“. Zmínka *rex* v adjektivu *regia* se přímo vztahuje k portrétu s vyobrazením císařského čestného řetězu. Schmid uvádí, že podle formulace *accinuerunt* v podpisu by mohl být text zhudebněn, snad v pokračování tradice skladeb se symboly, která byla založena Othmayrem v Norimberku⁴¹.

⁴⁰ Obr. 3 Samostatně se pohybující Biberova podobizna, s. 71 (BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatae Violino solo (Salzburg 1681)*. 1. Bad Reichenhall: VERLAG COMES, 1991. ISBN ISBN-13 978-3-88820-601-6.)

⁴¹ Caspar Othmayr, *Symbola – Norimberk 1547* (Nová edice Hanse Albrechta 1941 in: Dědictví německé hudby. Svazek 16)

Příloha č. 4: Osobnost Johna Hollowaye

John Holloway hrál svůj první veřejný koncert, když mu bylo 8 let, v roce 1956. Po studiu na *Guildhall of Music and Drama*, kde se účastnil různých mezinárodních soutěží, pracoval jako hudebník na „volné noze“ v Londýně. Během sedmdesátých let rozvinul mnoho svých aktivit, mezi ně patřilo i účinkování v orchestru Opery v Kentu (koncertní mistrovství a management orchestru). Také vystupoval se všemi významnými komorními orchestry v Londýně, účinkoval i na koncertech soudobé moderní hudby, dále jako člen smyčcového kvarteta. Po setkání se Sigiswaldem Kuijkenem v roce 1972 se začal věnovat i barokním houslím.

V roce 1975 založil John Holloway barokní soubor *L'Ecole d'Orphée*, který jako první nahrál soubornou nahrávku komorní hudby Georga Fridericha Händla. Nahrál široký repertoár s významnými umělci jako Emma Kirkby, Stanley Ritchie a Andrew Manze, Davitt Moroney a Lars Ulrik Mortensen, Marion Verbruggen a Jaap ter Linden.

V roce 1991 obdržel cenu *Gramophone Awards* za nahrávku Biberových *Rozenkranz - Sonaten*. V roce 1994 a 1997 získal dvě dánská ocenění „Grammy“ za rozšíření kompletu CD hudby Buxtehudeho, který byl rozšířen o nahrávky veškeré komorní hudby. S Larsem Ulrikem Mortensenem a Davidem Watkinem pod názvem *Trio Veracini*, nahrál 12 sonát pro housle opus 5, Arcangella Corelliho. V roce 1999 vydal prostřednictvím ECM nahrávku Schmelzerových „*Sonatae unarum fidium*“, s Larsem Ulrikem Mortensenem a Aloysia Assenbaum. Další zajímavou nahrávkou bylo CD sonát z kroměřížského archivu, Triové sonáty Telemanna a *Sonáty a Partity* Johanna Sebastiana Bacha.

Od roku 1977 do roku 1991 byl koncertním mistrem seskupení Adrew Parotta, *Taverner Players*, dále byl koncertním mistrem v *London Classical Players* Rogera Norringtona. Od roku 1999 je profesorem houslí a komorní hudby na *Hochschule für Musik* v Drážďanech. (EMC Records GmbH, 2002)