

Pečman, Rudolf

J.S. Bach a styl italské triové sonáty

In: Pečman, Rudolf. *Vivaldi a jeho doba*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2008, pp. [335]-339

ISBN 9788021046016

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123820>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Ĵ. S. Bach a styl italské triov  sonáty

O stylových vztazích díla *Johanna Sebastiana Bacha* k italské hudbě bylo již pojednáno při jiných příležitostech. *Bach* ztělesňuje typ *syntetika*, jenž ve své tvorbě přetavuje rozmanité slohové vlivy svých předchůdců. Italská barokní hudba, jmenovitě nástrojová, působila podstatně na utváření Bachova osobitého hudebního jazyka. Položíme-li si nyní otázku, jak se projevoval vliv italské triové sonáty v tvorbě velkého lipského kantora, docházíme k závěru, že odpověď tu není zdaleka jednoduchá a že ji nejen nezvládneme, nýbrž tím méně můžeme tlumočit v útlé kapitole. Ač nerad, uchyluji se k formě stručně formulovaných tezí.

Listujeme-li Schmiederovým seznamem „*Bach-Werke-Verzeichnis*“, nepřehlédneme zajisté, že triové sonáty tvoří v Bachově rozsáhlém tvůrčím odkazu pouze malou část. Zatímco například italští autoři, barokní mistři němečtí i sám Bachův současník *Georg Friedrich Händel*, věnovali triové sonátě pozornost více než značnou, omezuje Bach svůj zájem o tuto formu na malou míru. Vytváří pouze 9 triových sonát, z nichž jedna (BWV 1036) je dubiózní, protože je možno usuzovat na autorství Bachova syna *Carla Philippa Emanuela* na základě skutečnosti, že téměř totožná je její třetí věta se střední větou sonáty Bachova syna. Též o dalších Bachových triových sonátách jsou vyslovovány pochybnosti. Tak např. o *Sonátě C dur*, BWV 1037, se soudí, že by jejím autorem mohl být některý z Bachových žáků, u *Sonáty G dur*, BWV 1038, mohlo jít o případ, že vrchní hlasy tu dokořinoval dodatečně jiný skladatel. Johann Sebastian Bach nepěstoval formu triové sonáty intenzivně zřejmě proto, že v době jeho působení vyskytovala se triová sonáta až příliš často v prostředí chrámovém i zámeckém a navíc byla pěstována nej přednějšími mistry, zejména italskými, takže tu hrozilo nebezpečí jistého zplanění ve formě i ve výrazu. Na rozdíl od některých jiných Bachových nástrojových děl, která vznikala s přísným záměrem vytvořit cyklickou řadu několika skladeb téže formy (jak je tomu např. v cembalových partitách a suitách, v sonátách a partitách pro sólové housle nebo v šesti sonátách pro cembalo a housle), vznikají Bachovy triové sonáty bez přesného vyššího koncepčního plánu a jsou si vzdáleny též dobou vzniku. Bach se jim věnoval zřejmě již v době předköthenovské, zvýšenou měrou v Köthenu, a nepominul formu triové sonáty ani v době lipské. Poslední Bachova triová sonáta (z *Hudební obětiny*, BWV 1079, z roku 1747) spadá již do doby vrcholné. Triové sonáty Bachovy se tudíž liší značně ve stylu, délce, závažnosti, v nástrojovém obsazení i v kompoziční technice. Shodný u všech je ovšem „italský“ kompoziční půdorys. Čtyřvětě corelliovské schéma chrámové sonáty, v němž se střídala pomalá věta vždy s rychlou, zůstává u všech Bachových triových sonát stejné.

Tanečních útvarů, tedy šíře vzato formy *sonáty da camera*, Bach nepoužívá. Ve výrazně stylizované podobě uplatňuje barokní tance v suitách nebo v uvedených skladbách pro sólové smyčcové nástroje apod. Pokud Bach komponoval triové sonáty, přiklonil se k typu *da chiesa*, který mu byl bližší proto,

že v něm mohl bohatě rozvinout své kontrapunktické mistrovství. Většina Bachových triových vět je psána imitačním kontrapunktem, přičemž si hlasy důsledně vyměňují své úlohy. Tato rovnocennost hlasů je u Bacha typická. Zatímco Itálie obsazuje oba melodické hlasy většinou dvěma houslemi, volí Bach – v souhlasu například s Händelovými postupy – možnost využití dechových nástrojů (hoboje, fléten), podobně jako to činí například v *Braniborských koncertech*. Jako by tedy Bach vyvažoval přísnost tematické práce větší volností v obsazení, a tudíž také větší možností zvukově barevného vyznění.

Kdykoli sáhl Johann Sebastian Bach ke *starým, vžitým formám*, vždy si je připodobnil ke svému vlastnímu obrazu. Ani v případě italské triové sonáty tomu nemohlo být jinak. Zatímco např. v *italské triové sonátě* bylo cembalo odsouzeno k funkci pouhé harmonické výplně, zesilováno jsouc basovým nástrojem typu violy da gamba, violoncella nebo fagotu apod., osamostatňuje Bach podstatně klávesový nástroj, naplňuje jeho part především polyfonní práce, čímž zvýrazňuje jeho funkci vzhledem k ostatním zúčastněným nástrojům, ba zrovnoprávňuje jej. Cembalo stává se Bachovi takřka dominujícím nástrojem, který stmeluje celou skladbu.

Zdůraznění cembala souvisí u Bacha s jeho varhanním kompozičním východiskem a koneckonců také s jeho láskou ke kontrapunktu. V mladších triových sonátách Bachových můžeme pozorovat snahu o působivé využití melodiky zejména v pomalých větách, avšak dosud tu není patrné ono úsilí o tematickou jednotu skladeb. Neopakovatelný Bachův *monotematismus* projevuje se v jeho vrcholném díle, v *Triové sonátě z Hudební obětiny: Sonata sopr' Il Soggetto Reale für Flöte, Violine und Basso continuo c-Moll, BWV 1079*, č. 8. Bach ji včlenil do rozměrné kompozice, jež představuje kulminaci jeho komorní tvorby vůbec. Tato triová sonáta je po slohové stránce neobyčejně zajímavá; tři léta před smrtí se Bach vyrovnává zcela osobitě nejen s touto tradiční formou, ale také s novým, pozvolna se rodícím *slohem předklasickým*, jímž se tehdy vyjadřuje mladší skladatelská generace – i samotní Bachovi synové. Možno říci, že výraz je tu „nadlehčený“, aniž však Bach slevuje z přísnosti ve vedení hlasů. Právě naopak: Bachovo hudební myšlení je tu tak důsledné, že tu lze bez nadsázky hovořit – podobně jako ostatně v celé Hudební obětině (*Musikalisches Opfer*, BWV 1079) – o monotematickém přístupu ke kompozici, vyplývajícím z důsledného kontrapunktismu. Přesto však pozorujeme, že ono známé téma královské, *thema Regium* (protkané chromatikou), zaznívá v sonátě ve své původní podobě pouze na třech místech druhé věty – v base, v houslích a ve flétně (vždy jako kontrapunktující hlas). Jinak je téma obměněno nebo zaznívá latentně. Bach se tu jeví jako mistr *zhuštěného výrazu*: důsledně a ekonomicky využívá tematického materiálu objevujícího se zpravidla v prvních taktech každé věty. V průběhu věty Bach netušeným způsobem rozvíjí jednotlivé prvky tématu a často též spojovací obraty. Dospívá k tomu, co v italské triové sonátě ještě zdaleka nebylo obvyklé, totiž ke kontrapunkticky jednoznačnému *monotematismu*, aniž tu hrozí nebezpečí výrazové jednotvárnosti.

Bachova cesta k typu důsledně kontrapunktické triové sonáty z *Hudební obětiny* byla ostatně logická a vyvěrala ze zkušeností, které Bach uplatňoval již ve

starších triových sonátách, pocházejících z jeho údobí dřívějších let. Tak například neváhá využít v pomalé větě fugy s chromaticky sestupným tématem v dlouhých notových hodnotách, doprovázených svěžím, rytmicky výrazným kontrastem. Ve *finální větě triové sonáty G dur* (BWV 1038) uplatňuje princip těsen, kdy všechny tři hlasy nastupují následně po sobě. Zvláště působivě a neotřele působí obrat tématu v druhé větě *Sonáty G dur* (BWV 1039) – opět jeden z kontrapunktických postupů obvyklých i v ostatní Bachově tvorbě. Vidíme tedy, že kontrapunktické myšlení provází Bacha na každém jeho kroku a že anticipaci složitých kontrapunktických formulí z *Hudební obětiny* nalézáme vlastně již v Bachových starších triových sonátách.

S přísně kontrapunktickým myšlením kontrastuje poněkud *Sonáta d moll* (BWV 1036), což by svědčilo nepřímo proti Bachovu autorství. Objevují se tu části vysloveně virtuózní (ve finále) nebo takové, v nichž možno hovořit o přenesení stylu vokálního na styl instrumentální. Mám tu na mysli např. kadenci na způsob dua, kterou Bach přesně vypsál ve třetí větě citované sonáty. Je komponována v těsném kánonu s pozoruhodnou modulací z dominanty f moll přes „neapolsky“ znějící Ges dur do zjasněného závěru v tónině F dur. Obdobný charakter, ovšem sólové povahy, má dále kadencový jednohlas první flétny před závěrem třetí věty v *Sonátě G dur* (BWV 1039). Takových a podobných příkladů bychom mohli najít více (výrazná je například několikatakotová prodleva v basu pod osminovým pohybem houslí a hoboje ve druhé větě *Sonáty C dur* (BWV 1037) ad. Je zjevné, že Bach tedy vnášel do útvaru staré italské triové sonáty nové prvky, jejichž uplatnění bylo běžné v jiných (též vokálních) formách. Triová sonáta jej inspirovala k rozmanitým vybočením, k novým nápadům v sazbě větné struktury, k novému způsobu nástrojové stylizace a k novým (dosud neobvyklým) řešením vztahů mezi jednotlivými zúčastněnými nástroji.

Z naznačeného vyplývá, že Bachovy *triové sonáty*, nepříliš početné, dokumentují skladebný přístup, jenž je vžitý i v ostatních oblastech Bachovy tvorby. Forma je Bachovi jakýmsi půdorysem, na němž vyrůstají typicky bachovské útvary. V souvislosti s naším tématem, jakkoli ovšem pouze okrajově, připomeneme alespoň skutečnost, že Bach přenáší formu italské triové sonáty i do tvorby *varhanní*, což je ovšem všeobecně známo. Speciální zájem analytiků by se měl soustředit k *sonátám* a potažmo také k *partitám pro sólové housle*. Styl triové sonáty je v nich mistrně aplikován na jeden jediný nástroj, navíc vlastně nástroj převahou homofonní.

Stručné poznámky k triovým sonátám Johanna Sebastiana Bacha shrnují do závěrečné lapidární věty: Bach přetavoval styl italské triové sonáty více než čtvrt století a včlenil je do kontrapunktického řečiště hudby německé, přenesl formu triové sonáty do nových oblastí a projevil se tu i jako geniální dovršitel, neboť pod dotekem jeho génia nabyla tato forma ojedinělého tvaru, jenž se vyznačoval míšením rozmanitých postupů na nové, neopakovatelné úrovni; Bach ukázal cestu, jak možno uvolňovat formu, aniž se zpronevěřujeme jejím základním principům.

