

Alfred Brendel

A photograph of Alfred Brendel sitting on a dark wooden bench. He is wearing a light-colored trench coat over a white shirt, light-colored trousers, and dark shoes. He has glasses and is looking directly at the camera. The background is dark and out of focus, suggesting an outdoor setting at night or in low light. The ground is covered with fallen leaves.

**HUDBA,
SMYSL
A NESMYSL**

Eseje a přednášky

HUDBA, SMYSL A NESMYSL

HUDBA, SMYSL A NESMYSL

Eseje a přednášky

ALFRED BRENDEL

Alfred Brendel
MUSIC, SENSE AND NONSENSE
Collected Essays and Lectures

Vydání této knihy podpořilo Ministerstvo kultury České republiky.

translation © Tomáš Jajtner, Martin Lauer, 2016

copyright © Alfred Brendel 2015, 2016

This translation of Music, Sense and Nonsense is published
by arrangement with The Robson Press.

ISBN 978-80-7511-317-7

ISBN 978-80-7511-318-4 (epub)

ISBN 978-80-7511-319-1 (pdf)

SLOVO ÚVODEM

KNIHA *Hudba, smysl a nesmysl* přináší první české vydání textů Alfreda Brendela, jednoho z nejvýznamnějších hudebníků 20. století. Zatímco české publikum mělo možnost poznávat Brendelovo interpretační umění od 70. let minulého století, s jeho výjimečnou literární činností se setkáváme až nyní – díky tomuto svazku.¹

V čem je osobnost Alfreda Brendela tak zásadní a proč vydání jeho esejů představuje událost? Na světě neexistuje mnoho hodnotných a nadčasových knih o hudbě, které by napsal sám jeden z největších umělců naší doby, vycházející z osobních zkušeností a z celoživotního hledání. Na otázky, proč se nevěnuje pouze hraní a má potřebu psát, autor vždy odpovídal v tom smyslu, že hudební literatura se dosud nezabývala mnoha pro něj velmi významnými tématy.

Alfred Brendel není jen výjimečný hudebník, nese si s sebou mnoho talentů. Vedle úspěšné klavírní kariéry vedl paralelní životy spisovatele, básníka a malíře. Vydal čtyři svazky německy psané poezie, která je inspirována dadaismem a nonsensovou poezií.² Kromě hlubokých znalostí se v Brendelově spisovatelském díle projevuje právě jeho specifický humor a nadhled, jenž jeho knihy o hudbě *odlišuje od vážných* pojednání hudebních teoretiků.

Mnohostrannost jeho osobnosti byla také důvodem, proč se jeho hudební kariéra vyvíjela nezvykle: probíhala totiž pomaleji než u slavných kolegů. Podle jeho vlastních slov nebyl „zázračným dítětem“, nepocházel z hudební rodiny a nikdo jej v tomto směru ani nepodporoval. Když si ale v předškolním věku začal prozpěvovat operní árie, rodiče se rozhodli svému synovi zaplatit hodiny klavíru. V jeho šesti letech se odstěhovali z moravské obce Loučná nad Desnou, kde se Alfred Brendel 5. ledna 1931 narodil, do chorvatského Záhřebu. Jeho tatínek se tam stal ředitelem kina a zde se také zrodí Brendelův hluboký vztah ke kinematografii. Později studoval klavír na konzervatoři v rakouském Grazu u Ludoviky von Kaan, studentky slavného Lisztova žáka Bernharda Stavenhagena. Navštěvoval také soukromé hodiny skladby u Artura Michla. Po skončení druhé světové války Brendel pokračoval ve studiích – kromě klavíru se věnoval komponování,

1 Tento svazek obsahuje soubor jeho dvou klasických knih, *Thoughts and Afterthoughts* (1976) a *Music Sounded Out* (1990), a zároveň v něm nalezneme několik esejů z nedávné doby.

2 Dvě díla se pod názvy *One Finger Too Many* (1998) a *Cursing Bagels* (2004) objevila také v básnické edici nakladatelství Faber. Běžně zůstává dostupnou dvojjazýčná sbírka jeho sebraných básní, která vyšla pod názvem *Playing the Human Game* (2010).

malování a psaní. Zásadní vliv na jeho další vývoj měli klavíristé Edwin Fischer a Eduard Steuermann, jejichž mistrovských kurzů se zúčastnil a díky nimž se definitivně rozhodl zasvětit svůj život hře na klavír. Po svých šestnáctých narozeninách již nikdy neměl učitele, rozhodl se „najít si vlastní cestu“ intenzivním poslechem a následnou analýzou vlastních nahrávek i nahrávek svých kolegů (zde se naskýtá pozoruhodná podobnost s českým klavíristou Ivanem Moravcem, který došel ke stejné metodě studia). Jako své interpretační vzory Brendel uvádí dirigenta Wilhelma Furtwänglera či zpěváka Dietricha Fischera-Dieskaua nebo klavíristy Alfreda Cortota, Edwina Fischera a Wilhelma Kempffa.

V roce 1948 debutoval v Grazu sólovým recitálem s podtitulem „Fuga v klavírní literatuře“, během něhož provedl nejen díla J. S. Bacha, J. Brahmsa a F. Liszta, ale i svou vlastní sonátu s dvojitou fugou. O dva roky později získal ocenění na prestižní soutěži Ferruccia Busoniho v italském Bolzanu, což znamenalo potvrzení, že jeho rozhodnutí stát se klavíristou bylo správné. Ve stejné době (tzn. v padesátých letech 20. století) se rychle začal rozvíjet gramofonový průmysl a americké nahrávací firmy navazovaly spolupráci s evropskými umělci. Podobně jako jeho vídeňští kolegové Paul Badura-Skoda a Jörg Demus se ze začátku Alfred Brendel proslavil více svými deskami než koncerty. Podepsal smlouvu s americkou společností Vox a nahrál pro ni mj. i alba s Chopinovými *Polonézami* a ruskou hudbou (Musorgského *Obrázky z výstav*y, Stravinského *Petruška*, Balakirevův *Islamej*).

Brendel vždy tvrdil, že existují dva základní typy klavíristů. Ti první se zaměřují na hudbu vzniknuvší „od Hamburku po Vídeň“ (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Schönberg atd.), ti druhí se specializují na dílo Fryderyka Chopina a skladatele na něj navazující (nejčastěji tvorbu francouzských impresionistů). I když Brendel Chopina obdivoval a jeho *24 preludií* považoval za jeden z vrcholů klavírní tvorby 19. století, rozhodl se, že bude následovat první linii a zaměří se na hudbu centrální Evropy. Stal se prvním klavíristou v historii, který začal nahrávat kompletní klavírní dílo Ludwiga van Beethovena. Za tento počín obdržel proslavenou cenu *Grand Prix du Disque* a mnoho hudebních kritiků Brendelovu nahrávku dodnes hodnotí jako vůbec nejlepší beethovenskou interpretaci. Když se po úspěšném beethovenském recitálu v londýnské Queen Elisabeth Hall jeho agentovi ozvaly tři nahrávací firmy se zájmem o spolupráci, rozhodl se podepsat exkluzivní smlouvu s nahrávací společností Phillips. V roce 1978 od ní obdržel zlatou desku za milion prodaných nosičů. V sedmdesátých letech také poprvé přijel do Prahy na mezinárodní festival Pražské jaro. Na tomto festivalu účinkoval do roku 2008 celkem sedmkrát.³

3 23. 5. 1971 / J. Brahms: Koncert pro klavír a orchestr d moll, č. 1 (Slovenská filharmonie, dirigent: R. Muti);

Za důležitou stránku Brendelovy osobnosti lze považovat jeho uměleckou odvahu a integritu. Alfred Brendel byl jedním z prvních klavíristů, kteří své programy tvořili spíše jako kurátoři výstav s jasnou koncepcí, s promyšlenou vizí. Jeho klavírní recitály byly zbaveny jakéhokoli showmanství, navíc byly často posluchačsky „nevstřícné“. Stal se prvním klavíristou po druhé světové válce, jenž vrátil na světová pódia díla Franze Schuberta. Jeho slavní kolegové se doslova báli na svých koncertech uvádět hudbu tohoto autora, podle jejich mínění nekonečně dlouhou a prý často i depresivní. Není bez zajímavosti, že dodnes mnoho hudebních historiků upozorňuje na vztah Schuberta k Beethovenovi, ve kterém nalézají silnou a nenaplněnou touhu přiblížit se nedostižnému vzoru. Alfred Brendel však upozornil na to, že tito skladatelé reprezentují téměř hudební protipóly. Zatímco Beethoven má dění ve svých skladbách „plně pod kontrolou“ a posluchači vždy ukazuje „kde právě je a proč tam je“, se Schubertem jste „ztraceni jako děti v hlubokém lese“. Přirovnával Schubertovy sonáty k symfoniím Gustava Mahlera, v nichž se také posluchač necítí „bezpečně“ a má dojem, že byl „vydán napospas silám, nad kterými nemá vládu“. Jeho hudba přinášela Brendelovi velmi aktuální obsah, neboť rezonovala s „nejistotou doby“. Podobné satisfakce se díky Brendelovi dostalo i Franzi Lisztovi, resp. té části jeho tvorby, jež byla do té doby většinou pianisty přehlížena. Brendel zůstával dlouhá léta vášnivým propagátorem tohoto autora a nikdy neopomněl zdůraznit revolucionářský, až vizionářský aspekt jeho hudby. Lisztovy odvážné harmonie, rozvolnění formy, smysl pro nový zvuk klavíru a neustálé hledání „nových cest“ chápal jako předznamenání impresionismu a celé hudby 20. století. Nazýval Liszta „otcem moderní hudby“ a uvedl znovu v život i skladatelovu jinak opomíjenou pozdní tvorbu.

V 80. letech pro Phillips nahrál druhý komplet 32 Beethovenových sonát. V letech 1982–1983 provedl beethovenský cyklus na 77 recitálech v 11 světových

25. 5. 1971 / W. A. Mozart: Variace na Duportovo téma KV 573, F. Schubert: Sonáta A dur op. posth., F. Liszt: výběr z cyklu Harmonies poétiques et religieuses, Uherské rapsodie č. 13, 17, 11

29. 5. 1978 / F. Schubert: Sonáta a moll D. 845, Sonáta C dur D. 840, Sonáta G dur D. 894

29. 5. 1991 / W. A. Mozart: Sonáta Es dur KV 282, Rondo a moll KV 511, Sonáta F dur KV 533/494, Fantasie c moll KV 475, Adagio h moll KV 540, Sonáta c moll KV 457

16. 5. 1997 / W. A. Mozart: Koncert pro klavír a orchestr c moll KV 491 (London Symphony Orchestra, dirigent: Sir C. Davis)

1. 6. 2005 / W. A. Mozart: Devět variací D dur K. 573, R. Schumann: Kreisleriana op. 16, F. Schubert: Moments musicaux D. 780, J. Haydn: Klavírní sonáta C dur Hob. XVI/48

20. 5. 2008 / J. Haydn: Variace f moll Hob. XVII/6, W. A. Mozart: Sonáta F dur KV 533/494, L. van Beethoven: Sonáta Es dur op. 27/1 „Quasi una Fantasia“, F. Schubert: Sonáta B-dur D. 960.

metropolích včetně newyorské Carnegie Hall. Takovéto pocty se dostalo pouze legendárnímu klavíristovi Arthuru Schnabelovi, jenž celý cyklus uvedl v této slavné koncertní síni čtyřicet let před ním. V stejném desetiletí vyšla jeho nahrávka všech 27 klavírních koncertů W. A. Mozarta s orchestrem Academy of St. Martin in the Fields a dirigentem Sirem Nevillem Marrinerem. Brendel od té doby náleží k největším mozartovským interpretům 20. století.

Během své výjimečné kariéry Alfred Brendel hrál s nejslavnějšími orchestry a dirigenty po celém světě. Od Berlínských filharmoniků obdržel v roce 1992 *Medaili Hanse von Bülow* a Vídeňská filharmonie mu v prosinci 1998 udělila čestné členství. Sám si nejvíce vážil nahrávek a koncertů s těmito dvěma orchestry. V roce 1996 vyšla v pořadí již třetí Brendelova nahrávka kompletu Beethovenových sonát pro label Phillips. Jako sólista završil svou koncertní kariéru 18. prosince 2008 s Vídeňskou filharmonií. Tento koncert deník *Daily Telegraph* zařadil mezi 100 nejvýznamnějších kulturních událostí posledního desetiletí. Po ukončení koncertní kariéry začal ve svých 77 letech intenzivně přednášet, recitovat svou poezii a vést mistrovské kurzy po celém světě. V roce 2013 hovořil pro rozhlasovou stanici BBC Radio 4 v pořadu, který se významných osobností ptá, jaké nahrávky by si vzali s sebou na pustý ostrov. Brendelův výběr dokládá jeho neuvěřitelný rozhled.⁴

Svým zaměřením, výjimečnou šíří a hloubkou se Alfred Brendel zařadil k legendárním interpretům klasického repertoáru, jaké představují Arthur Schnabel, Edwin Fischer a Rudolf Serkin. Tuto tradici charakterizuje oddanost dílu a autorovi, cílevědomá snaha pochopit dílo „z perspektivy autora“, nikoliv jen z pozice interpreta. Zároveň se stal důležitým článkem ve velké linii, jež pochází přímo od Beethovena (Ludwig van Beethoven – Carl Czerny – Franz Liszt – Martin Krause – Edwin Fischer – Alfred Brendel). V roce 2016 firma Decca vydala komplet všech Brendelových vydaných nahrávek, čítající neuvěřitelných 114 CD. Alfred Brendel zanechává hluboký, nepřehlédnutelný odkaz a stopu v dějinách interpretačního umění.

Alfred Brendel vždy patřil k mým uměleckým vzorům – mnohé z jeho interpretací považuji za „referenční“ a objevné. Když jsme v roce 2010 založili organizaci Prague Music Performance, jedním z mých přání bylo pozvat právě

4 G. F. Händel: árie Al lampo dell' armi z opery Julius Caesar (David Daniels); J. S. Bach: 2. věta z Koncertu f moll (Edwin Fischer); W. A. Mozart: árie Zeffiretti lusinghieri z Idomenea (Sena Jurinac); J. Haydn: Smyčcový kvartet D dur op. 20 (Lindsay String Quartet); L. van Beethoven: Smyčcový kvartet cis moll op. 131 (Busch Quartet); F. Schubert: Smyčcový kvartet a moll č. 13 (Kolisch Quartet); G. Mahler: Wenn mein Schatz Hochzeit macht z Písní potulného tovaryše (Dietrich Fischer-Dieskau); A. Schönberg: Smyčcové trio op. 45 (LaSalle Quartet).

tohoto umělce. Po třech letech se nám s ním opravdu podařilo navázat spoluprací a od roku 2013 se stal naším pravidelným hostem. V červenci 2013 uvedl dvě přednášky – první o posledních dílech Franze Schuberta a druhou s názvem *A–Z Abeceda klavíristy*, kde nesmírně vtipně komentoval otázky interpretace a klavírní hry. A protože jsme věděli i o jeho neuvěřitelném rozhledu a vytříbeném vkusu na poli kinematografie, oslovili jsme jej společně s Národním filmovým archivem kvůli filmové přehlídce v kině Ponrepo, při níž by figuroval v úloze kurátora.⁵ Alfred Brendel s nadšením souhlasil, jen jej mrzelo, kolik oblíbených filmů musí vynechat, když má přehlídka trvat pouze týden... V roce 2014 pro nás připravil cyklus s názvem *Mezi děsem a smíchem*,⁶ v němž se soustředil na filmová díla pracující s groteskem, humorem a hrůzou. Maestro byl každý den přítomen, aby se na filmy opět podíval, poté je osobně komentoval a odpovídal na otázky publika. V roce 2015 jsme společně s kinem Ponrepo zorganizovali projekt *Cinema Quartett*,⁷ během něž uváděl i nejnovější filmy a zároveň vedl mistrovský kurz zabývající se Beethovenovým posledním smyčcovým kvartetem.

Chtěl bych se také se čtenáři ve vši skromnosti podělit o svou osobní zkušenost s Alfredem Brendelem jako učitelem, protože je to zkušenost fascinující. Mám to velké štěstí, že s ním mohu pravidelně konzultovat svou klavírní hru a radit se s ním o interpretačních otázkách. Za velmi inspirativní považuji v jeho chápání hudby absenci „obecných pravd“. Brendelova metoda interpretace spočívá v tom, že se všem metodám vyhýbá. V esejích to popisuje následovně:

-
- 5 Výjimkou byl dokument *Člověk a masky*, který o Brendelovi natočil Mark Kidel a který jsme si přáli do přehlídky zařadit.
- 6 31. 3. 2014 Jan Švankmajer: výběr Alfreda Brendela, ČSR 1964–71 / 50 min., Charles Chaplin: *Světla velkoměsta*, USA 1929 / 87 min.; 1. 4. Georg Wilhelm Pabst: *Žebrácká opera*, Německo 1931 / 91 min., Buster Keaton: *Překážené námluvy*, USA 1920 / 15 min., Buster Keaton – Charles F. Reisner: *Plavčík na sladké vodě*, USA 1928 / 65 min.; 2. 4. Tod Browning: *Zrůdy*, USA 1932 / 56 min., Mark Kidel: *Alfred Brendel – Člověk a masky*, Německo – Velká Británie 2001 / 70 min.; 3. 4. George Cukor: *Večere o osmé*, USA 1933 / 103 min., Charles Chaplin: *Monsieur Verdoux*, USA 1947 / 116 min.; 4. 4. René Clément: *Zakázané hry*, Francie 1952 / 85 min., Karel Reisz: *Morgan, případ zralý k léčení*, Velká Británie 1966 / 90 min.; 5. 4. Lindsay Anderson: *Kdyby*, Velká Británie 1968 / 104 min., Víctor Erice: *Duch úlu*, Španělsko 1973 / 92 min.; 6. 4. Carlos Saura: *Starý dům uprostřed Madridu*, Španělsko 1976 / 102 min., Louis Malle: *Šešlet na srdci*, Francie 1971 / 120 min.; 7. 4. Luis Buñuel: *Tajemný předmět touhy*, Francie – Španělsko 1977 / 97 min., Woody Allen: *Zelig*, USA 1983 / 71 min.
- 7 14. 9. Pawel Pawlikowski: *Ida*, Polsko 2013 / 82 min., Yasujiro Ozu: *Tokyo Story*, Japonsko 1953 / 136 min.; 15. 9. Jessica Hausner: *Lurdy*, 2009 / 96 min., Alain Resnais: *Loni v Marienbadu*, Itálie – Francie 1961 / 94 min.; 16. 9. Mistrovský kurz – Beethovenův poslední kvartet (Bennewitzovo kvarteto); 17. 10. Karl Markovics: *Atmen*, Rakousko 2011 / 93 min.

„Ke každému mistrovskému dílu se snažím přistupovat jako k neopakovatelnému jevu. Důsledkem toho obvyklý analytický přístup spočívající v hledání vztahů a analogií v určitém stylu nebývá příliš k užítku. Jako interpreta mě v mé trojitě roli kurátora, vykonavatele a porodníka nezajímají klišé, nýbrž něco neobvyklého a jedinečného.“ Existuje mnoho obecných principů, které většina hudebníků automaticky přejímá. V hudbě podle něj ale pravidla ne vždy existují, velmi často záleží na konkrétních situacích, které vyžadují konkrétní řešení. Jakékoliv zevšeobecnování je mu proti mysli: např. ostentativní zeslabování na konci každé fráze, nadvláda těžkých dob nad lehkými, zpomalování na vrcholech a na konci skladeb atd. I z těchto důvodů se u něj nesetkala s pochopením většina z tzv. „autentických“, či „historicky poučených“ interpretací.

Na jeho lekcích se cítím spíše jako na zkoušce orchestru. Málokdy se zabývá něčím vyloženě „klavírním“, hudbu cítí jako dirigent či skladatel. Na rozdíl od lidského hlasu či smyčcových nástrojů podle něj klavír nemá vlastní charakter, je naopak neutrální, „umí hrát role a čeká na přetvoření“. V tomto smyslu klavír nechápe jako tradiční nástroj virtuosů a zásadně nepoužívá vágní termíny jako „dobrá klavírní hra“, či „krásný klavírní zvuk“. Zastává názor, že většina skladatelů psala pro soubory (komorní skladby, symfonie, sbory, oratoria, opery atd.) a tato zkušenost se přenesla i do jejich klavírní tvorby. Kromě skladatelů, kteří psali výhradně pro klavír (Chopin a mladý Liszt), je podle něj nutné hudbu chápat z dirigentského hlediska. Když např. chtěl, abych vyrovnal sílu úhozu obou rukou, vtipně mě upozornil: „Kvůli velké intenzitě v levé ruce to zní jako orchestr s dvaceti kontrabasy, podpořil bych housle a violy v pravé ruce, aby to znělo jako vyrovnaný zvuk kvalitního orchestru.“ Často mi dává za vzor právě Wilhelma Furtwänglera, který byl podle něj jedinečný v „přehlédnutí“ díla jako jednoho celku, detaily a nuance v jeho kreacích nikdy nenarušují „architekturu“ skladeb.

Chtěl jsem vědět, jakým způsobem Alfred Brendel studuje skladby. Jeho odpověď považuji za charakteristickou a inspirující. Na začátku studia každého nového díla na sebe nechává hudbu působit emotivně, až poté si analyzuje, co cítí. Ve svém eseji o Beethovenovi píše: „Porozumět záměrům skladatele znamená převést si je do vlastního chápání. Hudba nemůže ‚promlouvat sama za sebe‘. Představa, že interpret může jednoduše odstavit své vlastní pocity a namísto nich jakoby ‚shora‘ přijímat ty skladatelovy, patří do říše pohádek. Co skladatel skutečně zamýšlel, když přiložil hrot pera na papír, může být odhaleno jen se zapojením vlastních emocí, vlastních smyslů, vlastního intelektu, vlastního vytříbeného sluchu.“ Harmonické rozborů nepovažuje, alespoň pro sebe, za příliš důležité. Chce, aby mu skladba i po mnoha letech studia zněla nově a aby ho její průběh neustále „překvapoval“. Vždy ho ale fascinovala analýza motivů a témat, které v průběhu díla procházejí dramatickými proměnami. Brendel sleduje, jak

se témata bohatě rozvíjejí, či naopak zkracují, jakým způsobem se „chová“ jedno téma k druhému a jaký druh „dialogu“ spolu vedou, jak v průběhu díla motivy a témata potvrzují či mění svůj charakter. Emoce a psychologii nazývá alfou a omegou interpretace.

Děkuji nakladatelství Volvox Globator za české vydání této knihy.

JAN BARTOŠ, ŘÍJEN 2016

PŘEDMLUVA

OD VYDÁNÍ MÉ POSLEDNÍ sbírky textů s názvem *Alfred Brendel on Music* v roce 2007 se stala řada věcí. Rozhodl jsem se ukončit svou koncertní kariéru, dokud jsem měl stále rytmus a jemné nuance pod kontrolou – šedesát let hraní na veřejnosti mně přišlo dostačujících. Rovněž jsem si ale určil, jak bych rád naložil se zbytkem svého života: více psát, přednášet, učit, uvádět své básně s Pierrem-Laurentem Aimardem nebo mým synem Adrianem, sbírat čestné tituly, navštěvovat výstavy, chodit do divadla, koukat na filmy, znovu si přečíst své oblíbené knihy, poslechnout si všechna ta díla od Händela a Haydna, na která jsem doposud nenarazil. Těší mě, že většina toho proběhla, jak jsem si představoval.

Vedle své hudební existence jsem vždy rád pracoval se slovy. V některých svých esejích a přednáškách jsem se snažil pročistit si hlavu, vysvětlit leccos sám sobě, poradit sám sobě a poskytnout odpovědi na otázky, na něž jsem nedokázal nalézt uspokojující odpovědi v literatuře, která mně byla dostupná v době, kdy jsem je psal. Zároveň jsem v sobě choval naději, že z toho, co jsem se touto cestou naučil, budou moci těžit i ostatní.

Je pro mě nesmírným potěšením spatřit tento konečný soubor esejů a přednášek o hudbě v knižní podobě. Jsem za to nesmírně vděčný Jeremymu Robsonovi, jenž zahájil mou kariéru publikujícího autora a nyní ji zakončuje tímto vydáním. K vydání z roku 2007 přibýlo několik dalších textů, napsaných převážně poté, co jsem v roce 2008 přestal koncertovat. Určitá zopakovaná tvrzení zůstala zachována, pokud byla nepostradatelná pro úplnost daného textu. Starší eseje prošly korekturou, ale nedoplnil jsem je o novější informace. Během šedesátiletého období, v němž vznikly tyto eseje, musely nevyhnutelně nastat změny ve faktech a v názorech. Neodvracel jsem zrak od svých protimluvů a nebál jsem se některé své názory pozměnit. Každý text byl nově opatřen rokem jeho vydání.

Dvě z mých přednášek o komorní hudbě svědčí o mé zálibě vést smyčcové kvartety. Bylo pro mě obzvláště potěšující setkávat se s některými z nejlepších ansámbľů tohoto druhu a být taktéž svědkem fascinující úrovně řady mladších těles.

Kdybych měl uvést jména všech hudebníků, přátel a osob, jimž jsem velmi vděčný, potřeboval bych na to další knihu. Dovolím si tedy zmínit jen Marii Majnovou za její nekončící péči a vnímavost a Olivii Beattieovou a Victorii Goddenovou za jejich neúnavnou redakční práci.

MOZART



Hráč Mozarta radí sám sobě

Není pochyb o tom, že Mozart bere zpěv jako výchozí bod, z něhož vyvěrá jeho nepřetržitá melodičnost, jež v jeho skladbách probleskuje jako úchvatné křivky ženského těla přes záhyby vzdušných šatů.

FERRUCCIO BUSONI

NECHŤ TENTO CITÁT poslouží jako první varování interpretovi Mozarta: hra na klavír, ať už jakkoliv bezchybná, nemůže být považována za dostatečnou. Mozartovy klavírní skladby by pro hráče měly být pokladnicí plnou skrytých hudebních možností, které často dalece přesahují možnosti samotného klavíru. V hledání těchto možností nelze vycházet z omezení Mozartova klavíru (které odmítám přijmout), nýbrž z Mozartovy dynamičnosti, barevnosti a výrazovosti jeho operního zpěvu, orchestrů a souborů všech složení. Například první věta Mozartovy Sonáty pro klavír č. 8 a moll (KV 310) je pro mě skladbou pro symfonický orchestr, druhá věta zase připomíná vokální formu s dramatickou prostřední částí a závěrečná věta by mohla být jednoduše přepsána na divertimento pro dechy.

V Mozartových klavírních koncertech je zvuk klavíru ostřeji oddělen od zvuku orchestru. Výchozí pozici v nich bude klavíru udávat hlas a sólový nástroj orchestru. Od zpěváka se naučí nejen jak „zpívat“, ale rovněž jak „promlouvat“, čistě a zřetelně, jak své hře dodávat výraz, jak jednat a reagovat; od hráče na smyčcový nástroj si osvojí uvažování z hudební perspektivy smyků dolů a nahoru a od flétnisty nebo hoboisty získá umění frázovat rychlé pasáže prostřednictvím množství artikulací, namísto toho, aby jejich přednes podával automatizovaně bez legata nebo ještě hůř, v konstantním legatu, jak předepisovalo staré souborné vydání bez sebemenšího náznaku autenticity.

Smyslům lahodící zpěv a krása, ať už hraje v Mozartově hudbě jakkoliv důležitou roli, nesčítají jedině zdroje pronikavé blaženosti jeho hudby. Svázat Mozarta jen s několika vlastnostmi jeho hudby znamená ho oslabit. Z provedení jeho skladeb by mělo být evidentní, že velcí skladatelé toho mají vždy mnoho co říci a dokážou využít protikladů ke svému prospěchu. Snah redukovat Mozarta na schumannovskou „plující řeckou eleganci“ či wagnerovskou „genialitu záře a lásky“ bylo již dost. Hledání rovnováhy mezi čerstvostí a metropolismem (Busoni o Mozartovi tvrdí, že „nezůstal prostým, ale ani se nestal přehnaně vytříbeným“),

mezi silou a transparentností, lhostejností a ironií, odměřeností a intimitou, mezi skladatelskou svobodou a zavedenými postupy, vášní a mravností, osamoceností a stylem; to vše patří k údělu hráče Mozarta. Odměnou mu za to může být jen potřebná dávka štěstí.

Co vlastně činí Mozartovu hudbu výjimečnou? Na tuto otázku možná budeme schopni lépe odpovědět, pokusíme-li se načrtnout dělicí čáru mezi Haydnem a Mozartem. Mozart se občas až překvapivě podobá Haydnovi a ten zase Mozartovi, a přestože měli oba diametrálně odlišné povahy, sdíleli své hudební úspěchy s bratrskou solidaritou. V Haydnovi a Mozartovi spatřuji protiklady mezi instrumentální a vokální hudbou, motivem a melodií, Carlem Philippem Emanuelem Bachem a Johannem Christianem Bachem, adagiem a andantem, césurou (k pobavení i vystrašení) a (bezešvým) propojením, smělostí a rovnováhou, překvapením z neočekávaného a předvídatelností. Z poklidu se Haydn znovu norí do rozrušení, zatímco Mozart činí pravý opak, směřuje k poklidu z rozrušení.

Znepokojivou energii Mozartovy hudby (jeho prsty ustavičně poklepávaly do rytmu na opěrcce nejbližší židle, která byla po ruce) lze poznat v neposedné a rázné roztěkanosti mnoha jeho závěrečných vět, jak bylo možné si je vyslechnout v provedeních Edwina Fischera, Bruna Waltera nebo Artura Schnabela. Když Busoni odpírá Mozartovi jakoukoliv znepokojivost, musím nesouhlasit. Jako melodičnost, která v jeho skladbách probleskuje přes záhyby šatů, i v Mozartovi „chaos“ tu a tam může „probleskovat skrz závoj řádu“ (Novalis).

Dokonalost tohoto řádu, záruka Mozartova pojetí formy, je podle Busoniho „téměř nelidská“. Nepřestávejme si tudíž uvědomovat hlubokou lidskost jeho hudby – i v momentech, kdy nabývá oficiálního a konvenčního nádechu. Neochvějnost jeho formy vždy vyvažuje průzračnost jeho zvuku, zázračnost jeho zvukových směsí, odhodlanost jeho energie, jeho živoucí duch, tlukot srdce a nesentimentální hřejivost jeho pocitů.

Na pomyslné ose mezi objevitelem a dobrodruhem Haydnem a náměsíčným Schubertem chápu Mozarta a Beethovena jako architekty. Jak odlišně však oba staví! Již od počátku skladby klade Beethoven cihlu na cihlu a konstruuje a obhajuje svou stavbu, jakoby byla v souladu se zákony statiky. Naproti tomu Mozart dává přednost spojování nejkrásnějších melodických myšlenek jako prefabrikovaných komponentů. Stačí se podívat, jakým způsobem v první větě KV 271 mění posloupnost svých stavebních kamenů až do té míry, že působí dojmem, jakoby se přeskupovaly coby krystaly v kaleidoskopu. Zatímco Beethoven odvozuje jeden prvek od druhého způsobem, který lze nazvat procedurálním, Mozart na sebe vrší jeden prvek za druhým, jakoby to ani jinak nebylo možné.

Mozart se v mollových a durových stupnicích vyjadřuje odlišně, výrazněji než ostatní skladatelé. Jeho dva koncerty v mollových stupnicích, KV 466 a KV 491,

jež velmi silně oslovily Beethovena, svědčí o tom, že rovněž dokázal skládat procedurálním způsobem. Původní kadence těchto dvou děl již bohužel neexistují. Dynamická prostorovost Koncertu d moll ani kontrapunktická nahuštěnost Koncertu c moll nejsou slučitelné s obvyklým postupem improvizované kadence Mozartových koncertů v durových stupnicích. Představit si pod nimi lze spíše kadence ve stylu Bachova pátého Braniborského koncertu, jež s sebou nesou intenzitu daného okamžiku a přenášejí ji klenoucím se obloukem do dalšího nástupu orchestru.

Mozart není ani z porcelánu, ani z mramoru či z cukru. Rozkošný Mozart, navoněný Mozart, permanentně extatický Mozart, nedůtklivý Mozart, sentimentálně přebujelý Mozart; všem těmto reprezentacím Mozarta se musíme vyhnout. K Mozartovi, jenž je ustavičně „poetický“, bychom taktéž měli přistupovat s určitým podezřením. „Poetickým“ hráčům se často stává, že se uzavrou ve skleníku, do něhož je zamezen přísun čerstvého vzduchu – máte nutkání zvednout se ze židle a jít otevřít okno. Necht' zůstává poezie kořením, nikoliv hlavním chodem. Zvláštní, že mezi hráči na všechny možné nástroje existují jen „básníci kláves“ – tento relativně prozaický nástroj podle nich musí být přetransformován, ocarován. Z praxe se zdá, že houslisté, dirigenti i zpěváci se bez „poezie“ obejdou.

Jen letmý pohled na Mozartovy klavírní koncerty by měl postačit k přesvědčení interpreta Mozarta, že jejich provedení se bezpečně obejde bez zásahů muzejního kurátora. Mozartův notový zápis není úplný. Sólové party nejen postrádají téměř jakékoliv dynamické značky, noty, které mají být zahrány – třebaže v pozdních dílech, jež nebyla připravena pro rytce – si občas vyžadují doplnění: vyplněním (když se Mozartův rukopis omezuje na skicovitě náznaky), variacemi (když se poměrně jednoduché téma několikrát opakuje bez toho, aby ho Mozart sám obměňoval variacemi), ozdobami (když je hráči svěřen melodický rámec, v němž může ozdobu provést), korunami při zopakovaném nástupu (které jsou v dominantě a musí být spojeny s následující tónikou), kadencemi (které vedou od postupu akordů šestého a čtvrtého stupně kvaziimprovizačním způsobem do závěrečného *tutti*).

Naštěstí máme k dispozici množství Mozartových vlastních variací, ozdob, zopakovaných nástupů a kadencí, které hráči dávají jasnou představu tvůrčí svobody, v jejímž rozmezí se může pohybovat. Tyto nástupy a kadence nikdy neopouštějí hlavní tóninu, ozdoby a variace zase nikdy nenarušují převládající tón skladby. Mozartovy variace se občas vyznačují decentní střídmostí, jež dle mého soudu zcela neladila se současnými konvencemi.⁸ Názor, že prázdná místa

8 V Koncertu pro klavír a orchestr č. 24 c moll (KV 491) by měly být nesmírně delikátní změny v harmonii, vedení hlasů a rytmus v návratech úvodního tématu podány posluchači bez dalších doplnění.

musí zůstat prázdnými, jelikož si interpret nemůže jaktěživ činit nárok na to aspirovat na Mozartovu genialitu, je již překonaný. Tento postoj byl výtvořem mylně pojaté zbožné úcty, která nepředpokládala, že by hráč dokázal projevit dostatečnou empatii k Mozartovu stylu. Rondo A dur KV 386 představuje zářný příklad. Díky nedávnému objevu posledních stran Mozartova rukopisu nyní zjišťujeme, že posledních 28 taktů rondo, jak je známe, nesložil Mozart, nýbrž Cipriani Potter, čehož by si jinak nikdo nevšiml.

Právě v pasážích, vyznačujících se útržkovitostí, musí hráč přesně vědět, co Mozart psal a jak, místo toho, aby slepě spoléhal na editory. Každý, kdo se pustí do interpretace Mozartových klavírních koncertů, musí věnovat svůj čas studiu zdrojů. Obzvláště trefný příklad reprezentuje tzv. Korunovační koncert KV 537. Převážná část klavírního partu pravé ruky není vůbec rozpracována. V prostřední větě, sužované nedostatkem jakéhokoliv kontrastu emocí, se totožná čtyřtaktová fráze objevuje nejméně desetkrát v téměř identické podobě. Zde bychom rozhodně neměli šetřit melodickými ozdobami, nechceme-li dosáhnout mdlého dojmu jistého Raphaela Madonnase, jehož devatenácté století zbožňovalo stejně jako strohé provedení této věty. Jen těžko lze pochopit, proč se takto vykonstruovaná verze tohoto překrásného Mozartova díla hraje dodnes tak, jako by na ní nebylo co zlepšit.

Doplňování Mozartova notového zápisu je v určitých případech zjevně nutné, v ostatních přinejmenším možné. Dodatek kompletního vydání edice Bärenreiter uvádí okázale vyzdobenou verzi Adagia ve fis moll Koncertu A dur KV 488, což je pravděpodobně dílo Mozartova žáka a údajně patřilo k Mozartově pozůstalosti. Postup vypracování této verze sice není nijak uspokojivý, prozrazuje nám však tu důležitou skutečnost, že ozdoby jsou povolené. Co se týče konkrétních kroků, podle nichž by měl interpret postupovat, směrodatnými by pro něho měly být jen a pouze Mozartovy vzory. Ozdoby Hummela a Philippa Karla Hoffmanna se ani nesnaží řídit Mozartovými příklady, odcizují se jeho stylu a často natolik překypují notami, že k tomu, aby je hráč vůbec dokázal do pasáže vměstnat, musí relativně svižná tempa Mozartových prostředních vět ustoupit zpět do larga. Doplnění Hummela a Hoffmanna nás nutí si uvědomit, že „gusto“ interpretačního stylu se může měnit dosti rychle a drasticky. To by mělo přimět k zamyšlení ty, kteří se snaží přijít Mozartovi na kloub jen prostřednictvím soustředěného studia hudební praxe období baroka.

Hráčovo potěšení ze zaplňování prázdných míst na Mozartově hudební mapě má však své hranice, ač při tom studovaný posluchač možná necítí potřebu naplnit uši. Hráč se nesmí nechat svést k přílišnému prosazování sebe sama nebo se nechat unášet okamžikem. Když se improvizování ozdob stane salonní hrou se škodolibým cílem vyvést orchestr z míry nebo když se hráč v každém vystoupení

snaží dokázat sobě a všem přítomným, že si počíná skutečně spontánně, riskuje, že ztratí kontrolu nad kvalitou provedení. Myslím, že bude záslužnější, vybere-li si pečlivě ze zásoby verzí, které si předem vyzkoušel doma, než aby riskoval vše na pódiu ve snaze hrát Mozarta, jakoby jím sám byl.

Jeden z možných způsobů, jak Mozartův klavírní part doplnit, představuje hraní generálního basu. To je však jen zřídka nutné, vzhledem k tomu, že ve většině případů klavír takto pouze zdvojuje orchestr. Kdysi mně činilo potěšení doprovázet basovou linku orchestru, dnes se ale omezují jen na občasné vložení svých prstů do energetických pasáží a poskytování téměř nepostřehnutelné harmonické opory určitým klavírním kantilénám. V časech, kdy neexistovali dirigenti ani partitury, sloužil generální bas, kromě zprostředkovávání harmonického rámce sólistovi, především ke koordinaci rytmu hráčů. V dnešní době lze důvodně předpokládat, že sólista bude s partiturou obeznámen (v poslední době se očekává i od zpěváků písňových forem, že jsou obeznámeni s klavírním doprovodem), a přirozeně také předpokládáme, že i dirigent udrží orchestr pohromadě. Hraní generálního basu se tudíž zdá mít smysl jen ve speciálních případech, například když se čtyři Mozartovy komorní koncerty (KV 413–415 a 449) hrají bez dechů. Nesmí se z nich však vytratit rozdíl mezi částmi solo a tutti.

I skladatel jako Mozart se mohl dopustit chyb. Zásada Artura Schnabela, že interpret musí akceptovat rozmary velkých skladatelů, přestože jim nedokáže úplně přijít na kloub, by neměla vést až k tomu, že chyby zůstanou neopraveny. Sám Schnabel nám poskytl několik příkladů interpretační slepoty, způsobené přehnanou úctou, kupříkladu v prostřední větě Koncertu c moll KV 491, když zahrál takt s doprovodem dechů, přesně jak ho Mozart bezděčně ponechal. Zde, stejně jako v jednom taktu v závěru KV 503, Mozart podle všeho napsal klavírní part jako první a poté se při psaní orchestrálních partů rozhodl učinit změny v harmonii. Nakonec zapomněl přizpůsobit klavírní part nově vzniklé harmonické situaci. Výsledkem se stala kakofonie a odklon ve vedení basové linky, jenž se u Mozarta jeví jako nemyslitelný. Pokud hráč v ojedinělých případech Mozartův zápis uvede na pravou míru, neznamená to nutně, že by se považoval za rovnocenného, či dokonce nadřazeného Mozartovi.

Taktové označení *alla breve* prostřední věty KV 491 působí dojmem, jakoby nám Mozart kladl hádanku, avšak bez toho, aby nám poskytl „možné řešení společně s hádankou“ (citujeme-li další z Busoniho aforismů o Mozartovi). Paul a Eva Badura-Skodovi vynaložili spoustu úsilí ve snaze vysvětlit, proč se Mozart tímto označením dopustil chyby. Notové hodnoty v této větě jsou dvakrát pomalejší než věty koncertů KV 466 a 595 s označením *alla breve*. Jak dokládají dobové učebnice a Beethovenovy metronomické hodnoty, označení *alla breve* neudává pouze počítání v půltaktech, ale rovněž značné zrychlení tempa. Existují

však výjimky, na což mě laskavě upozornil Erich Leinsdorf, a druhá věta KV 491 přináší jednu z nich. Leinsdorf zmínil mimo jiné jisté příklady z Kouzelné flétny (předehra: adagio; č. 8: závěr I. dějství – larghetto, II. dějství: pochod kněží, č. 18: sbor kněží, č. 21: závěr II. dějství: andante), kde by alla breve „mělo být přeloženo současněmu dirigentovi ve smyslu: ve čtyřech, proboha, ne v osmi“. Existuje však rovněž Bachova árie se sólovou gambou „Es ist vollbracht“ (Dokonáno jest) z jeho Janových pašijí, kde sám Bach uvedl nad taktovým označením 3/4 prostřední části slova alla breve, čímž naznačil přechod do „následující rychlejšího celku“: nikoliv ve třech, nýbrž v šesti. Staré souborné vydání, jež svévolně změnilo několik Mozartových tempových označení, zaměnilo alla breve v první větě Koncertu F dur KV 459 za 4/4 rytmus, čímž se dopustilo přesně toho, co toto dílo nesnese: nemá plynout v pochodovém duchu alla marcia, jak nám konstantně vnucují komentáře a koncertní provedení, nýbrž skočně a v celých taktech.

Mozart nebyl žádné květinové dítě. Jeho rytmus není mdlý ani nejasný. I ten nejtěšší, nejjemnější tón má pevnou páteř. Mozart se může čas od času zasnít, jeho rytmus však vždy bdí. Nechtě jsou úpravy tempa znakem rytmické síly, jež znamená protiváhu emocionální síly Mozartových skladeb. Zejména ve větách s hojně se vyskytujícími variacemi bude jistě přípustné tempo v určitých momentech vystupňovat a oddělit tím jednu variaci od druhé. Mozart může náříkat – a tento náрек může dosáhnout až úrovně samotářského žalu, ale nikdy nesténá a neúpí. Nad motivy o dvou notách by se mělo „povzdechnout“, jen když si to hudba skutečně vyžaduje. Nejen zpěváci by si měli uvědomovat rozdíl mezi napětím, jež má čistě hudební úlohu, a přírazem, jehož úloha je emocionální a deklamační, zdůrazňující patos dvouslabičných slov.

Je Mozartova hudba jednoduchá? Jeho současníkům se často jevila jako příliš složitá. Pojetí jednoduchosti se v tomto století stalo naprosto trapným. Vládne kýč prostosti, jenž se projevuje zejména v doslovné glorifikaci „běžného života“ a v tíhnutí k „populárnímu duchu“. Co bylo akceptovatelné pro člověka v období romantismu, je pro jejich potomky dostatečně rozumné. Jednoduchost v interpretaci Mozarta nemusí znamenat podrobení rozmanitosti vyvažovacímu procesu nebo vyhýbání se problémům. Jednoduchost je vítána do té úrovně, dokud ji motivuje cíl: oprostit se od nadbytečnosti. Zaměřit se jen na to, co se u Mozarta „počítá“, je problematické. V jeho hudbě se totiž počítá všechno. Pokud vynecháme pár slabších děl a vět, jichž se pár najde i mezi Mozartovými klavírními koncerty, například raná díla, předcházející novému divu světa, Koncertu pro klavír č. 9 Es dur, KV 271, „Jeunehomme“.

Identita madame Jeunehomme byla nedávno odhalena díky úsilí rakouského akademika Michaela Lorenze: její pravé jméno znělo Victorie Jenamy a narodila se ve Štrasburku v roce 1749 jako nejstarší dítě známého tanečníka Jeana-Georga

Noverreho. Co však zůstává záhadou, je nenadálé vrcholné mistrovství, jež se nám zjevuje v díle pro ni složeném. Zde se poprvé zračí pravda, že Mozart je zároveň „mladý jako jinoch a zároveň moudrý jako stařec“ (Busoni). A počínaje tímto bodem musí hráč Mozarta vzít na svá bedra břemeno, jež je za hranicemi jeho sil.

(1985)

Přeložil Martin Lauer

Druhořadý Mozart: Obrana sólových děl

NEDOCENĚNÍ MOZARTOVÝCH SONÁT a jeho ostatních sólových klavírních děl si žádá menší zamyšlení. Máme ve zvyku skladatele bez váhání opěvovat za jejich „největší“, „nejosobitější“, ukázkové úspěchy. Bachovi se přičítá prvenství ve varhanní hudbě, v duchovní sborové hudbě a ve fuze; Mozartovi zase v opěře, klavírním koncertu a ve smyčcovém kvintetu; Beethoven zaujímá nejvyšší post v symfonii a sonátě a – podle našich preferencí a úhlu pohledu – buď Haydn, nebo Beethoven dominují ve smyčcovém kvartetu. Nejenže v tomto duchu byly dlouho přehlíženy klavírní sonáty Haydna a Schuberta, ale i Mozartovým sonátám, na rozdíl od jeho koncertů, se dostalo méně uznání, než si zaslouží. V důsledku obecně rozšířeného předsudku jsou považovány za učební materiál pro děti, za druhotná díla pro domácí hraní, prodchnutá vkusem své doby, za díla, v nichž Mozart sobě i hráči ulehčil práci. Ernst Bloch pojednává „o sonátách, které doposud nemají svůj charakter; jež nejsou plně rozvinuté“, a shledává, že v Mozartovi vše zůstává „samozřejmě trochu jako porcelán“. V tuto chvíli se zdá nevyhnutelným rozbít trochu porcelánu.

Věhlas Mozarta jako pianisty sahá až do jeho raných let. Už jeho prvních šest sonát KV 279–284 pro něj byly „složitě sonáty“, které hrál z paměti. Mozart označil pouze tzv. Sonatu facile, KV 545, jako „jednoduchou klavírní sonátu pro začátečníky“. Paradoxně působí, že náleží mezi nejzrádnější kousky jeho repertoáru, což si uvědomuje každý sebekritický a zkušený pianista. Redukce na to nejzákladnější, což u Mozarta tolik uznáváme a zároveň se toho vskutku hrožíme, je tu dovedena do mistrovské krajnosti. Dva skvělí pianisté se vyjadřují k tomuto stavu věcí. Artur Schnabel vtipkuje, že Mozartovy sonáty jsou „příliš jednoduché pro děti a příliš těžké pro umělce“. Anton Rubinstein vidí tento rozpor odlišně: „Je zvláštní, že Mozarta dávají většinou hrát dětem: jeho hudbu by měli dávat velkým, dorostlým dětem.“

Běda, nejsou-li tyto děti dostatečně zralé! Pianista, který dokázal zkrotit akordy a zdvojené oktávy Brahmsova koncertu B dur, si bude obzvlášť vědom faktu, jak velkou váhu má v Mozartových sólových dílech každá nota. Každá nuance, každé sebemenší rozhodnutí spočívá na uvážení interpreta – a v mnohem větší míře než v Mozartových klavírních koncertech. Odpovědnost za těchto několik zprostředkovaných not je nesmírná, přesto však musí být provedeny s lehkostí. Jako by vše ozařovaly obrovské reflektory, přičemž hráč musí působit dojmem, že ho neoslepují.

V koncertech neplní orchestr roli jen součásti a partnera pianisty, nýbrž rovněž poradce ve věcech týkajících se hudebního zápisu. Přestože dynamické značení převážná část klavírního partu postrádá, specifické informace v partituru doplní mnohé informace, týkající se charakteru a artikulace skladby. Jak ošidná

je pianistova situace u těch sonát, které obsahují jen ojedinělé (jako „Sonate facile“), nebo dokonce žádné dynamické značení! Sedí tu sám před holými notami, jimž má vdechnout dynamikou život, kdežto v ostatních klavírních skladbách, zejména těch v mollových stupnicích – Sonátách a moll a c moll, Rondu a moll, Adagiu h moll –, je toho mnoho dáno: tato díla se vyznačují pozorností k detailům hraničící s posedlostí, jež přivádí mnohé hráče Mozarta na pokraj zoufalství. Tato situace vyvolává naprosto odlišnou rozpačitost, tedy tu, v níž je apollinská rovnováha narušena vyvrcholeními, která nejsou hrána napolovic, nýbrž s důrazem (už v raných dílech, jako je KV 282) a kontrasty, které jsou nečekaně kladeny vedle sebe, okázalou neomaleností, jež se zjevně odevzdává nejzazšímu nervovému vypětí. Tento Mozartem určený interpretační styl zdaleka nenaplnňuje očekávání mnohých dnešních muzikantů a posluchačů, jakkoliv jsou utvářena na jedné straně představou nasládlého, něžného, zhýčkaného Mozarta, který jakoby vystupoval z *galantních* výjevů nikoli Watteaua, nýbrž dokonce Lancreta či Patera, a na druhé straně obrazem „čisté“, prosté, ostýchavě panické voskové figuríny, který reflektuje především vkus biedermeieru, nazarénů a purismu padesátých let 20. století. Rokokové pojetí Mozarta bylo formulováno Antonem Rubinsteinem v roce 1889 takto: „Charakter doby, v níž Mozart žil, byl formován manýrismem, vytríbeností a strojeností chování a kostýmů.“ Rubinstein pojednává o zdvořilých a galantních poklonách a tancích, z nichž se jen pomalu staly skoky a výskoky. „Jakkoliv zvláštním způsobem to může působit, charakter a rituály doby se ve své úplnosti odrážejí v její hudbě.“⁹ Myšlenka spojení biedermeieru a nazarénismu vyplouvá na povrch v dopise pětadvacetiletého Paula Kleea jeho druhé manželce, pianistce Lili Stumpfové, i když s výzvou k námitkám. Klee, jenž, jak je dobře známo, hrál na housle, má dojem, že Mozart „není psychologicky dostatečně pronikavý v kontrastu, zejména v temných náladách za hranicemi melancholie“. Podle jeho názoru je u Mozarta nárek vzácným; průlom nebo konflikt se nezjevují a v oblasti komorní hudby hráč nemůže vykonat o mnoho více než vynechat několik špatných not. Od takového dojmu pasivity už není příliš daleko k okázalému prohlášení Ernsta Blocha, který tvrdí, že „ve výsledku Mozart odhaluje jen mrtvý, nesnesitelně aritmetický rozměr“.

Zatímco jeho ostatní hudbě se dostává stále většího a většího uznání, tento obraz Mozartovy sólové klavírní hudby přetrvává dodnes. Důvodem může být i zastaralé pojetí spinetu (pro nějž byly tyto skladby údajně napsány), spočívající v hlásání příkrášleného pojetí hudby. Obecně uznávaná představa o možnostech Mozartových klávesových nástrojů je samozřejmě stejně nevhodná jako koncept

9 Anton Rubinstein, *Die Meister des Klaviers* (Berlin: Harmonie, Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst, 1889).

škrobené, velkolepě okořeněné, umělecky spleťité estetiky rokoka. Mozartova klavírní hudba – jako řady velkých skladatelů – jen výjimečně vychází ze zvuku samotných kláves: její výrazový potenciál, barvy a síla dalece překonávají omezení i těch nejpokročilejších klavírů své doby. Proto také v prvních desetiletích devatenáctého století existovaly přinejmenším tři orchestrální verze Fantazie pro klavír c moll KV 475, včetně té od Mozartova studenta Ignaze von Seyfrieda, jenž rovněž instrumentoval Sonátu c moll KV 475.¹⁰ Tyto počiny jsou jen stěží pozoruhodné, vzhledem k tomu, že na těchto dílech jsou výjimečné právě čistě klavírní pasáže. Na druhou stranu shledávám vedle mnohých ostatních orchestrálních rysů ve *Fantazii* jisté projevené operní prvky: vznešenost a vášň *opera seria*. (Fakt, že Seyfried rovněž vystavěl operu Ahasverus pomocí klavírních děl Mozarta, už vyloženě sahá za hranice únosnosti.)

V opeře je píseň neoddelitelně propojená s jazykem. Instrumentalisté by možná měli vždy ctít zásadu, že dobrý interpret Mozarta musí každý okamžik zpívat a zároveň promlouvat – to může mít podobu i pomlk naplněných všeríkajícím významem, což je hojně využitý prostředek ve *Fantazii* c moll. Sándor Végh mi prozradil, že se jako mladý houslista představil v koncertech velkého Šaljapina. Intervaly mezi áriemi, které zpěvák strávil se steakem a lahví vína v šatně, patřily Véghovi a jeho sólu. Jednoho večera si Végh všiml, že místo toho, aby se jako obvykle věnoval svému steaku, seděl Šaljapin v lóži a poslouchal, jak Végh hraje. Po koncertu mu řekl: „Zpíváš nádherně, ale říkáš toho příliš málo.“ (Šaljapin sdělil stejnou větu již dříve dalšímu umělci, snažícímu se prosadit: Gregoru Piatigorskému.) Jak mi sám Végh vysvětlil, později využil Casalse jako model k vytvoření své hudební řeči. Ještě později se rovnováha mnoha historicky orientovaných vystoupení natolik silně obrátila na stranu deklamace, že je dnes člověk sváděn touhou žadonit po více a více zpěvu.

Je to zvuk dobových orchestrálních nástrojů, jemuž vdčíme za naše ujištění, že zploštělý Mozart včerejška – jenž neumožňoval žádné silné *forte* a žádné zneklidňující důrazy – znamenal pouhou fikci. Již dříve Gustav Mahler, Bruno Walter nebo Edwin Fischer a další interpreti nabízeli protiváhu tomuto pojetí. Richard Strauss si zase všiml, jak se v Mozartových čistě instrumentálních kreacích rozprostírá celá škála lidské citlivosti. Snaha vztyčit jednotný interpretační styl Mozarta tváří v tvář těmto nedostatečně důmyslným a bohatě tvarovaným obrazům lidské duše mu připadala pošetilá a povrchní. Mozartovy sólové skladby v sobě skýtají stejnou pestrost. Po roce věnovaném jeho repertoáru mě samotného překvapilo, jak nenuceně a přirozeně může jeho hudbou interpret zaplnit velké sály. Zároveň se při tom tak často podaří hráči překonat dokonce i omezení

10 Dvě další aranžmá zpracovali Josef Triebensee a Carl David Stegmann.

moderního klavírního nástroje, že člověk opouští pódium s dojmem, jakoby spíše dirigoval nebo zpíval, než hrál na klavír. Zároveň však musí hráč předvést „nadlidský cit pro formu“ (Busoni) a polidšťovat struktury děl, jako jsou malá Sonáta c moll nebo Sonáta B Dur KV 333 (315c); (která je v Köchelově katalogu datována o více než pět let dříve). Na druhém konci spektra musí v momentech, kdy Mozart „dovádí výrazové možnosti své epochy na bod zlomu a téměř až na jejich samotný konec“ (Hans Werner Henze) jako v Andante Sonáty KV 533, udržovat jeho hudbu pohromadě.

Zda by Mozart měl být považován za revolucionáře (Tschitscherin), za inovátora (Stendhal: „Nepodobá se nikomu jinému.“), ani za jednoho (Harnoncourt), nebo za konzervativního revolucionáře (Alfred Einstein), zůstává předmětem sporů. I pokud Mozart nebyl revolucionářem, neznamená to, že nenabídl nic nového. Franz Xavier Niemetschek, Mozartův raný životopisec, spatřoval Mozartovu invenci v syntéze již existujícího, kdežto Henze ji nalézá v odcizení a exaltaci. Nejdou však díla jako raný Koncert Es dur KV 271 a Únos ze serailu, v nichž je čerstvost nového doprovázena absolutním mistrovstvím, ještě dále? Skladatelé Reichardt, Zelter a další reagovali na Mozartova překvapení podrážděně. Mozartova instrumentální hudba připadala jeho současníkům nepřírozená, hemžící se nadbytečnými obtížemi a nevyžádanými kontrasty. Obdivovatel Mozarta Ernst Ludwig Gerber napsal v roce 1790, že i školené uši si musí Mozartova díla vyslechnout opakovaně. Apollinské natáčky jejich ostrost do té doby ještě nestihly zahladit. George Bernard Shaw, nadšený citel Mozartova díla, vzpomínal na výčitky Mozartovi z jeho doby – „příliš mnoho not“, „hluk“ jeho instrumentace, nedostatek „pravé“ melodie, „výpady“ proti lidským uším – a sám sebe se tázal, kde se může stále skrývat tato podrážděnost.

Na základě vlastní zkušenosti bych si dovilil odpovědět: je stále tam. V každém případě záleží na tom, co si jako posluchači nebo hudebníci myslíme o Mozartovi, co byl vůbec zač. Většina posluchačů si před ním natáhne nohy a očekává od něho radost, křehkost, eleganci a uspokojení, jako kdyby neexistovalo žádné Rekviem, Idomeneo a Don Giovanni, žádná Mše c moll a Serenáda c moll, žádná Symfonie g moll a komorní díla v g moll. Zdá se, jakoby se mnozí snažili potlačit temného a ďábelského Mozarta, čehož se dopustil i sám Nietzsche:

„Opravdu současní umělci hudebního přednesu věří, že nejvyšším příkázáním jejich umění je propůjčit každému kusu co možná nejvíc *vysokého reliéfu* a za každou cenu ho přimět mluvit *dramatickou* řečí? Což to není – použito například na Mozartovu hudbu – docela určitě hřích proti duchu, radostnému, slunečnému, něžnému, lehkovážnému duchu Mozartovu, jehož vážnost je vážnost dobrotivá, nikoli hrozivá, jehož obrazy nechtějí skákat ze zdi, nahánět

divákovi hrůzu a zahánět jej na útěk?! Nebo si snad myslíte, že mozartovská hudba znamená totéž, co „hudba kamenného hosta“? A nejen mozartovská, nýbrž všechna hudba? – Vy však odpovídáte, že ve prospěch vašeho principu hovoří větší *působení* – a měli byste pravdu, kdyby tu nezůstávala protiotázka, *na koho* se tu působí a na koho vůbec vznešený umělec i jenom *smí chtít* působit! Nikdy na lid! Nikdy na nezralé! Nikdy na přecitlivělé! Nikdy na chorobné! Především ale nikdy na otupělé!“¹¹

Nechceme přehánět a podrobovat celého Mozarta perspektivě kamenného hosta. Ani bychom neměli brát Stendhala doslovně, když tvrdí, že ve srovnání s Rossinim a Cimarosou Mozart nenabízí lehkost ani komedii. Na druhou stranu věřím, že těch relativně málo skladeb v mollových stupnicích, které Mozart napsal, ve skutečnosti vyvažuje ty durové, ať už jsou poklidné, komické, niterné nebo prodchnuté melancholií. Mozartovy skladby v mollových stupnicích znamenají mnohem více než jen temnou kulisu jeho geniality. Krom toho: je Mozartova vážnost vlídná? Nejedná se jen o vznešenost tragédie? Skladatel, jenž se už jako osmiletý zdál být schopen improvizovat árie o lásce a vzteku s rošťáckým výrazem v tváři, mistr, jenž v sobě dokázal nalézt jako „interpret i tvůrce portrétů“ (Busoni) jakoukoliv postavu, která vás napadne, musel cítit místy potřebu odpočinout si od uctívané hry-imitace. Když píše v c moll nebo v d moll, nenacházíme v jeho hudbě člověka, zamýšlejícího se nad smrtí a zoufalstvím či toužícího po zapomnění, ani stvoření, které se snaží ztvárnit svou zkušenost s nadpřirozeným, příšerným nebo, jak by řekl Goethe, démonickým. V částech Mše c moll, v opeře Idomeneo, v maestosu scény s komturem v Donu Giovannim nebo v Adagiu a fuze c moll (KV 546) hudba působí dojmem, jakoby již nebyla přítomna. Jeví se nám nepohyblivá jako samotný osud: nikoliv jako utěšující nejlepší přítel ani jako posel vytouženého vysvobození smrtí, nýbrž jako cosi vznešeného a nesmiřitelného, před čímž jsme uvrženi do němoty a bezmoci. Tento „mimolidský“ rozměr je zde vyjádřen nejen v dokonalosti formy, nýbrž rovněž v přesahující síle emocí.

Nevím o žádném jiném skladateli, který by se od základu proměňoval při skládání v mollových stupnicích, a o nikom kromě Gesualda a Wagnera, kdo by dokázal takto nezapomenutelně využívat chromatiky. (Pro samotného Wagnera byl Mozart „tím velkým *chromatikem*“.) Zejména klavírista je v blízkém spojení s Mozartovými díly v mollovém modu vzhledem k tomu, že největší množství jeho instrumentálních skladeb v moll je věnováno klavíru, Mozartovu nástroji, jako sólové skladby, klavírní koncerty a komorní skladby. Zde musíme opět

11 Friedrich Nietzsche „Poutník a jeho stín“ *Lidské, příliš lidské II*, č. 165, přel. Věra Koubová (Praha: Oikoymenth, 2012) s. 202.

ignorovat jedno z přehnaných zjednodušení, které by jednomu umělci odebíralo to, co ochotně propůjčuje druhému. Beethoven byl vyhlášen za vrcholného mistra stupnice c moll, kdežto Mozart je spojován spíše se sférou g moll. Přesto je největší množství Mozartových mollových skladeb – celá jedna třetina – napsána v c moll. Zde musí začít porozumění Mozartovu způsobu nakládání s mollovým mode: Mozart nám totiž v těchto stupnicích nenabízí žádné východisko nebo rozuzlení. (Jen Serenáda pro dechy KV 388 končí v dur a zůstává otázkou, zdali nás vůbec její konec v dur dokáže utěšit.) Skvělá, dosud nepřekonaná pomalá věta koncertu Jeunehomme (KV 271) dláždí mollovým skladbám cestu: Christoph Willibald Gluck povznesený do mozartovských výšek.

Posledním klavírním dílem v moll je Adagio h moll KV 540: pašijová hudba jako vnitřní monolog. Mozartova inspirace Bachem a Händelem obohatila jeho hudbu zejména po roce 1782. Mnohé by bez ní bylo v pozdějších dílech nemyslitelné – jako virtuoza dvojitého kontrapunktu pro potěšení znalců v Allegru oslnivé Sonáty F dur KV 533 – skladbě, v níž si hráč musí sám určit v podstatě veškerou dynamiku. Tím, jak svádí dohromady kontrapunkt a operní prvky, učenost, nové i staré, dává Mozart najevo, jak velkou výzvu může interpretace sonáty pro hráče představovat. Cíl nebýt „příliš jednoduchý ani složitý“, jak se Mozart jednou vyjádřil svému otci –, rovnováha mezi „tvorbou efektů“ a psaním pro zasvěcené – nepopisuje toto dílo adekvátně. Do dneška zůstala tato sonáta dílem pro zasvěcené. Rozvedený kontrapunkt Andante se propadá do vnitřní disonanční turbulence, čímž téměř narušuje původní rovnováhu. V této věči je přiškrtnuta veškerá komunikativnost. Každý, koho irituje Mozartova poklidná půvabnost – jako evidentně Busoniho –, by si měl, počínaje tímto Andantem, „disonantním“ kvartetem, triem Kvartetu B dur KV 589 či skladbami v f moll pro mechanické varhany KV 594 a 616, uvědomit, jak odvážně dokázal Mozart potemnit krásu. Dvě věty Sonáty F dur KV 533 nás nechávají nazít nejen na to, co muzikant dokáže zahrát, ale i co se odváže provést. Nad Mozartovým rozhodnutím využít Rondo KV 494 zkomponované o jeden a půl rok později jako třetí větu sonáty byla opakovaně vyjádřena lítost. Je pravda, že vložená energická pasáž o 27 taktech připomínající kadenci, jež se sice svou strukturou odkazuje na ostatní věty, se nepokouší zpochybnit v zásadě uhlazený dojem sonáty jako celku. Avšak nic by nedokázalo rozřešit předcházející pnutí tak důkladně jako lehkost, která jemně levituje i při podzemních basových registrech závěrečných taktů. Mozart se s námi loučí s delikátně ironickým protikladem k těmto znepokojujícím stranám v d a g moll, v nichž se Andante dostalo až na samotný pokraj své zkázy.

BEETHOVEN



Poznámky ke kompletním nahrávkám Beethovenových klavírních děl

HNED NA ZAČÁTKU musím název tohoto eseje uvést na pravou míru: první soubor Beethovenových klavírních skladeb pro vydavatelství Vox-Turnabout, jenž jsem nahrál mezi léty 1958 a 1964, není zcela kompletní. Nepovažoval jsem za příliš přínosné snažit se zachránit ze zapomnění díla, která jsou naprosto nedotčena Beethovenovým mistrovstvím a originalitou. Bez lítosti jsem tudíž vynechal skladby, jako jsou zavrženíhodné Haibelovy variace, které mohl složit kdokoli z Beethovenových současníků, stejně jako určitá cvičení pro studenty, tzv. *Albumblätter*, studie, skici a kuriozity, z nichž většina nebyla nikdy zamýšlena k vydání – tedy skladby, které mohou zajímat pouze historiky. Mezi ně se řadí celá tvorba bonnského období (sestávající mimo jiné z Variací na pochod Ernsta Dresslera, složené Beethovenem ve dvanácti letech, a dvě preludia ve všech durových stupnicích, překvapivě později vydaná jako op. 39), Sonáta (Sonatina) C dur WoO 51, Dvanáct variací na Menuet à la Viganò od Haibela, které jsem již zmínil, skladby WoO 52, 53, 55 (Předehra ve stylu Bacha), 56, 61 a 61a, jakožto i malé taneční věty WoO 81–6, z nichž jsem ponechal jen Šest écosseise, WoO 83, přestože s největší pravděpodobností jde o přepisy orchestrálního partu a jediná existující kopie, která byla získána od Gustava Nottebohma, může působit v určitých detailech dosti podezřele. Něco na těchto energických skladbách ale zřejmě bude, když se virtuosové opakovaně pouštějí do vytváření jejich aranží.

Zmíním-li fakt, že jsem sérii nahrávek dokončil ve věku 34 let, nečiním tak, abych si vyžádal polehčující okolnost, nýbrž abych seznámil čtenáře s okolností, která může osvětlit určité rysy těchto interpretací. Nic nebylo mé mysli vzdálenější než představa, že bych ve svých nahrávkách mohl představit cosi jako definitivní řešení beethovenovské problematiky. Ani nebylo mým záměrem podpořit nějakou módní teorii interpretace Beethovena hudebními ilustracemi. Prostě jsem se vydal na dobrodružství, jehož důsledky jsem nemohl předvídat o nic více než nahrávací společnost, která do mě vložila důvěru.

Práce na sérii Beethovenových nahrávek trvala pět a půl roku. Jeden z křížů, které musí umělec nést, je často chybějící datum pořízení nahrávky na obalu disku. Je tudíž velmi jednoduché ho vinit, nebo (ještě v horším případě) ho

vychvalovat za interpretace, které částečně ztratily svou platnost, alespoň co se jeho samotného týče. Lidé od umělce očekávají, že se bude vyvíjet, a jsou vždy připraveni přišpendlit ho na zeď jako hmyz při jakémkoliv provedení. Umělec by měl mít právo spojovat své dílo s určitou fází svého vývoje. Jen konstantním obnovováním své vize – buď ve formě evoluce, nebo znovuoobjevování – může svou hudební tvorbu zachovat mladou.¹²

Nahrávky Beethovenových variací, s výjimkou Diabelliho variací, byly provedeny ve třech fázích v období mezi prosincem roku 1958 a červencem roku 1960. Poté následovalo na přelomu let 1960 a 1961 posledních pět sonát společně s Fantazií op. 77. V březnu 1962 jsem nahrál Sonátu op. 31, č. 1 a 2, op. 57 a op. 90, v červnu a červenci stejného roku všechny zbývající sonáty od op. 22 po op. 81a. Nahrávky raných sonát od op. 2 do op. 14 byly pořízeny v prosinci 1962 a lednu 1963. (Práci na 32 sonátách jsem shodou okolností dokončil v den svých 32. narozenin.) Jako poslední jsem nahrál v červenci 1964 všelijaké ostatní skladby a klavírní dílo ze všech nejlepších: Diabelliho variace.

Vzpomínám si na studené zimní ráno v dosti zchátralém barokním šlechtickém sídle ve Vídni. V krbu sálu, kde jsme nahrávali, praskala dřevěná polena tak hlasitě, že jsme je museli vyhodit z okna do sněhu. Několik úprav nástroje, akustiky místnosti a nahrávací techniky se ukázalo jako nevyhnutelné. Toto nahrávací klání se skládalo z pěti skupin skladeb: 1) variace, 2) pozdní sonáty, 3) sonáty z prostředního období od op. 22 dál, 4) rané sonáty, 5) ostatní skladby a Diabelliho variace. Zasvěcení vědí, že žádné koncertní křídlo nezůstane stejné po několik měsíců, že i mikrofon ve stejné pozici – jako by byl vadný – ne vždy dosáhne stejných výsledků, že i technicky uspokojivé pásky mohou být zkresleny k nepoznání v procesu lisování disků. Na některých vylišováních pozdních sonát byl dynamický rozsah zploštěn téměř na uniformní úroveň. Mimoto byly mezi věty vloženy prázdné drážky standardní délky, ať už to bylo v souladu se skladatelovými pokyny nebo ne, z toho důvodu, že to vyhovovalo zákazníkům.

Beethovenova klavírní díla hleděla daleko do budoucnosti klavírní konstrukce. Desítky let musely uplynout, než se našly klavíry a klavíristé schopní dostát nárokům Sonáty op. 106 („Hammerklavier“).

Zkusí-li si člověk zahrát na Beethovenova Érarda z roku 1803, který je součástí kolekce nástrojů vídeňského Uměleckohistorického muzea, okamžitě mu dojde

12 V posledních letech nahrávací společnosti uvádějí datum a místo pořízení nahrávky na obalu CD nebo v jeho bookletu. Ty méně seriózní matou zákazníka aktualizací starších nahrávek tím, že je opatřují pochybnými daty copyrightu.

jedno: jeho zvuk, dynamika a mechanika mají pramálo společného s dnešními klavíry. Tón každé noty má výrazný „nástup“, ve svém intimním rozpětí je živější a flexibilnější a rovněž více náchylný ke změnám, dokud zní. Rozdíl ve zvuku mezi basovým, středovým a vysokým rejstříkem je značný (polyfonní hra!). Vysoké tóny znějí tence, odeznívají rychle a odolávají dynamickým změnám, rozpětí sopránů příliš nenapomáhá kantilénám, jež se dynamicky snaží dostat nad jemné *piano*. I v čistém a průzračném, relativně zvonivém basovém rejstříku je rozsah dynamiky mnohem užší než na nástrojích naší doby. Důvod k permanentnímu hraní doprovodných orchestrálních textur Beethovenových klavírních koncertů v *pianu* začíná dávat smysl, přestože je nutné si přiznat, že zvuk orchestru jeho doby nemohl být příliš podobný tomu dnešnímu. Kdybych měl srovnat požadavky, které Érard a moderní Steinway kladou na fyzické schopnosti hráče, uvažoval bych o nich v mezích srovnání práce hodináře a stěhováka!

O několik let později byl s klavíry Streichera a Grafa představen nový, zaoblenější, vyrovnanější a neutrálnější zvuk, který se stal normou po zbytek devatenáctého století, zatímco se dynamický rozsah dále rozrůstal. Tento zvuk je bližší zvuku dnešního klavíru než kladívkového klavíru, jehož tón byl ještě odvozen z cembala a klavichordu. Avšak v době, kdy se tento nový zvuk etabloval, měl již Beethoven velkou část své klavírní tvorby za sebou a postihla ho hluchota.

Musíme jednoduše přijmout skutečnost, že kdykoliv slyšíme interpretaci Beethovenovy skladby na dnešní nástroj, posloucháme jakousi formu přepisu. Kdokoliv, kdo v této záležitosti stále podléhá iluzím, o ně bude jednoduše připraven, navštíví-li sbírku starých nástrojů. Nejen, že moderní koncertní křídlo, jež jsem přirozeně používal při nahrávání, disponuje hlasitostí tónu vyžadovanou moderními orchestry, koncertními sály a ušima, rovněž – a o tom jsem plně přesvědčen – vystihuje většinu Beethovenových klavírních skladeb lépe než kladívkový klavír: jeho tón je mnohem barevnější, orchestrální a bohatší v kontrastu. Z poslechu Beethovenovy orchestrální a komorní hudby je zřejmé, že tyto vlastnosti hrají v Beethovenovi skutečně důležitou roli. K určitým specifikům kladívkového klavíru se lze přiblížit jen pomocí moderního klavíru – například zvuk *una corda* (levého) pedálu a ještě více šepot při využití tlumení. (Ve studiu však finesy tohoto typu vždy nedopadly tak, jak jsem si přál, buď kvůli tomu, že mě zvuky tlumení donutily změnit styl hraní, nebo protože mi technické specifikace mikrofonu nedovolovaly dostat se pod určitou dynamickou úroveň.)

Další charakteristiky kladívkového klavíru je nutné překládat do výrazových prostředků moderního klavíru, jak nejlépe to jde. Například oktavová glissanda ve větě *Prestissimo* „Valdštejnské“ sonáty byla jednodušeji proveditelná na starším nástroji: na těžkých klávesách Steinwaye s hlubokým dopadem jich lze dosáhnout jen prostřednictvím hrubé síly, jejímž důsledkem se vytrácí jejich *pianissimo*

charakter. Velmi svědomití pianisté, kteří nedokážou vystát jedinou nečistou notu, zde zbrzdí tempo a hrají oktávy zápěstím. Jediná bezpečná metoda zachování *pianissimo* charakteru v této části bez využití tlumení spočívá v imitování procesu glissand rozložením pasáží mezi obě ruce a současném omezení hry basových oktáv na jejich spodní část.

Variace nezapadají do Beethovenova konceptu olympské impozantnosti. Většinu jich ani pianisté neznají. Vedle sonát působí variace spíše jako chvilkové záchvěvy než jako pevné struktury. Taková je povaha jejich formy, jež vychází z improvizacího přístupu k danému materiálu. Přitažlivost mnoha variací (jakož i jejich nevyrovnanost) pramení ze skutečnosti, že v nich přžívá cosi z jejich přirozenosti a spontaneity. Kouzlo momentu, lehkost, ostrá charakterizace, humorné zlomy jsou zde důležitější než organický růst. (To se však rozhodně netýká mistrovských děl tohoto žánru: Variací na Diabelliho, souborů variací op. 34 a op. 35 a problematických Variací c moll.) Vtipné, rošťácké závěry nám nabízejí vhléd do Beethovenova umění improvizace, které se nám jindy zjevuje pouze – v jiném, více zaníceném duchu – ve Fantazii op. 77 bez základní tonality. Beethovenův místy poměrně specifický smysl pro humor se zde staví na odív docela otevřeně – například v mém oblíbeném díle v lehčím stylu, nádherných variacích na píseň „Kind, willst du ruhig schlafen?“ nebo ve variacích na „Venni amore“. V 7., 16., 21. a 22. variaci na „Venni amore“ jsou mimochodem zjevné předtuchy Brahmsa, z nichž je zřejmé, že tento vousatý pokračovatel Beethovena musel toto dílo znát stejně jako „Das Waldmädchen“. Variace na „Quant'è piu bello l'amor contadino“ a na „Nel cor piu non mi sento“ (obojí inspirované díly Paisiella), jakož i šest lehkých variací na původní téma v G dur dodá nevinné mysli ryzí potěšení. Variace na píseň „Vládni, Británie!“ („Rule Britannia!“) jsou plné bizarních výstřelků, ty na Salieriho dueto „La steesa, la stessissima“ zase prověřují interpretův smysl pro humor. Je překvapující, že některá tato díla se poprvé objevila v katalogu gramofonových desek až při této příležitosti.

Co variace pianistovi dodají v podobě nově nabytých zkušeností a posluchači zprostředkují ve formě prožitku, bude se oběma hodit, až přistoupí k sonátám. Variace učí pohotovosti, přesnosti, delikátnosti charakterizace a schopnosti přistupovat ke každé variaci, jako by měla svou samostatnou identitu. Ve srovnání se suitou a jejím pevně stanoveným plánem vět sonáta rovněž obsahovala mnoho nových osobních, soukromých, charakteristických složek, které musely mást posluchače osmnáctého století. S tím se rovněž učíme mít se na pozoru před přehnanou dramatizací sonát a začínáme nahlížet na koncept hrdinského Beethovena jako na jednostranné pojetí, charakteristické pro buržoazii devatenáctého století.

Samostatné klavírní skladby nám dokládají, že Beethoven byl i mistrem malé formy, přestože k ní jen zřídka obracel pozornost. Jde buď o volně seskupené a drobné soubory, jaké představují Bagately op. 33 a op. 119 a *Écossaise*, nebo jsou spojeny svou vnitřní jednotou jako samostatné stojící, energická, průzračná Polonéza, hektická Fantazie a tři rondo, z nichž dvě jsou noblesně femininní (op. 51) a třetí je divoká a maskulinní skladba *alla zingara* (po cikánsku) z jeho vídeňského období.

Poslední z těchto skladeb má zajímavou historii. Byla vydána posmrtně v roce 1828 pod titulem „Die Wuth über den verlorenen Groschen ausgetobt in einer Kaprixe“ („Zlost nad ztraceným grošem v rozmarném provedení“), ale až v roce 1832 byla opatřena dosud nepoužitým opusovým číslem 129. Na rozdíl od Lenze a Czerného Hans von Bülow lpěl až téměř komicky na tom, že toto rondo je dílo Beethovenova pozdního stylu, čímž odsuzoval jakékoliv projevy pochybnosti v této věci jako „hodné Kalmyka, jako je Oulibichev“.¹³ Rukopis, jež objevil Otto E. Albrecht v roce 1945, popírá tuto domněnku Bülowa (a Huga Riemanna), zároveň obsahuje skici děl z let 1795–98. Ze stavu rukopisu lze odvodit, že sloužil jako základ původního vydání, které zpracoval neznámý editor (Schindler, Czerny), rozhodně ne samotný Beethoven. Dnes běžně používaný titul byl dopsán k rukopisu jiným písmem. Nadpis „Alla Ingharese quasi un Capriccio“ a označení „leichte Kaprixe“ na předsádce jsou napsány Beethovenovou rukou. Rukopis nese všechny známky skicovitě první pracovní verze: nedokončené pasáže, zejména v doprovodu levé ruky, chyby ve vedení hlasů a absolutní absence dynamických a artikulačních značek. Na důkladnou studii původního Beethovenova rukopisu od Ericha Hertzmana, vydanou v roce 1946 v periodiku *Musical Quarterly* XXXII, jakožto i na samotný rukopis jsem bohužel narazil až poté, co jsem toto dílo nahrál, mé vystoupení tudíž nebylo oproštěno ode všech chyb původního vydání. Přesnou verzi tohoto díla lze nalézt ve vydání, které jsem připravil pro sérii *Wiener Urtext*.

Nádherné Andante favori a Allegretto c moll jsou pozůstatky Beethovenovy práce na sonátách op. 53 a op. 10, č. 1 (v tomto pořadí). Překrásná a dobře známá skladba „Pro Elišku... (nebo Terezu)“ a další, pozdější Albumblatt v B dur, vzpomínka na Marii Szymanowskou, ob stojí samy o sobě po boku ostatních Bagatel, zatímco soubory skladeb op. 119 a op. 126 vyhlížejí do budoucnosti k romantickým cyklům Schumanna, od Motýlů po Kreislerianu.

Studium skladatelových děl považuji za mnohem prospěšnější činnost než všeli-
jaké putování po hrobech a svatyních nebo, ostatně, oddávání se četbě velkého

13 Alexander Oulibichev (1758–1858), raný ruský životopisec Beethovena.

množství kritických statí. O Beethovenových sonátách se toho napsalo mnoho, hodnota většiny těchto pojednání je však zanedbatelná. (Zároveň však, navzdory mimořádnému odhodlání Donalda Francise Toveyho, doposud nevím o žádné vyčerpávající analýze Diabelliho variací.)¹⁴ Většinou od nich může čtenář jen očekávat, že se při jejich četbě trochu pobaví, avšak na účet autora: životopisec Beethovena z počátku 20. století nám sděluje, že „Valdštejnská“ sonáta „v určité chvíli“ začala být označována za „horor“, údajně kvůli průrazným, zuřivým postupům a překvapivým modulacím, které přimějí nejednoho posluchače trást se strachy. Strach a hrůza autora vycházejí z nedorozumění: „Valdštejnská“ sonáta je totiž ve Francii známa pod názvem „L'Aurore“.

Ze starší literatury o Beethovenovi stojí za přečtení komentáře Czerného *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, nově redigované Paulem Badurou-Skodou. Za o něco méně významné považuji pojednání Antona Felixe Schindlera, Ferdinanda Riese a Wilhelma von Lenze. Prod'hommeho kniha o Beethovenovi *Les Symphonies de Beethoven* je pozoruhodná tím, že obsahuje některé Beethovenovy skici.

Na příkladu Sonáty pro violoncello a klavír op. 69 Czerny popisuje opakované zahrání dvou not spojených ligaturou, efekt, který se později ujal pod slovem *Bebung*,¹⁵ jenž mohl být rovněž zamýšlen v Adagiu op. 106 a v recitativu op. 110. O pozdních dílech podává jen kusé informace. O variacích op. 109 však pronáší následující slova: „Celá věta ve stylu Händela a Seb. Bacha“ – tato poznámka mě zmátla jen na okamžik. Je docela zábavné sledovat, jak se Beethovenův první životopisec Schindler pobouřeně a samolibě vzteká nad glosami Czerného, jež jsou místy nešikovné, avšak obecně smysluplné a upřímné. Kdokoliv, kdo by se v dnešní době odhodlal hrát první větu op. 10, č. 1 způsobem doporučeným Schindlerem, by se dočkal odmítavého vrtění hlavami. Jeho návrh přidat dvě čtvrtové pomlky mezi každou frází v taktech 16 až 21 činí tuto pasáž rétoricky přesycenou, jeho doplnění dvou korun v taktu 93 a césury před *fp* v taktu shledávám naprosto bláznivým.

Co se týče novějších knih, pojednávajících o sonátách, vyniká mezi nimi kniha, již napsal můj učitel Edwin Fischer. I když obsahuje jen zlomek toho, co byl Fischer o těchto dílech schopen sdělit, láskyplná péče, s kterou uvádí své často decentní rady, ji činí mnohem užitečnější než spoustu ostatních vyčerpávajících pojednání. Vzhledem ke svým četným poznámkám pod čarou mohou být Bülowovská a Schnabelovská vydání sonát se špetkou humoru zařazena do

14 O nápravu tohoto nedostatku se perfektně postaral William Kinderman (Clarendon Press/Oxford University Press, 1987).

15 Ozdoba podobná vibratu (poznámka překladatele).

beethovenovské literatury. Jako projevy silných osobností si obě vydání zaslouží uznání; temperament obou autorů z nich zároveň činí zřídlo inspirace. Obě tato díla často vyvolávají vlnu nesouhlasu. Bülow je editor, jemuž se připisuje prvenství ve snaze zpětně vystopovat psychické postupy Beethovenových kompozičních procesů. Jeho výzkumná metoda však bohužel nedostačovala tomuto účelu a neumožnila mu zaměřit dostatečnou pozornost na původní materiál.

Schnabel, jehož oceňuji jako jednoho z nejlepších pianistů své doby, byl v mnoha ohledech antitezí Bülowa: Odstranil jeho autokratické „opravy“, akceptoval však množství zjevných chyb v originálech s jakousi pedantickou úctou. Co se týče výběru výkladů, shledávám Heinricha Schenkera obecně přesvědčivějším než Schnabela, o kterém se prohlašuje, že v pozdějších letech už nebyl ani on sám příliš spokojen se svým vydáním. Bülow i Schnabel – oba přišli s vysoce originálními prstoklady, jakožto i Eugen d'Albert, jenž měl v oblibě hraní basových tónů palcem; ve svých poznámkách však šetří slovy více než jeho kolegové. V hojně diskutované pasáži v Sonátě „Hammerklavier“ pro kladívkový klavír před nástupem zopakování první věty pouze prohlašuje „samozřejmě Ais“. Mimochodem, sám zde hraji tón a.

Ze všech analýz se Toveyho, Schenkerovy a také Erwina Ratze (op. 106) ukázaly být mnohem užitečnější než Riemannovy či Nagelovy.¹⁶

Studovat autorův rukopis a první výtisky neznamená pro hráče jen koníček – navzdory moderním urtextovým vydáním ho často vyvolává nutnost. Kdy si urtextové vydání toto označení skutečně zaslouží? Když vychází ze všech existujících původních zdrojů, reprodukuje text v podobě, v níž ji mohl skladatel zamýšlet, a zároveň rozebírá chyby, vynechávky a sporné pasáže formou podrobných kritických poznámek, cituje všechny rozcházející se výklady a podpírá svá redakční rozhodnutí důkazy. Ukázkové vydání sonát Heinricha Schenkera a obecně uznávané vydání Henleho se blíží těmto požadavkům, kompletně je však nesplňuje. Craxtonovo a Toveyho vydání bohužel ignoruje mnohé Beethovenovy artikulační značky a zároveň poskytuje frázovací pokyny pochybných hodnot. Na dokonalou a konečnou redakční práci stále čekáme.

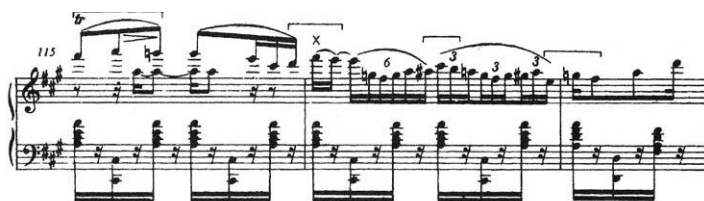
Vzhledem k tomu, že v době, kdy jsem nahrávky pořizoval, nebylo doposud žádné dostatečně spolehlivé vydání druhého souboru sonát na světě, sám jsem se uchýlil k opravě velké části variací za využití raných výtisků jako referenčních bodů. V souvislosti s nahrávkami samostatných skladeb (Bagately, Ronda atd.)

¹⁶ Od doby, kdy byl tento článek vydán, vyšlo několik nových knih, které si zaslouží pozornost. Zmíním jen tři: Jürgen Uhde: *Beethovens Klaviermusik* (Reclam, 3 svazky), Rudolph Réti: *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven* (Faber & Faber) a Charles Rosen: *The Classical Style* (Faber & Faber).

jsem začal připravovat urtextová vydání všech skladeb, které jsem chtěl zahrnout do své gramofonové série. Jisté důležité dokumenty však unikly mé pozornosti – například první rukopis skladby „Leichte Kaprice“ a londýnské první vydání některých děl, jejichž význam nebyl uznán až do vydání knihy Alana Tysona *The Authentic English Editions of Beethoven* (Faber&Faber) v roce 1963.

Dovolím si uvést dva příklady:

Londýnská první edice (vydala ji *The Royal Harmonic Institution*) Sonáty op. 106 udává ve 116. taktu věty Adagio na pozici první šestnáctinové noty pravé ruky tón *fis* na rozdíl od běžného *dis*, uvedeného ve vídeňském prvním vydání a všech mně známých pozdějších vydáních.



Tento tón *fis* mě nejen ohromuje svou silou a vznešeností, ale i lépe zapadá do melodické linky druhého tématu: motiv o třech notách (stoupající tercie, klesající sekundy) je určující pro strukturu díla až do taktu 120.

V ostatních případech jsem chybně vycházel z dobře známých *urtextových* vydání, což ilustruje následující příklad:

Šestkrát opakovaný tón *f* při prodlevě v taktech 373–8 fugy z op. 106, ne-nápadně opatřilo nakladatelství Schenker ligaturou, ta se však týká pouze trylku vznášejícího se nad tónem *b*. Logický argument pro zahrnutí těchto not odděleně skýtají takty 379–380: šestinásobné *f* se zde znovu objevuje v rytmické diminuci.

V Polonéze, op. 89, objevíme následující sekvenci (takty 19–21, rovněž 64 až 66):



Edice nakladatelství Henle pozměnila bez jakéhokoliv vysvětlení basový tón třetí čtvrtkové noty taktů 19 a 64 na *b*¹⁷, čímž připravila tuto *pianissimo* pasáž o její jedinečnou harmonickou průraznost. Oba tyto případy se ocitají v rozporu se zdroji, z nichž edice vycházejí.

17 V nejnovějších vydáních byla tato chyba opravena.

Od té doby jsem změnil názor na provedení určitých detailů, a tudíž bych nyní v deváté z Variací Eroica, op. 35, hrál přírazy v taktech 13 až 17 nikoliv před, nýbrž společně s údery levé ruky. V určitých případech byla má interpretace nepřesná nebo jsem se v rozmaru dopustil neobhajitelných interpretačních rozhodnutí, například v taktech 72–73 druhé věty op. 28, za což se omlouvám.

Každá generace muzikantů je podvědomě ovlivněna vydáními, na nichž vyrůstala. Má generace si alespoň na území střední Evropy přivykla uznávat edice, které respektují skladatelův text. Jakkoliv je nezbytné zavrhnout nánosy starších redaktorů, pro uživatele obnoveného textu je až příliš jednoduché ho zaplnit autonomním významem, jenž mu nenáleží. Každý z nás má občas sklon zapomínat, že noty mohou mít pouze charakter doporučení, že výrazové značky mohou jen nahrazovat a potvrzovat, co musíme v první řadě a především vyčíst z tváře samotné skladby.

Z toho důvodu bych rád navrhl, aby byly výrazy *Werktreue* a *Texttreue*¹⁸ vyřazeny ze slovní zásoby hudebních teoretiků. Užívání těchto pojmů se stalo denním chlebem akademických klasicistů. „Věrnost“, na kterou se odkazují, zavání až příliš „důvěrou“: slepou důvěrou v soběstačnost textu, vírou v přesvědčení, že dokud se interpret nebude pokoušet prosazovat sebe sama, bude dílo promlouvat samo za sebe. Rád bych se v této věci vyhnul neporozumění: rozhodně není mým záměrem pasovat se za advokáta sebeprosazování při interpretaci hudebního díla. Virtuosi, který bez váhání přizpůsobuje hudbu minulosti svému stylu hry a skládání, se dávno stal minulostí.¹⁹ Dny, kdy „vydání“, tedy revize původního textu provedená známým virtuosem nebo učitelem, bylo důležitější než původní text, jsou již dávno pryč. Tento stav věcí, který je běžně spojován s pokračovateli Liszta, se mimochodem datuje do mnohem dřívější doby. Carl Czerny – Beethovenův žák a Lisztův učitel – se nerozpakoval vydat spolu s Diabellim pod svým vlastním jménem „Grand Duo brilliant à quatre mains“ s vyrytým podtitulem „arrangé d’après la Sonate de L. van Beethoven, Oeuv. 47“ (aranžováno podle Sonáty L. van Beethovena op. 47). A přitom nejde o nic jiného než o aranžmá Kreutzerovy sonáty pro klavírní duet (viz strana 38).

18 V německé hudební vědě hojně používaný termín *Werktreue* označuje interpretovu věrnost vůči dílu a záměrům skladatele, *Texttreue* zase jeho věrnost textu díla. Vzhledem k tomu, že v češtině žádný pojem vystihující smysl tohoto slova neexistuje, rozhodl jsem se zanechat tento pojem v jeho původním znění (poznámka překladatele).

19 Nebo také ne, jak dokládá kult Glenna Goulda.



Titulní strana Czerného aranžmá Beethovenovy Kreutzerovy sonáty
pro klavírní duet

(Sbírka Hermanna Barona)

Éra romantismu ještě nebyla seznámena s historicky založeným stylem interpretace. Lidé hráli všechno „tak, jak to cítili“ a jejich mysl se při tom jen sotva obracela k historické korektnosti. (Editoři jako Bischoff a Kullak, kteří se snažili pečlivě očistit hudební text o jeho nánosy a doplňky, zůstali outsidersy.) Tento postoj připadal všem přirozený a legitimní až do doby, než se začala rozpadat tonalita. Jinými slovy, v době, kdy už člověk nemohl skládat a improvizovat „moderní“ kadence pro klasické klavírní koncerty, se zastaralou stala i praxe interpretování klasických děl „moderním“ způsobem. Nevinná sebejistota virtuosa byla náhle pryč – vskutku revoluční změna. V jejím zrodu se začaly rozvíjet i redakční techniky *urtextových* publikací. Zkoumání tradic hudební interpretace minulých let dalo vzniknout, až na pár mylných představ, řadě skutečně ryzích vhledů, které měly dopad zejména na styl interpretace Mozarta. První éra „historicismu“ v krátké historii hraní koncertů pro veřejnost již odezněla. Její dopady na samotnou dobu pozdního romantismu fascinovaly a zároveň utlumily více než jednu generaci hudebníků. Ztráta sebedůvěry většinou vedla ke zkostnatělé víře ve vše, co je zapsané. Všichni začali hrát přírazy na dobu a smyčcové kvartety hrály všechny čtyři části koncertu stejně hlasitě, jen protože je Beethoven označil všechny buď *forte*, nebo *piano*. Výsledná drsnost byla mnohými považována za klasickou a v určitých kruzích se takto chápe dodnes. Dogma, podle něhož musí být každý rozmar skladatele, ať už jakkoli nerozumný, přijat s úctou, zbavilo hudebníky potřeby myslet za sebe. Žádná chyba rytce v prvním výtisku, žádné uklouznutí pera v prvním rukopisu nedosahovaly dostatečné absurdity, aby nemohly být oslavovány jako ryzí projev génia.

Ve stejné době se začala prosazovat gramofonová deska, zpočátku užitečný prostředek uchování pomíjivého, neopakovatelného prožitku představení. Nahrávka a s ní studiový hudebník si brzy začali klást vyšší nároky: všechny složky improvizace musí stát v pozadí ku prospěchu ideální interpretace, definitivního provedení zbaveného jakýchkoliv náhodných aspektů. Riskování – k němuž člověk potřebuje sebejistotu – ztratilo svou přitažlivost a relevanci. Obraz stroje ve své netečné účinnosti přemohl pluralitu pohledů: dokonalost se stala posedlostí. Běžné symptomy tohoto vývoje jsou vyprahlost emocí nebo jejich úmyslné překrývání. Často lze oba extrémy nalézt u stejné osoby, žijoucí rozpětí mezi nimi však zůstává z velké části nedotčeno.

My, hudebníci dnešní doby, musíme na svých bedrech nést břemeno dědictví našich otců a souběžně přitom tíhneme k těm nejvýznamnějším z našich praotců.

Co všechno by tedy měl interpret zvládat? Myslím, že především dvě věci. Měl by se snažit porozumět záměrům skladatele a zároveň by měl hledat cesty, jak každé dílo podat co možná nejúčinněji. Často, i když ne vždy, vychází jedno z druhého.

Porozumět záměrům skladatele znamená převést si je do vlastního chápání. Hudba nemůže „promlouvat sama za sebe“. Představa, že interpret může jednoduše odstavit své vlastní pocity a namísto nich jakoby „shora“ přijímat ty skladatelovy, patří do říše pohádek. Co skladatel skutečně zamýšlel, když přiložil hrot pera na papír, může být odhaleno jen se zapojením vlastních emocí, vlastních smyslů, vlastního intelektu, vlastního vytríbeného sluchu. Takový postoj se na míle vzdaluje sterilní „věrnosti“ i transkripční mánii. Vynucovat si „osobní přístup“ nebo se mu vyhýbat je stejně problematické; když jednoduše nevychází sám ze sebe, jakákoliv snaha je marná.

Druhý požadavek – podat dílo v co možná nejúčinnější formě – může být chápán jako snaha nahlédnout na problematiku („Co přísluší dané hudbě?“) z jiného úhlu. V žádném případě bychom si však pod nejúčinnějším podáním neměli představit nejhlasitější – nebo ostatně nejvlažnější – uznání veřejnosti. Ten nejpodstatnější rozdíl nespočívá mezi nekonečným, extrovertním napětím, oblíbeným mezi naivními posluchači, a takovou hudební tvorbou, která se vyžívá v údivu nad kajícím sebetřýzněním. Představení, jež jsou „historicky nejvěrnější“, většinou nejsou ta, která v nás zanechávají ty nejsilnější vzpomínky. Bylo by nesprávné tyto vzpomínky upravovat podle humorného principu Christiana Morgensterna: „Nemůže být, co být nesmí.“ Je naší morální povinností dělat hudbu natolik dojemnou, vizionářskou, tajemnou, promyšlenou, zábavnou a impozantní, jak jen to jde. S tím se však nabízí otázka: Co dokáže pohnout našimi současníky, šokovat je, poučit je nebo pobavit? Do té ústí paradox vynikající hudební interpretace, v níž se zdají být překonána omezení času i daného momentu, která jsou při tom zbavena pout historicismu, čehož lze dosáhnout jen v harmonickém souladu s naší vlastní dobou. Mistrovské hudební dílo působí jako elektrárna, generující všemožné proudy energie. Nechat volný průběh těm, které v člověku dnešní doby vyvolají nejušlechtlejší, elementární odezvu – to je ten kýžený cíl interpretace, který pozvedá interpreta *urtextových* edicí nad úroveň muzejního kurátora, a zároveň počin, jenž by mu měl pomoci navrátit ztracenou sebedůvěru.

(1966)

Přeložil Martin Lauer

Zpětné zamyšlení nad pojmem *Werktreue*

KVŮLI MÉMU ESEJI o Beethovenových klavírních dílech jsem byl označen za nepřítele pojmu *Werktreue*, kdežto samotné argumenty, které jsem vznesl proti tomuto dnes již poměrně zastaralému slovu, byly účelově zapomenuty. Mé výhrady směřovaly proti okolnostem vzniku tohoto slova a pedantické auře, jež ho obklopuje, nikoliv proti jeho skutečnému smyslu, který je však jen zřídka zamýšlen. V každém případě je vlastní význam pojmu *Werktreue* přinejlepším okrajový a dvojsmyslný; ve srovnání s ním má pojem *Texttreue* mnohem konkrétnější význam. Jak dokládá můj esej, důvody, kvůli nimž nemám toto slovo v oblibě, nespočívají v nějaké domnělé nenávisti vůči otcovské postavě nebo v nějakém protestním sebevyjádření proti autoritě skladatele, což vskutku nepřísluší hudebnímu interpretovi. Obdobně jsem se však nikdy nepovažoval jen za pasivního příjemce skladatelových rozkazů a raději jsem prosazoval jeho cíle pomocí vlastní vůle a vlastní cestou.

Během let, která jsem prožil za nacistického režimu, jsem se stal imunním vůči slepé víře. Nejen slov jako víra a vlast, ale i věrnost bylo hanebně zneužito během této éry otrocké mentality. I poměrně neškodné slovo jako práce ve spojení se slovem věrnost nabývá militantních rozměrů. Po všech těch letech mně při vyslovení slova *Werktreue* vytane na mysli naivní vážnost slavnostních průvodů.

Vídeň poválečných let – další kulisa mé averze – nabízela smíšený obraz, co se hudby týče. Furtwängler a Clemens Krauss každý svou vlastní cestou ztvrhovali koncerty Vídeňské filharmonie a nádherný zvuk orchestru. Nicolaiovy koncerty Furtwänglera, během nichž byla pravidelně hrávána Beethovenova Devátá, byly těmi hlavními body v mém kalendáři hudebních událostí, jakožto i Novoroční koncerty Krausse s jejich nenapodobitelnými, ironicky odtažitými podáními valčíků a polek rodiny Straussů. V souboru Vídeňské státní opery působila řada mladých zpěvaček, jejichž půvab soupeřil s krásou jejich hlasů. Mozartovy opery, i přestože postrádaly přírazy, o něž byly připraveny v době Gustava Mahlera, se prováděly s dříve nevídanou čerstvostí a nadšením.

Hudební výuce ve Vídni však dominoval přísný klasicismus. S tím, jak jsem nedávno objevil Busoniho spisy, začal jsem obdivovat jeho estetiku, která se vymezuje proti vídeňskému doslovnému způsobu uvažování, a uhranuly mě aristokratické výhrady v jeho odpovědi na polemiku s pamfletem Hanse Pfitznera *Futuristengefahr* (Futuristické nebezpečí). Když jsem nahrál Busoniho skladbu *Fantasia contrapuntistica* pro malou, nyní již neexistující nahrávací společnost, hrál jsem ji znovu v roce 1954 před skrovným vídeňským obecnstvem. Busoniho koncept „mladého klasicismu“ neměl o nic víc do činění s akademickým

klasicismem převládajícím ve Vídni než s typem „nové hudby“, která zde byla tou dobou představována. Trvalo nějakou dobu, než se hudba dvacátého století zotavila ze své dislokace započaté rokem 1938, a tuto mezeru dočasně zaplnila díla neoklasicistního a barokního ražení. Studenti klavíru hráli Beethovena, jako kdyby se učil skládat od Hindemitha. Romantismus byl odsuzován jako cosi vágního, neuspořádaného, zasněného, utopického: jako hudební styl, jenž bude vhodný pro obecnost koncertů Vídeňské filharmonie, ale ne již pro osoby s vyšším vkusem. Býval spojován s patosem, sentimentalitou, hédonismem, často se vyskytujícími arpeggio akordy a opomínáním přesného držení tempa. Modernismus byl přirovnáván k anti-romantismu. Zdálo se, že strohá realita těchto let nenabízela žádný prostor pro iluzornost. Málokdo si však uvědomoval, že samotný klasicismus představoval jednu z iluzí doby. I přes své příležitostné skryté agresivní tendence a zjevnou neochotu brát se vážně klasicismus simuloval řád, který již neexistoval.

Od té doby tento vyhublý hudební rámec nabyl na tělesné hmotě. Schubertovy sonáty a Mahlerovy symfonie zažily nostalgické obrození, respektive byly spíše poprvé skutečně uznány hudebníky i širším obecnstvem. „Prostota“ již není tou nejvyšší ceněnou vlastností, již lze připsat hudebnímu provedení. Rozhlasové stanice již nadále nepotlačují rezonanci – prostorový charakter zvuku si opět vydobyl svou pozici. Muzikanti opět vystavují své barvy na odív. Mají již dost nadměrného kalkulu a nechávají volný průběh náhodě.

Současně s tímto vývojem nastala změna interpretace hudby minulosti. Už nehrozí nebezpečí, že by nová generace pianistů „naplnila hudební text autonomním významem, který mu nenáleží“. Převládající snaha vykonat toho více, než ze sebe jen zbožně a flegmaticky vychrlit noty, vskutku připomíná dobu dirigentů staré školy, kteří skrývali svou nedostatečnou znalost textu za tvrzením, že „všechna hudba je i v nejlepším případě jen aranžmá“. V dnešním věku aleatorní hudby by možná neuškodilo připomenout, že jednou z povinností interpreta je řídit se notami.

Číst správně hudební zápis neznamená jen sledovat, co je napsáno na papíře (přestože i to je samo o sobě mnohem těžší, než se většina lidí obvykle domnívá), ale také *porozumět* hudebním symbolům. Přestože správné pochopení těchto symbolů znamená jen začátek, pozornost mu věnovaná má rozhodující vliv na proces, který následuje; špatné základy totiž narušují stabilitu celé stavby. Jít za původními zdroji považuji za patřičnější než plně důvěřovat editorům, hledat mezi nimi ty, na něž se lze spolehnout, poté je vyhledat v knihovnách a obstarat si fotokopie jejich prací – žádná z těchto činností není ztrátou času a ani neodvádí pozornost hudebníka od jeho hlavních cílů. Ani Bülow by netrval na svých argumentech proti repetícím v závěrečné větě „Appassionaty“, kdyby mu

byl znám autorův rukopis, jelikož v něm jsou slova „la seconda parte due volte“ uvedena Beethovenem z dobrého důvodu.

Beethovenovy rukopisy se často těžko čtou, bylo by však nesprávné dle toho považovat jeho styl notace nebo dokonce skládání za nepřesný. Chaotická stránka Beethovenovy povahy, očividně zjevná v jeho neuspořádaném písmu, přechází v řád v dokončených skladbách. Snaha, již musel vynaložit, aby dosáhl tohoto řádu, mu dodává speciální stabilitu. Beethovenova neúnavná práce s detaily však zřídka zasahuje do jeho koncepce celku. Právě naopak: v některých jeho raných dílech není detail vždy hoden velkolepého záměru. V některých skladbách z jeho prostředního období se detail místy ztrácí v rozlehlých šířích celku a ustupuje do pozadí, jako bychom ho pozorovali špatným koncem dalekohledu, a v některých dílech mezi „Appassionatou“ a pozdními sonátami je notový zápis překvapivě nedbale proveden, například v lince levé ruky druhé věty Sonáty Fis dur, op. 78 nebo v rytmických hodnotách not na koncích frází. To jsou ale jen výjimky, potvrzující pravidlo, že prostřednictvím sebedisciplíny měl Beethoven vše pod kontrolu, i když se pouštěl do nejriskantnějších dobrodružství.

Notový zápis Sonáty „Hammerklavier“, jejíž rukopis se ztratil, představuje speciální případ, který vznáší řadu otázek. Struktura tohoto gigantického díla se zdá být bezkonkurenčním triumfem logiky, přesto však existuje Beethovenův dopis jeho bývalému žákovi Ferdinandu Riesovi, žijícímu tehdy v Londýně, v němž mu dává povolení tuto strukturu zničit: dává mu povolení dle libosti zaměnit pořadí dvou prostředních vět (londýnské první vydání ve skutečnosti uvádí Adagio před Scherzem), jakožto i vynechat úvod Fugy, je-li to potřeba. Vedle tohoto návrhu se jeví Busoniho nápad vložit Adagio a fugu do programu bez prvních dvou vět naprosto nevinným. Beethovenův dopis nelze vysvětlit jako akt nedbalosti. Mohlo se v tomto vzácném případě stát, že převládl chaos a způsobil, že se tvůrce postavil proti svému vlastnímu výtvoru?²⁰ Metronomické značky mají podobně neblahé dopady: s jednou výjimkou jsou všechny uspěchané, ne-li maniakálně urřené. Zejména v první větě je takřka nemožné dosáhnout předepsaného tempa, dokonce ani se mu přiblížit pomocí jakéhokoli nástroje

20 Beethovenovo odtržení jeho nejlepší fugy z Kvartetu B dur op. 130 reprezentuje další zjevný případ pokusu o sebedestrukci. Tato „Velká fuga“ byla složena jako jeho závěrečná věta a zcela zjevně sem patří. Beethoven ji nahradil poměrně odlehčeným rondem, které se dnes většinou hraje místo fugy, a souhlasil s tím, aby Velká fuga byla vydána samostatně ve verzi pro smyčce jako op. 133 a v samostatné verzi pro čtyřruční klavír jako op. 134. Beethovenův souhlas s tímto postupem mohl být motivován finančními důvody: potřeboval peníze a vydavatel mu nabídl samostatný honorář za každou verzi fugy.

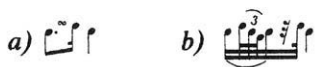
– ať už za ním sedí jakýkoliv hráč, i kdyby byl samotným ztělesněním ďábla – bez bolestné ztráty v dynamice, barvě a jasnosti.

Mé doporučení mladým pianistům zní: prověřte si své schopnosti čtení not prostřednictvím *Suity op. 14* Bély Bartóka a *Sonáty op. 1* Albana Berga (výpomoc páskového rekordéru při tom bude nepostradatelná). Ve srovnání s jemně odlišenými symboly, které Bartók a Berg používají ke sdělení svých záměrů, působí Beethovenův zápis stále skicovitě: nová technika zápisu not zůstávala dosud v procesu vzniku. O to důležitější je věnovat pozornost *každému znaku*, který Beethoven zapsal. Ve schopnosti zaznamenat to podstatné bez přehnaného zatěžování textu pokyny se Beethovenovi vyrovná jen málokterý skladatel a snad žádný ho v ní nepředčí. Beethovenovy výrazové značky jsou založeny na logice dané skladby v mnohem větší míře než Mozartova klavírní díla.²¹ Jedním z nejdůležitějších darů, kterým může být hráč Beethovena obdařen, je schopnost představit si téměř až v geografickém smyslu celé panorama proměnlivých dynamických úrovní díla – jako pohlédnout na krajinu a v jednom pohledu zaznamenat všechna její údolí i vrcholky hor.

S výjimkou Carla Marii von Webera je Beethovenův notový zápis modernější než zápisy jeho současníků. Lze ho brát více doslovně než Mozartův, v jehož klavírní hudbě lze nalézt celé spektrum přístupů ke značení, od nadměrného po neexistující, a v níž musí být navíc symboly ze sféry hráčů na smyčce (tahy) a zpěváků (přízvuky, dynamika) přeloženy do jejich klavírních protějšků. Ve svém notovém zápisu Beethoven zavrhl řadu barokních konvencí. Schubert a dokonce Chopin a Schumann příležitostně zapisují oddělené trioly formou tečkovaného rytmu, po bouřlivém druhém tématu v *Rondu Sonáty op. 2, č. 2* se však v Beethovenově klavírní hudbě neobjevuje mnoho případů, kdy by tečkované rytmy měly být převedeny na trioly.

Ve svých poznámkách k Beethovenovým klavírním skladbám Czerny upozorňuje, že v *Adagiu Měsíční sonáty* by měla šestnáctinová nota melodie zaznít vždy až *po* doprovodné skupině triol, což jen poukazuje na skutečnost, jak nevšedně tento postup stále působil v praxi dané doby. V Beethovenově užití tohoto obratu se barokní způsob tohoto provedení, v němž je figura *a* hrána jako *b*, uchoval pouze v jednom či dvou případech:

21 To neznamená, že bychom v Beethovenovi nenašli žádné chyby, žádná špatná rozhodnutí, rozmary nebo rozporuplné momenty. Neuváženost v rovnováze je známa všem hráčům, kteří mají praktickou zkušenost s jeho klavírními koncerty. V provedení první věty Koncertu G dur (takt 192) byl nástup sólisty v *pianu*, jak již zpozoroval Nottebohm, později změněn Beethovenem na *forte* v prospěch lepší zřetelnosti. V londýnském prvním vydání *Sonáty op. 31, č. 3* zaznamenáme, že hlavní téma závěrečné věty je označeno *forte*, zatímco vídeňské první vydání, jež vyšlo zhruba ve stejnou dobu, zde uvádí *piano*.



To se týká skladeb středně rychlého tempa a ladné či koketní povahy (ligatura přes skupinu not *a* by značila opak, jelikož by si takto šestnáctinová nota musela zachovat celou svou délku trvání).

Mezi výrazovými značkami Beethovena se nacházejí určitá označení, jejichž význam bych rád podrobil analýze:

- 1) Beethovenovo užití přízvukových pojmů: *sforzando*, *fortepiano*, *rinforzando*
Co v hudbě znamená přízvuk? Je to náhlý dynamický výpad, který posléze slábně do *diminuenda*, jak graficky navozuje znak >? Pianista, jehož nástroj si získal reputaci perkusního nástroje, by se měl mít obzvláště na pozoru před takovou automatickou interpretací tohoto pokynu. Přesto jsou to právě Beethovenova *sforzanda*, s nimiž se nakládá bez zamyšlení: stalo se zvykem je na všechny nástroje „zabodávat“.

Co tedy značí přízvuk? Nota (či akord), jejíž či jehož intenzita musí být zdůrazněna. To lze provést několika způsoby. *Sf* může notu rozšířit, může do ní spadnout, může mít *zpěvný* (*cantabile*) charakter – na orchestrálních nástrojích může nárůst ve vibratu postačit k tomu, aby vyzdvihl *sf* notu z prostředí not s ní sousedících. V mnohých Beethovenových *sforzandech* si nota zachová svou intenzitu po celou dobu svého trvání, nebo alespoň po většinu doby jejího trvání. Doprovodné hlasy pohybující se v kratších notových hodnotách často podpoří intenzitu delší noty.²² Zde máme jasný případ porušení obecného pravidla, že jedna značka *sf* se vztahuje jen na jednu notu. (U Mozarta nejsou výjimečné ani případy, kdy se efekt *sf* rozprostírá přes několik not až do dalšího *piana*.)²³

Co má klavírista dělat, když teoreticky nemůže ovlivnit zvuk noty, poté co ji zahrál? Za prvé se musí kompletně zbavit předsudku, že to je nemožné. Zpěv jako myšlenka i realita se musí stát jeho druhou přirozeností až do takové úrovně, že se mu poddává i vzdorující klavír. Zvuk zadržovaných not může být upraven a) pomocí doprovodných hlasů, pokud se ve skladbě nějaké vyskytují; b) s pomocí synkopovaného využití pedálu; c) s pomocí určitých pohybů, které pianistovo pojetí zpěvnosti (*cantabile*) činí publiku zjevným.

22 Klavírní koncert op. 15, první věta, takt 97; třetí věta, takty 28–32. Klavírní koncert op. 19, druhá věta, takty 31 až 34.

23 KV 595, první věta, takty 54, 57 atd. KV 331, první věta, variace I. KV 456, druhá věta, variace I.

Takové pohyby silně ovlivní nejen nástup noty, ale i její přípravu a trvání. Existují však určitá *crescenda* vztahující se jen na jednu notu, jež mohou vyniknout jen díky sugestivní síle hráče v koncertním sále.

Nyní si dovolím zaměřit se na jednotlivé přízvukové pojmy.

Neexistuje žádné obecné pravidlo, které by stanovovalo kvalitu a kvantitu *sforzanda*. To se řídí vždy hudebním významem, který musí hráč sám objevit v každém konkrétním případě. V lyrické pasáži bude mít zřídka kdy průrazný charakter. Objeví-li se v *ff* pasáži, bude hráč muset vynaložit veškerou svou sílu, aby nechal přízvuk vynít nad obecnou úroveň hlasitosti okolních tónů. Když má Beethoven v úmyslu, aby *sf* postupně ubývalo na hlasitosti, připne k němu *diminuendo*.

Fortepiano musí být bráno doslovně: jako *forte*, po němž následuje v nejrychlejším možném sledu *piano*. Stejný princip se uplatňuje i na *mf*, *ff* a *fpp*. V orchestru *fp* naznačuje, že by se *piano* mělo objevit v rámci noty, kterou označuje, pokud není příliš krátká; poté se tedy stává vehementním přízvukem s těžištěm na začátku noty. Na Beethovenových kladívkových klavírech s rychle odeznívajícím tónem měl *fortepiano* akord, například v úvodu Sonáty „Patetická“, stále orchestrální povahu. Jak nám připomíná Schindler, zde by měl zvuk téměř naprosto utichnout, než se hráč znovu dotkne kláves. (Edwin Fischer a Eduard Erdmann se pokoušeli s proměnlivou úspěšností dosáhnout efektu orchestrálního *fp* na moderním koncertním křídle pomocí pedálových triků.) Obecně však *fp* v klavírní hudbě udává, že by následující nota měla být hrána jemně. V Schubertově užití vynívá pokyn *fp* mnohem méně absolutně: často se vytrácí do prostorového *decrescenda*. Kromě toho, že Beethovenovo *fp* popisuje náhlý přízvuk, může plnit i jiné funkce: může vyznačovat poslední notu delší *forte* pasáže, po které má následovat náhlé *piano*. V kontrapunktickém stylu psaní klavírního partu může *fp* sloužit ke zvýraznění a zachování trvání noty nejdelší hodnoty, zatímco ostatní části hned ustupují do *piana*. Tento příklad je protikladem noty hrané v *sf*, která, jak jsem již řekl, získává podporu od doprovodných partů.

V dikci označení *sf* má *sf* relativní a *p* absolutní význam.

Rinforzando Beethoven používá dvěma způsoby:

- i) jako zvýraznění jedné či několika not pomocí *cantabile*, většinou v lyrickém kontextu (v žádném případě se pokaždé nemusí klenout přes několik not, jak dokládají *rinforzanda* v krátkých větách Sonát op. 7, op. 10, č. 2 a op. 10, č. 3);
- ii) v jeho pozdních dílech jako signál, že by všechny noty až k dalšímu dynamickému označení měly být hrány s větší naléhavostí, většinou v přípravě na dynamický vrchol, který má být dosažen během *crescenda*.

Místo vrcholného momentu se však může objevit překvapivé *subito piano* jako v druhé větě op. 109.

Pojem *sforzato* je Beethovenem použit pouze v první větě „Císařského“ koncertu. Tam si vyžaduje hráčovu energickou pozornost k ostatním notám rozšířené části, jejíž figuraci by neměl chybně pochopit jako neutrální pozadí. Tyto pasáže by naopak měly poskytnout rytmickou orientaci melodické lince dechových nástrojů. Samo sebou se rozumí, že v taktu 136 a následujících se tento odpor musí omezit na poměrně úzký dynamický rozsah, pokud má zůstat fagot slyšitelný.

V Beethovenově notovém zápisu přízvuková značka >, běžně používaná od devatenáctého století, označuje přízvuky, které nedosahují intenzity *sf*.

2) *pianissimo a dolce*

Zatímco stupně dynamiky mezi *p* a *ff* mohou posloužit celé řadě výrazových prostředků, v závislosti na charakteru pasáže se Beethovenovo *pianissimo* nejvíce přibližuje tomu, co Rudolf Kolisch nazval „*pianissimo misterioso*“. Vstupujeme do říše jasně oddělené od *piana*, do sféry úžasu a zázraků. Jeho *dolce* má také své vlastní emocionální klima: překládám ho jako „něžně oddaný“. *Dolce* sděluje hráči: „Seznam se s touto frází, nesnaž se ji ovládnout zvenčí.“ Vyžaduje si láskyplnou pozornost a odvrací se od mechanické neosobnosti.

3) *espressivo*

Rád bych zde odkázal na tři příklady užití pojmu *espressivo* v Beethovenových pozdních sonátách. V první větě op. 101 narazíme na *espressivo semplice*. V poslední větě se objevuje *dolce poco espressivo* a v druhé větě op. 109 se vyskytuje *poco espressivo* dvakrát, po kterém následuje po několika taktech *a tempo*. Co se nám tyto pokyny pokoušejí sdělit? Zprv je pro nás velice poučné, zjistíme-li, že se *espressivo* a *semplice* vzájemně nevylučují, jak by se mnozí mohli domnívat z obecně známého stylu hraní *espressivo*. Z druhé zjišťujeme, že *dolce* a *espressivo* vysílají odlišné emoce. Srdečná něha *dolce* se obecně drží dále od mollových tónin. *Dolce* utiňuje nebo vyjadřuje něžné vytržení. Jakkoliv prozáření může působit, vládne vnitřním světlem, kdežto *espressivo* jednoznačně promlouvá k vnějšímu světu. Tam, kde se obě vyskytují společně (jako *dolce poco espressivo* v op. 101 nebo jako *cantabile dolce ed espressivo* v první větě op. 106), nabývá *dolce* na váze. Leč právě toto *espressivo* vyžaduje: znatelný nárůst emocionálního důrazu celé pasáže, které se to týká. Filologické opodstatnění k menšímu natažení tempa pod tlakem tohoto zdůraznění poskytují tempová označení op. 109.

4) pedál

Beethoven píše pedálové značky:

- i) pravděpodobně nejčastěji v případech, kdy jsou v basu naznačeny prodlevy jako v Rondu Valdštejnské sonáty;
- ii) v delikátně zahalené atmosféře (Czerny mluví o tzv. aiolské harfě): například v Largu Koncertu c moll a v recitativu první věty Sonáty op. 31, č. 2;
- iii) když mají přeznívat všechny noty akordu nebo arpeggia a nelze toho dosáhnout jen samotnými rukama;
- iv) když má být pedál použit hráčem neočekávaným způsobem jako v zatloukaných akordech Presta op. 27, č. 2, nebo ve zmenšených septakordech ve třetí větě op. 101;
- v) když má být trvání pedálového zvuku přesně vymezeno oproti okolním pomlčkám: například ve dvou arpeggio akordech před epilogem v pomalé větě Koncertu g moll, kde se vyskytuje rozdělení na šestnáctinové pomlky.

Z výše uvedených příkladů lze usoudit, že Beethoven zapisuje pedálové značky, jen když chce eliminovat nedorozumění nebo když usiluje o dosažení neobvyklých efektů.

5) *ritardando*

Czerného *Pianoforte Schule* op. 500 (1842) uvádí výčet okolností, při nichž se nabízí zpomalení tempa, i když není skladatelem v zápisu uvedeno. Podle Czerného může být „ritardando prospěšné:

- i) v pasážích, které tvoří návrat k hlavnímu tématu;
- ii) u not, jež vedou k samostatné krátké *cantabile* lince [?];
- iii) u znějících not, které mají být zahrány se speciálním důrazem a po nichž následují noty kratších hodnot;
- iv) v přechodech do nového tempa nebo do věty, jež se zcela liší od té předcházející;
- v) těsně před korunou;
- vi) když velmi živá pasáž nebo brilantní postup figur ustupuje do *diminuenda* a uvádí jemný, delikátní běh;
- vii) u ozdob sestávajících z velkého množství rychlých not, které nemohou být do pasáže vměstnány [!] při dodržení uvedeného tempa;
- viii) příležitostně ve vydatně značených pasážích, v nichž výrazné *crescendo* ústí do nové věty nebo zakončuje skladbu;
- ix) ve velmi rozverných, radostných či zdobných větách za účelem zdůraznění jejich rázu;

- x) nakonec téměř ve všech případech, kde skladatel uvádí *espressivo* a
- xi) na konci každého dlouhého trylku, po němž následuje přerušení hry a kadence v *diminuendu*, jakožto obecně i u decentních kadencí. (Upozornění: Rozumí se, že pojem *ritardando* ve výše uvedeném užití v sobě zahrnuje všechny ostatní pojmy, které naznačují větší či menší zpomalení tempa.)“

Tyto postřehy Czerného, jakož i hudební význam různých pasáží značených *ritardando*, nám jasně sdělují, že až do poloviny devatenáctého století nebyl mezi *ritardandem* a *ritenutem* žádný rozdíl. Značka *ritardando* (nebo *rallentando*) nám tudíž může buď sdělit, abychom *zpomalovali* postupně, nebo abychom *zpomalili* naráz. Vezmeme-li si toto zjištění k srdci, bude pro nás mnohem jednodušší předvést *rallentando* pasáže v první větě op. 2, č. 2 přesvědčivým způsobem.

Ten samý Czerny, jenž považuje úpravy tempa za předpoklad krásného hraní, nám mimochodem sděluje o Beethovenově prvním klavírním koncertu:

„V rychlých pasážích nesmí hráč zapomenout, že určité nástroje orchestru obvykle hrají s ním, buď ho doprovázejí, nebo hrají melodii. V takových pasážích tudíž musí hráč svůj humor držeti více na uzdě než při interpretaci sólové skladby a vše, co může být nutné v tomto ohledu, musí být vyřešeno na zkoušce.“

(„Humor“ v dobovém jazyce znamená „rozmar“ či „rozvernost“.)

Další poznámka Czerného osvětluje interpretační konvence na počátku minulého století ještě lépe: „V Beethovenových posledních koncertních dílech je vhodné, aby dirigent orchestru dirigoval z vlastní kopie klavírního partu, jelikož přesného provedení těchto děl nelze dosáhnout [!] z houslového partu.“

Partitury koncertů byly často vydávány mnoho let až po sólových a orchestrálních partech, pokud vůbec k jejich vydání došlo. Praxe dirigování koncertů z partu prvních houslí se uchovala až do našeho století, jak jsem se dozvěděl během svých studentských časů na konci 40. let. Učitel dirigování na konzervatoři ve Štýrském Hradci mi zadal náročný úkol rekonstruovat partituru Spohrova Houslového koncertu č. 1 z orchestrálních partů. Když mě postarší knihovník, kapelník v penzi, předával materiály pro orchestr, jen nevěřicně vrtěl hlavou a říkal: „K čemu vůbec potřebuješ partituru? Za nás jsme takovou hudbu dirigovali z houslového partu!“ Jak by přijaly naše silně přecitlivělé uši představení díla zkroceného při jediné zkoušce, jehož význam musel být vytušen hudebníky, z nichž žádní neznali celou partituru? Jak úzkostlivě musel každý hráč držet tempo, aby se zamezilo naprostému chaosu!

Podobně jako většina velkých klavírních skladatelů nebyl Beethoven o nic méně zdatným skladatelem hudby pro soubory. Sólista by tudíž nikdy neměl ztratit kontakt s interpretačním stylem orchestru nebo smyčcového kvartetu, pokud se nesoustředí jen na ty skladatele, kteří psali hudbu výhradně pro klavír jako v případech Chopina, Schumanna a mladého Liszta.

Můj vztah k metronomu je chladný. Zároveň však nemohu vystát, když jsou klasická díla vážné hudby podrobována rytmické disciplíně jazzového muzikanta. Jako vzory by nám měli posloužit velcí skladatelé, kteří umožňují orchestru dýchat; jejich úpravy tempa se často budou lišit od těch, kterých se dopouštějí průměrní sólisté. Svobodomyšlné zásahy do tempa „humorné“ povahy, kterých by se dobrý orchestr a dobrý dirigent nikdy nedopustili, se většinou jeví stejně nepatřičně i v interpretaci Beethovenových sonát. Navzdory své soběstačnosti se klavírista bude moci odkázat na výjimku z pravidel souborového hraní jen v případech, kdy je symfonický celek sonáty rozbit recitativy nebo improvizacími pasážemi, kde je žádoucí zvláštní výmluvnost (jako v páté Bagatele op. 33, označené *con una certa espressione parlante*), a v těch rozmarných závěrečných větách, které Beethoven podle Czerného „hrál s humorem“.

Přestože naprosto věřím svědectvím Beethovenových současníků, kteří tvrdí, že alespoň v raných letech při hře na klavír „většinou pevně držel tempo“, tento styl držení tempa zajisté nemá nic společného s metronomickým pojetím tempa, jež hráč získá poslechem jazzu a Stravinského.

Pokouší-li se kdokoli hrát cokoliv naprosto jednoduchým způsobem, nejprve se toho pokusí dosáhnout pomocí absolutní vyváženosti tónu a rytmu. Může trvat roky, než si uvědomí, že jeho touha po dosažení kýženého efektu mu zaslepila oči a paradoxně mu neumožnila objevit ten nejlepší způsob, jak vyváženosti dosáhnout. Projekce jednoduchosti může představovat velice složitou záležitost. Aby výsledný efekt na rozdíl od jednoduchosti nepůsobil prázdně a nudně, je potřeba mít v zásobě značné množství jemných rozdílů – přestože mohou zůstat nevyužity – a při hře projevit značnou míru citlivosti a vnitřní svobody. Co se týče tématu tempa v hudbě, je stejně nutné odlišit „psychologické“ tempo od metronomického: interpret, který se nese na proudu hudby tak přirozeně, jak jen to jde – a slovem „přirozeně“ se zde samozřejmě odkazují k přirozenosti hudby, nikoliv hráče –, vždy bude na posluchače, který vnímá hudbu „psychologicky“, působit dojmem, že se „drží tempa“.

Ti z mých čtenářů, jimž je příjemnější, když se mohou spolehnout na vlastní uvážení, si nyní budou moci oddechnout. Sdílím jejich pocity. Avšak volné živly jako oheň, voda, vzduch nás neponesou, nebudeme-li nejprve schopni kráčet na pevné zemi. Pravidla dodržujeme proto, abychom byli

schopni předvést jejich výjimky působivěji. Z notového textu čerpáme svou vizi, a když se k němu znovu vrátíme, nahlížíme na něj novými očima. Rostoucí preciznost našeho porozumění dílu by tedy měla posilovat, nikoliv zeslabovat náš údiv.

(1976)

Přeložil Martin Lauer

Forma a psychologie v Beethovenových klavírních sonátách

HNED ZPOČÁTKU BYCH měl čtenáři oznámit, že následující poznámky vycházejí z pohledu praktikujícího muzikanta a zabývají se v prvé řadě praktickými otázkami interpretace. Mimoto, přestože považuji za nezbytné a osvěžující o hudbě *přemýšlet*, vždy jsem si vědom skutečnosti, že *cit* musí zůstat alfou a omegou muzikanta, a tudíž mé poznámky vycházejí z citu a zase se k němu vrací.

Beethovenovy klavírní sonáty jsou jedinečné ve třech ohledech. Zaprvé zaznamenávají celý vývoj jeho geniality, od jeho počátků až na samotný práh pozdních kvartetů. Toto panorama završují Diabelliho variace a poslední soubor bagatel. Zadruhé se mezi nimi jen stěží najde dílo, které by nestálo za to hrát – oproti kupříkladu mnohým souborům variací, jež bývají často nevyvážené. Nemohu se ztotožnit s negativním postojem Busoniho k Beethovenovým raným dílům. Musíme-li vůbec dělit Beethovenova díla do tří období podle prohlášení Liszta „L'adolescent, l'homme, le dieu“ (dospívající, lidský, božský), bude už mladý Beethoven považován za velkého skladatele. Pojem „adolescent“ však nesmíme brát doslovně: vždyť Beethovenovi bylo 24 let, když vyšel jeho opus 1. A zatřetí, Beethoven se ve svých sonátách neopakuje: každé nové dílo, dokonce každá věta představuje nový organismus.

Ke každému mistrovskému dílu se snažím přistupovat jako k neopakovatelnému jevu. Důsledkem toho mně obvyklý analytický přístup spočívající v hledání vztahů a analogií v určitém stylu nebývá příliš k užitku. Jsou lidé, kteří se snaží všechno zaškátulkovat: Beethovenovi je dovoleno být zuřivým, avšak ne hrdinským, Mozartovi je dovoleno být uhlazeným a křehkým, nikoliv však melancholickým, Bach musí být velkolepý, pozdní osmnácté století musí být úhledně odděleno od devatenáctého a tak dále. Jako interpreta mě v mé trojitě roli kurátora, vykonavatele a porodníka nezajímají klišé, nýbrž něco neobvyklého a jedinečného.

Rád bych svůj postoj ilustroval dvěma citáty. Prvním z nich je esej Wernera Schmalenbacha, kurátora jedné z největších sbírek umění v Německu. Prohlašuje:

„Úlohou muzea umění není zdokumentovat dějiny umění ani je vyučovat. Pro výuku dějin a uměleckého stylu mohou bohatě postačit reprodukce; mistrovská díla nám sdělují něco jiného... V muzeu se počítá jen jedinečnost umění; to však nemá nic společného s uměleckým stylem, jelikož umělecká díla jsou naprosto srovnatelná, co se stylu týče, nezávisle na jejich kvalitě.“

Dále bych rád citoval Donalda Francise Toveyho, jenž napsal v návaznosti na Beethovenovu Sonátu op. 54 následující řádky:

„Připomíná všechna Beethovenova ostatní díla, velká i malá, pozdní, prostřední i raná: tím, že jí lze správně porozumět, jen pokud přistoupíme na její vlastní pravidla hry. Uchyluje-li se Beethoven k využití starých konvencí, musíme zjistit, jak odpovídají kontextu, jemuž je Beethoven přizpůsobuje, namísto toho, abychom si představovali, že jejich cizí původ vysvětluje jejich přítomnost. Píše-li Beethoven ve formě a stylu, který nelze objevit nikde jinde, musíme, jak říká Hans Sachs, nalézt jejich vlastní pravidla bez toho, abychom se tím trápili, protože jednoduše neodpovídají těm našim.“

Když už jsme se zmínili o rozmanitosti Beethovenových sonát, měli bychom se především zeptat sami sebe, co slovo „sonáta“ znamená a jaké interpretace umožňuje. Můžeme od sebe odlišit tři významy: první a nejstarší z nich se odkazuje na „instrumentální skladbu“ v protikladu k vokální „kantátě“, druhý z nich popisuje cyklické dílo, které se skládá ze dvou či více vět a zároveň není suitou, a třetí se odkazuje na takzvanou „sonátovou formu“, jež byla definována až roku 1827 Heinrichem Birnbachem a později v roce 1838 Adolfem Bernhardem Marxem. Všichni jsme obeznámeni s dnešním obecným popisem sonátové formy: expozice (hlavní téma následované vedlejšími tématy v dominantě či mediantě), provedení, repríza (v níž se vedlejší témata vracejí v tónice) a koda. Tento popis je zjednodušením: existuje mnoho sonátových forem, na něž jej nelze z různých důvodů uplatnit. Například narazíme na sonátové formy, které si vystačí s jedním tématem, z nichž dvě jsou od Beethovena: třetí věta op. 10, č. 2, a druhá věta op. 54. Dvě z jeho sonát se kompletně obejdou bez sonátové formy, jmenovitě op. 26 a op. 27, č. 1. Zároveň ale existují dvě sonáty dokonce o třech sonátových formách: op. 10, č. 1²⁴ a op. 31, č. 3 a plný seznam sonát se dvěma.

Zde bych opět rád citoval Toveyho, jenž upozorňuje na pozoruhodné charakteristiky sonáty:

„Sonáta je ve své podstatě dramatická umělecká forma, která v sobě spojuje emocionální rozpětí a živé představení plnohodnotného jevištního dramatu s úsečností krátkého příběhu;... S tím, jak sonátové formy naplňují své cíle rychleji, než dokážou uspokojit naše emocionální potřeby, zachovávají si své dělení na jednotlivé části zděděné z ranějších forem suit, které plní roli jejich dekorativních prototypů.“

24 Druhá věta op. 10, č. 1 je sonátová forma postrádající provedení, tedy pokud nepovažujeme rozložený akord ve 45. taktu za nejkratší provedení, které kdy bylo napsáno.

S Toveyho emfatickým vyzdvihováním dramatické povahy sonáty a nutnosti emocionálního zapojení se celkem ztotožňuji. Sonáta se osvobozuje od obřadného rázu suity. Pro milovníky osmnáctého století je až nečekaně „osobní“. „Sonáty jsou jako studie několika psychických postojů a vášní člověka,“ prohlásil v roce 1732 abbé Pluche.²⁵ Pokušíme-li se popsat drama Beethovenovy sonátové formy přesněji, nevyhnutelně zjistíme, že sledujeme drama, v němž převládá charakter hlavního tématu. Sám Beethoven mluvil o „souboji mezi dvěma principy“, jeho konkrétní postřehy jsou však poměrně nejasné, nebo jim alespoň Schindler dostatečně dobře neporozuměl. Jakkoliv velké mohou být rozdíly mezi tématy a jakkoliv násilně se mohou střetávat ve svém provedení, charakter hlavního tématu bude skladbě vždy dominovat. Hlavní téma vládne podobně jako král v obklopení svého dvora. Tato skutečnost se ocitá v rozporu až se Schubertovými sonátami a pojmy „hlavní téma“ a „vedlejší téma“ občas ztrácí svůj význam – důsledkem toho jsou vůči sobě témata v pozici připomínající dvě vzdálené planety. Toto rozvedené pole napětí bylo ještě více rozšířeno Lisztem v jeho Sonátě h moll, nejpůsobivější sonátové struktuře po Schubertovi. Vzpurnost hlavního tématu zde nemá poslední slovo a skladba končí v poklidu navozeným pátým a posledním tématem.

Sonáta (nebo kvartet či symfonie) však učinila hned zprvu jeden ústupek ceremoniálnímu duchu suity: přijala do svého cyklu vět jednu z nejvíce formálních vět suity: menuet. Avšak i zde se tato forma začala vyvíjet spontánním směrem. Vyústila ve scherzo.

Czerny se mylí, když se domnívá, že scherzo vynalezl Beethoven. Tato pocta údajně náleží Haydnovi, jenž používal dva druhy scherza nebo scherzanda, z nichž oba byly žoviální a různé, avšak odlišné co do formy a rytmu. Jedno je ve 3/4 rytmu, má jeden úder na takt, a je příbuzné menuetu kontrastním triem před značenou repeticí. Druhé je ve 2/4, často se vyskytuje v roli závěru a není nijak pevně spojeno s žádnou ukončenou formou. V Beethovenových sonátách se setkáváme se scherzem ve 2/4 rytmu v sonátové formě Sonáty op. 31, č. 3, ale rovněž se scherzem ve 3/4 rytmu v rondové formě v závěru op. 14, č. 2. Spojnicí mezi všemi rozcházejícími formami je, jak jsem již řekl, žertovný charakter scherzanda.

Něco podobného se děje i s menuetem. Rozlišujeme mezi sebou skutečný menuet v pevné menuetové formě a *tempo di menuetto*, větu, jež se nepojí s žádnou konkrétní formou, jejíž hlavní téma by mělo menuetový charakter. Beethoven obecně zvýrazňoval formálnost svých menuetů a dramatickou povahu svých scherz. Menuetový charakter jeho klavírních děl může být popsán dvěma slovy: *dolce* a *grazioso*. Zde si počínal mnohem důsledněji než Haydn či Mozart, jejichž menuety jsou otevřené jakékoliv emoci souznicí s pevným tříčtvrtovým rytmem.

25 Noel Antoine Pluche *Le spectacle de la nature*, 2. vydání, sv. 7, 1745, s. 116.

Vybavíme si velkolepé, energické, vášnivé, dokonce i divoké menuety (uvažme Mozartovu Symfonii g moll, KV 550). V takových případech z obřadnosti menuetu již nezbyvá nic než jeho formální skořápka.

Dovolte mi nyní nazít otázku formy a psychologie z jiného úhlu. Jak dosáhneme toho, abychom nejjasněji vycítili určité povahové rysy nějaké osobnosti? Srovnáme ji s osobností jiné povahy. Takto můžeme srovnat skladatele sonát Beethovena se skladatelem sonát Schubertem. V Beethovenově hudbě nikdy neztrácíme půdu pod nohama, vždy víme, kde se nacházíme. Naproti tomu Schubert nás uvádí do snu. Beethoven skládá jako architekt, Schubert jako náměsíčný. Tím samozřejmě nechci říci, že Schubertovo umění je fušerské nebo že Beethovenova hudba zůstává prozaickou: míním, že postoje obou mistrů k problematice skladby se liší vlivem jejich odlišných povah.

Ještě předtím, než představím technické důkazy podporující mé analogie architekta a náměsíčního, bych rád promluvil o rozdílech mezi klasicistní a romantickou formou z pohledu interpreta. Když se klasicistní skladba hraje bez většího emocionálního zapojení, ale jen s neochvějnou zručností, forma skladby se může ukázat být pevným rámcem, který bude v mnoha případech dostatečně nosný pro celé představení.

Pokud by romantická hudba byla interpretována tímto způsobem, výsledek by vyzněl v obecné rovině diametrálně odlišně. Jen vhléd do psychologie této skladby nám může vyvolat vizi formy – forma je totiž odhalena emocí.

Jinými slovy, srovnám-li klasicistní formu s kresbou, každý dokáže spatřit linie a obrysy této kresby, i když nebude schopen pochopit, o co v této kresbě jde. Naproti tomu by romantická forma mohla být přirovnána ke kresbě, jež zůstává neviditelnou pro nevnímavé oko.

Nyní bych rád poskytl ony důkazy, které jsem slíbil. Když se podíváme na první věty Beethovenových sonát (jež jsou většinou v sonátové formě), všimneme si, že Beethoven obecně staví svá hlavní témata technikou, kterou bych rád nazval z nedostatku lepšího slova technikou prokracování. Jako jednoduchý příklad nám poslouží hlavní téma op. 2, č. 1:



Harmonický postup vedoucí až ke koruně je prokrácen podle následujícího schématu: dva dvoutaktové celky, dva jednotaktové celky, tři půltaktové celky. K tomuto procesu se připojují i motivická a rytmická prokrácení. Tato technika dominuje nejen konstrukci tématu, ale také v mnohem propracovanější formě i organizaci celé věty.

Technika propracování, nebo alespoň její základy, vede přes Mozarta a Haydna až k Bachovi a barokní *ciacconě*. Pokud vím, v dobových učebnicích skladby není tato technika nikde zmíněna, přestože musela být dobře známá. Dokonce i téma Diabelliho valčíku, které Beethoven použil pro svůj soubor variací, je vystavěno na této technice.²⁶ Nikdo se ve využití techniky propracování nevyrovná Beethovenově důslednosti a úrovni složitosti, s kterou touto technikou ovládá. Odvážil bych se dokonce prohlásit, že představuje hnací sílu jeho sonátových forem a základní princip jeho hudebního myšlení. K tomu, jak tato technika dopadá, se krátce vyjádřím později. Žene Beethovenovu hudbu nezadržitelně dopředu, kdežto Schubertova hudba místy téměř působí dojmem, jakoby byla v nehybném stavu – jako soubor epizod, které mezi sebou tajemně komunikují. V souladu s tím není pro Schuberta neobvyklé vytvářet svá témata podobně jako periody nebo písně.

O architektovi a náměsíčném nám řekne více jejich přístup k harmonii. Schubert si liboval v troufalém napětí mezi vzdáleně příbuznými tóninami; najmě jeho sklon k sousedícím chromatickým tóninám je obecně známý. Například polarita C dur a cis moll dominuje Fantazii C dur „Poutník“, polarita f moll a fis moll zase dominuje Fantazii f moll pro čtyřruční klavír. Vedlejší části strašidelného závěru Sonáty c moll jsou jednak v des a cis moll a jednak v H dur. Všechny tyto kontrasty nakonec zastíňuje první věta nedokončené Sonáty C dur svým odvážným počinem – vedlejším tématem v h moll. Často se stává, že chromaticky sousedící tóniny vedle sebe působí rušivě a nápadně. Schubert však kráčí přes harmonické propasti jakoby z vlastní potřeby a nemůžeme si při tom nevzpomenout na to, že náměsíční nikdy nešlápnu vedle.

U Beethovena je nová věta či téma v chromaticky sousedící tónině nemyslitelná. (Již před ním však vložil neúnavný dobrodruh Haydn do své skvělé Sonáty Es dur krátkou větu v E dur a ještě dřívější příklad lze nalézt v C. P. E. Bachovi). Když už se Beethoven vypraví do vzdálené tóniny – což se stává jen ojediněle a vždy s logicky promyšlenou přípravou –, má to pro celé dílo dalekosáhlé důsledky. Stačí si vzpomenout na první větu Sonáty B dur „Hammerklavier“

26 Namísto toho, aby se spoléhal na harmonickou a melodickou organizaci Diabelliho valčíku, se Beethoven rozhodl jako společný jmenovatel svých 33 variací zvolit jeho prokrácenou strukturu, bez níž by se stěží vůbec odhodlal variace napsat.

op. 106: výskyt H dur v provedení a ještě ve větší míře modulace do h moll v repríze vedou ke vzniku formálních a psychologických problémů, které musí následně vyřešit všechny zbývající věty (jak nám ukázal Erwin Ratz).²⁷ Skoro máme nutkání říci, že harmonické problémy první věty ustanovují zbylé věty a činí je nezbytnými. Beethoven se mimochodem v Sonátě „Hammerklavier“ řídí jednoznačným symbolismem tónin. Ze zápisu v jednom z jeho skicáků se dočteme: „h moll, černá tónina“. Proti ní stojí tónická B dur, pojata jako tónina prozářené energie. V souladu s tím je téma fugy v pozitivním B dur, avšak její račí postup je v negativním h moll. Stupnice B dur a h moll mají dva společné tóny, G a D. Terciové stupnice G dur a D dur působí jako spojnice mezi oběma póly, pohybují se ve sféře lyrického vykoupení a útěchy, ve sféře, jež se stává dočista zbožnou v druhém fugovém tématu.

Jak jsem již prohlásil dříve, klasicistní forma může být přirovnána ke kresbě, jejíž linie rozpozná každý, i ti, kteří nechápou, co tyto linie vyjadřují. Co tedy ve skutečnosti říkají? Každý, pravděpodobně i osoba bez sebemenšího hudebního nadání, dokáže úspěšně analyzovat hudební formu, tedy za předpokladu, že se naučila postupovat podle určitých racionálních mechanismů. Avšak vystihnout charakter, psychologický proces hudby, si vyžaduje talent. Beethovenův žák Ferdinand Ries podává následující zprávu o mistrově přístupu k výuce hry na klavír:

„Když mi v pasáži něco uniklo nebo jsem špatně zahrál noty a běhy, u nichž požadoval, abych jim dal vyniknout, zřídkakdy se nad tím pozastavil. Když jsem však zaostával ve výrazu, crescendech atd. nebo v charakteru skladby, rozčílil se, protože, jak sám tvrdil, v prvním případě šlo o náhodu, ale v druhém to bylo nedostatkem soudnosti, citu či pozornosti. Prvního z těchto pochybení se dopouštěl často sám, dokonce i při hře na veřejnosti.“

Tato zpráva naznačuje, že skladatelé v minulosti kladli mnohem více důrazu na „výraz a elán“ (Mozart), na charakter, atmosféru, poetiku a podobné záležitosti než na formální aspekty hudebního řemesla.

Podívejme se nyní na začátek závěrečné věty op. 10, č. 3. Existují témata, v nichž mnoho, pokud ne vše, závisí na tom, co představení přináší na světlo zpod povrchu interpretačních konvencí. Téma Ronda op. 10, č. 3 lze hrát s akademickou přísností nebo v duchu domnělé improvizované hry na schovávanou, která určuje, kromě dvou zásadních výjimek, následný svěží průběh tohoto díla.

27 Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*. (Viedeň: Österreichischer Bundesverlag, 1951) s. 201 a násl.

První z těchto výjimek je repríza, začínající taktem 46, jež nám pokládá otázku: „Není to všechno jen vtip?“



po níž následuje velký šestitaktový otazník,



který se dočká rozřešení až ve skutečné repríze.



Můžeme si s úlevou oddechnout: nakonec šlo o vtip. Leč po druhém energickém výpadu věty, který nám připadal jako konečný triumf radosti, se do věty, čtrnáct taktů před jejím koncem, opět začínají vkrádat vážné pochyby:



Nakonec posledních osm taktů spojí tyto protikladné pocity: cítíme se šťastně osvobození od přítěže, ale zároveň nám dochází, že naše pochyby nevznikly neoprávněně. Tyto dvě epizody dodávají větě poetické pozadí, jež činí utrpení pomalé věty zpětně legitimním – víme, že jsme si tímto utrpením neprošli nadarmo.

Jako druhý příklad si vezmeme Menuet téže sonáty. Nejprve se na ni podíváme samostatně a oprostíme se od její úlohy v kontextu díla. Máme před sebou krátký úsek, v němž se ladná svěžest střídá s poryvy neotesané síly. Spojme nyní všechny čtyři věty sonáty dohromady a zažijme energii rozzářeného dne první věty, po níž následuje melancholická noc Adagia, končící s tím, jak se velká elegie postupně vytrácí. Poté se pokusme nikoliv mechanicky, nýbrž se zapojením emocí zaslechnout, jak z ní vyrůstá Menuet.



Slyšíme stále tu zdravou, nenucenou skladbu, za niž jsme ji považovali ještě před chvílí? Jaký citlivý interpret nás okamžitě vystaví přímému dennímu světlu? Nerozvine raději začátek Menuetu ladně a s obezřetností z temnoty generální pauzy mezi větami? Jakou má vlastně úlohu generální pauza? Přerušuje návaznost mezi dvěma větami? Má při ní být povoleno posluchačům, aby se na svých sedadlech protáhli, udělali si pohodlí a odkašlali si, než začne Menuet, jakoby se nic nestalo? Účelem generální pauzy se zdá být vytvořit nehybný moment ticha, po němž Menuet zapůsobí jako léčivý balzám na rány.

Jako příklad podobného typu poslouží poslední věta Sonáty op. 26. Svou povahou nám tato skladba připomene „pasáže ve stylu Clementiho-Cramera“, které by prospělo bezproblémové provedení s důrazem na technickou eleganci. V duchu „psychologické skladby“, použijeme-li termín, který Edwin Fischer přisouval této sonátě, nabývá závěr naprosto pozměněného významu. Kdybychom měli po dojemné kodě známého smutečního pochodu rozehrát prozářenou etudu v Allegru, museli bychom Beethovena označit buď za břídila, nebo za cynika.

Jak víme, Beethoven si pohrával s myšlenkou zveřejnit vydání svých děl s popisnými názvy. Jen stěží nás překvapí, že tak nakonec neučinil. Vzpomínám si na výrok z anglických novin Daily Mail: „Když zhlédnu ze zadu dámská kolena, jako bych slyšel první větu Beethovenovy Pastorální symfonie.“ Obávám se, že mnoho komentářů o povaze hudby není více poučných, ale i o nic méně zábavnějších. Beethovena však pravděpodobně k zavržení tohoto plánu vedl jiný důvod. Čím déle se vyvíjí jeho styl, tím více se snaží předejít psychologickým nedorozuměním, tím více potvrzuje psychologické procesy pomocí postupů formy a textury až do bodu, kdy se navzájem odhalují.

Obzvláště vhodný příklad reprezentuje první věta Sonáty op. 54. Nenarazíme v ní na žádnou konvenční formu, jež by nás ukonejšila. Věta začíná jako menuet s *dolce-grazioso* tématem, které je svou povahou emfaticky femininní.



Ostře kontrastní druhé téma s dupavými maskulinními oktávovými triolami se překrývá se začátkem tria:



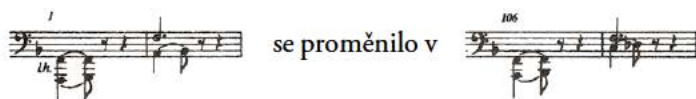
Ve svém běsnění se vymkne jakékoliv kontrole, k úžasu skončí v As dur, podmanivou modulací se přenesení do F dur a navrátí se do elegantní atmosféry začátku. Ovšem Kráska – zde se odkazují na překřtění Richarda Rosenberga této věty na „Krásku a zvíře“²⁸ – zde nezůstává celkově nezasazena divokými pohybkami Zvířete: repríza Menuetu přišla o část své naivity; dáma nabývá na vzdušnosti a figurách.



Trio, tím chci říci trioly, se objevuje podruhé, tentokrát je kratší a neopouští tóniku, což je něco, co činí Zvířeti znatelné obtíže, avšak poté musí rovněž splatit svůj dluh Krásce. Jeho boječtivé řinčení na dominantě vede přímo do druhé reprízy Menuetu.



Menuet nabyl nové zkušenosti, nejen co se týče figurace, jelikož postup basu rovněž doznal změn od začátku. Menuet nyní nezačíná z poklidnosti tóniky, nýbrž z tercie – téma se otřásl v základech.



28 Richard Rosenberg, *Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens*, Urs Graf Verlag, 1957, s. 282.

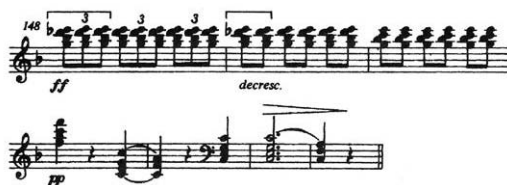
Střídající se mollové harmonie vrhají na komedii malé smutné stíny. Počíná je taktem 128 se repríza rozšíří do prokrácení, která nám matně připomíná dupavé sekvence tria, avšak bez toho, aby se odehrávala v rytmu čtvrtových triol.



Sekvence nakonec vyústí do řetězce trylků, který se rozvine do improviizační pasáže. Nádherná koda v sobě spojuje femininní a maskulinní prvky. Tvář Krásky se zdá být pozměněna: z motivu menuetu vyvstala nová lyrická myšlenka.



Ze Zvířete ale nezbylo nic víc než terciový rytmus, jež slyšíme potichu dunět v basu. Nejen, že bylo Zvíře zkroceno: stalo se součástí Krásky. Čeká nás však ještě poslední záchvěv živočišnosti, jehož důsledkem Zvíře konečně ztratí svou identitu. Z triol se stávají duoly. Konec věty je tedy femininní.



Co se přihodilo v tomto podivném hudebním díle? Dva principy, jež na počátku neměly jeden s druhým co do činění, se na konci staly neoddelitelnými. Jak vidíme, psychologický proces zde ustanovuje formu věty, ale i samotná forma je zkonstruována takovým způsobem, že z ní lze psychologický proces odvodit. Opět zde můžeme rozpoznat antagonismus mezi Beethovenem a Schubertem. Schubert věří upřímnosti svých emocí do té míry, že ponechává váhu nutnou k organizaci formy tak lehkou, jak jen to jde. Oproti němu Beethoven vytváří nejpevnější racionální základ formy, aby z něho mohly emoce plynout čistě, zřetelně a jednoznačně.

Tento racionální základ by byl nemyslitelný bez techniky prokracování. Rád bych nyní zaměřil svou pozornost právě na tento aspekt Beethovenovy formy – ze

dvou důvodů: zaprvé, pokud se nemýlím, byla mu doposud věnována jen okrajová pozornost a nedočkal se obecné aplikace. Zadruhé: může mít pro interpreta obrovský praktický význam.

Princip prokracování postupně zpevňuje hudební texturu díla. Může toho dosáhnout několika odlišnými cestami a jejich kombinacemi. Celé úseky skladby mohou být prokráceny, existují prokrácené fráze či části frází, prokrácené sledy rytmických hodnot či rytmických úseků, prokrácené harmonické postupy (často spojené s rytmickými prokráceními), zpevněná melodická struktura a tempo, důrazy a dynamické postupy. Většinou se stává, že se několik prokracovacích procesů překrývá, že jsou vzájemně semknuté nebo se prolínají. Kontinuitu celého procesu zajišťuje kombinace a symbióza různých forem prokracování tím způsobem, že v průběhu celé věty je až na pár zásadních César ten či onen prokrácený prvek konstantně zdůrazňován. Obecně platí pravidlo, že vedlejší témata bývají znatelněji prokracována než ta hlavní; rytmické podhodnoty not jsou často nahuštěnější, komponenty motivů stručnější, harmonické postupy kratší. To však neznamená, že se svým charakterem vedlejší téma musí stát nutně více znepokojivým než téma hlavní. Může tomu být i naopak. Když mluvím o prokracování, zpevňování či intenzifikaci, nechci tím naznačit jakýsi druh *crescenda* (přestože i takové prokrácení se může vyskytnout, například v inverzi fugy z op. 110). Mnohost prvků, jež se podílejí na procesu prokracování, otevírá prostor pro každou změnu nálady, každý kontrast, každou myslitelnou emoci.

Rád bych nyní vysvětlil mechanismy dvou faktorů prokracování podrobněji. Rytmická organizace se zpevňuje, když po notách na těžkých dobách následují synkopy (či naopak) nebo když po duolách následují trioly. Po půlových notách čtvrtové, po čtvrtových šestnáctinové et cetera. Poslední krok v rytmickém prokracování představuje trylek. Za předpokladu, že rytmické hodnoty zůstávají konstantními, může být melodická organizace zpevněna přibližně v následujícím pořadí: 1) rozložené akordy; 2) diatonicky sousedící noty; 3) chromatická figurace; 4) opakující se noty. Opakující se noty však žijí rozdvojeným životem Jekylla a Hyda. Nasloucháme-li energii každé samostatné noty, objevíme v ní velké napětí, posloucháme-li však repetici jako jednu zadrženou notu, cítíme v ní napětí minimální. V tomto případě by bylo možné umístit opakované noty na samotný začátek seznamu. Funkce opakujících se not tudíž může být reinterpretována: může jít o konec evoluce a zároveň začátek nové. (Reinterpretace hrají v prokracovacím procesu celkově důležitou roli.) Rytmické a melodické aspekty prokracování můžeme analyzovat poměrně jednoduše v poslední větě Sonáty op. 109. První polovinu variace 6 zaplňují rytmická prokrácení a druhá polovina je zase zasvěcena melodickému zpevňování struktury v pohybech dvaatřicetinových

not. Jako úvod k obecnému procesu prokracování nabídnu analýzu první věty op. 2, č. 1.²⁹

Využití techniky prokracování se neomezuje na sonátové formy. Rád bych dokončil tento výklad dvěma příklady, jedním z fugy a druhým ze souboru variací, a předvedl, jak Beethoven tuto techniku přizpůsobuje svým psychologickým cílům.

Podívejme se nejprve na Sonátu op. 110. *Arioso dolente* a forma fugy zde utvářejí celek, jehož analogie se skrývá jinde, o půltón níže, v tzv. *Ermattete Klage* („Nářku z vyčerpání“) a v inverzi fugy. Sestup *Ariosa* z tónu *as* na *g* vyjadřuje vyčerpání stejně dobře jako i krátké, nepravidelné dýchání nářkájícího, který již není schopen sebrat sílu k rozvinutí delší melodické fráze. Jsme dovedeni až na pokraj smrti a poté jsme svědky „postupného obnovení tlukotu srdce“ (Edwin Fischer) v crescendo opakujících se akordů G dur. Nad inverzí fugy je napsáno *L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente*. Editoři sonáty si tuto větu vykládali několika způsoby. Někteří ji vztahují na tempo fugy, jiní zase na dynamiku. Pro mě však tato slova upozorňují především na kompoziční proces, od tohoto momentu až do konce díla se zdá, že je fuga vystavěna jako jedno souvislé prokrácení. To ale není vše, k čemu dochází: s tím, jak se prokracování rozvíjí, dále se postupně narušují vazby fugy: z polyfonie se stává homofonie. Vincent d'Indy nazval Fugu op. 110 „vypětím vůle ve snaze zapudit utrpení“.

Obrátme nyní pozornost k závěru Sonáty op. 111. Její dvě věty plní funkci teze a antiteze. Ať už mluvíme v pojmech reálného či mystického světa, Samsáry a Nirvány (Bülow), vzdoru a odevzdání, mužského či ženského principu – v každém případě máme dojem konečného výroku.

Protikladnost pohybu a klidu se zde odráží ve volbě forem. Sonáta a fuga jsou formy s největším napětím a aktivitou; první věta op. 111 přináší sonátovou formu protkanou prvky fugy. Forma klidu a stálosti uprostřed změny je variační forma – nebo jí alespoň byla, dokud Beethoven nepřišel s novým konceptem variační formy v Diabelliho variacích. Adagio op. 111 představuje soubor variací v postupných rytmických prokráceních – každá variace je pevněji rytmicky uspořádána než ta, která jí předchází. (Variační věty tohoto druhu jsou známe již od barokní *ciaccony*. Zmínil bych jen dvě Mozartovy závěrečné věty, jmenovitě klavírních koncertů G dur, KV 453 a c moll KV 491.)

Adagio opusu 111 se vychýlí z tónického C dur jen jednou. Tato událost se překrývá s vnitřním vyvrcholením věty. V tentýž moment se přerušuje proces prokracování a vzápětí znovu započne. Mluvím o pasáži připomínající kadenci, jež vyrůstá ze čtvrté variace, poté co byl materiál této variace natolik prokrácen, že

29 Viz „Proces prokracování v první větě Beethovenovy Sonáty op. 2, č. 1“ s. 65.

musel vyvrcholit v trylek (takt 106). Prostřednictvím modulace do dominantního Es dur se dostáváme k ohnisku mystické zkušenosti. Sfnástup tónu *b* v basu (takt 106) zahajuje nový prokracovací proces, který nás přivádí do variace č. 5, jako by byla reprízou, a přetrvává až do konce. Pátý a šestý návrat tématu umožňují další prokrácení ve srovnání se čtvrtým. To je demonstrováno na Schenkerově náčrtu rytmické intenzifikace variací:

Var. 1: 3 x každá		tj. 3 x 3 = 9 not
Var. 2: 3 x každá		tj. 3 x 4 = 12 not
Var. 3: 3 x každá		tj. 3 x 8 = 24 not
Var. 1: 3 x každá		tj. 3 x 9 = 27 not

Variace č. 5 udržuje pohyb 27 not na takt, avšak s tím rozdílem, že dvaatřicet nových noty se nyní pohybují v basové lince a způsobují častější změny v harmonii. Poslední, již proměněná vize tématu je doprovázena trylkem. Epilog o šesti taktech vede k závěrečnému akordu – jeho nástup na slabou dobu a prokrácení, která k němu míří, jen stěží vytvářejí dojem ukončenosti. Tento akord nic neuzavírá, spíše uvádí nastávající ticho, leč ticho, jež nyní vnímáme mnohem výrazněji než zvuk, který mu předcházal.

(1970)

Přeložil Martin Lauer

Proces prokracování v první větě Beethovenovy Sonáty op. 2, č. 1

VESEJI „Forma a Psychologie v Beethovenových klavírních sonátách“ jsem zmínil, že úvodní téma Sonáty op. 2, č. 1 se skládá z dvou dvou-taktových celků, dvou jednotaktových celků a tří půltaktových celků ústících do koruny (viz příklad na str. 55). Následujících šest taktů prokracuje osmitaktový úvod. Nejprve zde narazíme na dva takty harmonie c moll, v níž je čtvrtá čtvrtová nota přidána k melodii na konci triolového obratu.



Tato čtvrtová nota vychází z bodu, v němž byly fráze tématu dříve přerušeny, a pomocí opakování nabývá na intenzitě. Následující čtyři takty přinášejí fragmentaci:



V prvních dvou taktech vrchní dva hlasy imitují závěrečný fragment tématu, v posledních dvou se vyskytuje fragment jen v „sopránu“ a harmonie na sebe navazují těsněji. (Zatímco v taktech 11–12 jsou harmonie stále spojeny přízvuky, takty 13 a 14 mají samostatné harmonické těžiště.)

V následujících taktech (č. 15 až 20) je zvuk dále zjemňován. Dalo by se říci, že mezi devátým a dvacátým taktem se staccato a melodické celky tématu postupně transformovaly v legato a v návaznost. V melodii jsou představeny synkopy.



Můžeme zde zaslechnout společně dvě odlišné rytmické podhodnoty: půlové noty (levá ruka) a čtvrtové (levá společně s pravou). Výrok zopakovaný dvakrát s větším důrazem vyvolává očekávání. Vynechání označení *crescendo-diminuendo* v devatenáctém taktu nám oznamuje, že synkopovaný rytmus již nadále neplní úlohu hlavní hudební události. Skladbě nyní dominuje čtvrtový rytmus s pomocí *forte* a zdvojených oktáv.

Tento čtvrtový rytmus ústí do osminových not taktu 20 a taktů následujících. Tyto osminky však představují případ doktora Jekylla a pana Hyda: jejich

drobounká intenzita záhy ustoupí dojmu zadržené prodlevy. Navíc se ukážou být zamaskovaným dvojhlasem: bas nese dřívější půlové noty, jež jsou nyní prokráceny do čtvrtových,



zatímco prostřední hlas může být chápán jako synkopované čtvrtové noty.

Hrajeme-li part levé ruky zjednodušeným způsobem, okamžitě zjistíme, jak jsou zde prokrácení organizována.



Po schematické stránce vycházíme z *ostinata*:



Bas se nyní začíná dávat do pohybu při znějící prodlevě.



Poté začne nabírat na rychlosti a spojovat harmonie dohromady.



Poslední tři harmonie stojí samostatně.

Co se stalo v partu pravé ruky po dvacátém taktu? Zdánlivě nová melodická myšlenka v As dur ve skutečnosti přináší volnou inverzi prvního tématu.

