

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

fagot

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**FRANZ SCHUBERT A JEHO SONÁTA „ARPEGGIONE“ D.821
V ÚPRAVĚ PRO FAGOT A KLAVÍR**

BcA. Lucie Havlíčková

Vedoucí práce: prof. Jiří Seidl

Oponent práce: odb. as. MgA. Jan Hudeček

Datum obhajoby: 5. červen 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music art

Bassoon

BACHELOR'S THESIS

**FRANZ SCHUBERT AND HIS SONATA „ARPEGGIONE“ D.821
IN TRANSCRIPCION FOR BASSOON AND PIANO**

BcA. Lucie Havlíčková

Thesis advisor: prof. Jiří Seidl

Examiner: MgA. Jan Hudeček

Date of thesis defense: 5th June 2018

Academic title granted: Master of Art (MgA.)

Prague, 2018

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Franz Schubert a jeho Sonáta „Arpeggione“ D.821 v úpravě pro fagot a klavír

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá osobností rakouského hudebního skladatele období romantismu Franze Schuberta, jeho životem a stručným výčtem jeho tvorby. Práce se dále zaměřuje na Sonátu a moll „Arpeggione“ D.821, psanou původně pro arpeggione a klavír, a pojednává o vlastní úpravě partů a interpretační problematice v transkripci pro fagot a klavír.

Abstract

This diploma thesis deals with the personality of Austrian romantic composer Franz Schubert, his life and list of his compositions. It also focuses on Sonata a minor "Arpeggione" D.821, written originally for arpeggione and piano, and deals with customized parts and interpretation problems in transcription for bassoon and piano.

Poděkování

Ráda bych upřímně poděkovala prof. Jiřímu Seidlovi a MgA. Aleně Grešlové za cenné rady a obětavou pomoc při zpracování mé diplomové práce.

Obsah

Úvod.....	1
1 Franz Schubert.....	2
1.1 Životopis.....	2
1.2 Kompoziční styl Franze Schuberta.....	7
1.3 Dílo.....	8
1.3.1 Písně.....	8
1.3.2 Komorní hudba.....	9
1.3.3 Jevištní tvorba.....	12
1.3.4 Chránová hudba.....	13
1.3.5 Symfonie a orchestrální díla.....	15
1.4 Zajímavosti.....	22
2 Sonáta Arpeggione D.821.....	23
2.1 O nástroji Arpeggione.....	23
2.2 Charakteristika a úprava skladby.....	23
2.3 1. Allegro moderato.....	25
2.4 2. Adagio.....	29
2.5 3. Allegretto.....	31
2.6 Vlastní provedení skladby.....	33
2.7 Rozhovor s klavíristkou Alenou Grešlovou.....	34
2.8 Výběr z vydaných notových materiálů a nahrávek.....	37
Závěr.....	38
Prameny.....	39
Literatura.....	39
Přílohy.....	40

Úvod

V této diplomové práci přiblížím velmi krátký, avšak pozoruhodný život neobyčejně tvůrčího skladatele Franze Schuberta a představím okruhy jeho tvorby. Ve druhé části práce pojednávám o konkrétním díle, kterým je Sonáta Arpeggione, a o úpravách, ke kterým došlo při tvorbě vlastní transkripce pro fagot a klavír.

Sonátu Arpeggione jsem slyšela v loňském roce na nahrávce mladé fagotistky Karen Geoghegan. Aniž bych věděla, co je to za skladbu, rozhodla jsem, že ji chci provést na svém absolventském koncertě. Posléze jsem zjistila, že sice existují vydané verze úprav pro fagot a klavír, ale většinou jsou výrazně zkrácené či v jiných tóninách, aby byla skladba pro fagot hrátelnější. Já jsem chtěla zachovat originální tóninu i koncepci, avšak bylo třeba upravit fagotový part. Přeci jen dvacetiminutová skladba pro smyčcový nástroj skýtá pro hráče na dechový nástroj mnoho problémů.

S laskavou pomocí profesora Jiřího Seidla, korepetitorky Aleny Grešlové a mnohých vyslechnutých nahrávek jsme se skrze nejrůznější kompromisy dopracovali k výsledné verzi.

1 Franz Schubert

1.1 Životopis

Franz Peter Schubert (viz. příloha č.1) se narodil 31. ledna 1797 v Lichtentalu (chudé předměstské části Vídně) do učitelské rodiny jako dvanácté z osmnácti dětí. Kořeny obou jeho rodičů sahají na Moravu: jeho otec, Franz Theodor Florian Schubert¹ pocházel z vesnice Neudorf, což je dnešní Vysoká². Matka Elisabeth byla původem ze Zlatých Hor v Jeseníku a byla zaměstnána ve Vídni jako kuchařka. Otec Franze od malička hudebně vzdělával. Mimo jiné se také výrazně zasloužil o rozvoj a chod jeho rodné vesnice, kde je na něj dodnes v dobrém vzpomínáno.³

Od dětství jevil mladý Franz Schubert neobyčejný zájem o hudbu. Chodíval s kamarádem do výroby klavírů, kde si brnkal na nové nástroje. Otec Franze svěřil Michaelu Holzerovi, což byl ředitel kůru v Lichtentalu. Regenschori učil Franze na varhany, vyučoval ho harmonii a kontrapunktu a byl z mladého žáka vskutku nadšený. Vzkázal jeho otci:

„Takového žáka jsem ještě neměl! Když mu chci něco vysvětlit, už to zná! Vlastně ho ani neučím, spíš se s ním jen bavím a koukám na něho jak blázen! Ten má harmonii v malíčku!“⁴

V roce 1808 se mladý Franz Schubert stal studentem vídeňského konviktu (internátního středoškolského zařízení určeného pro přípravu na univerzitu). Tam byl také členem chlapeckého sboru dvorní kaple. V tomto vzdělávacím zařízení se hudba vyučovala velmi intenzivně, studenti měli k dispozici pěvecký sbor i vlastní orchestr.

¹ Franz Theodor Florian Schubert (1763-1830) studoval na gymnasiu v Brně, poté na vídeňské univerzitě. Když později pracoval jako učitel v Leopoldstadtu, musel se oženit, jelikož měli s budoucí ženou na cestě první dítě. Žili ve velmi skromných poměrech a sousedé je měli v úctě. Franz Theodor začal učit na škole v Lichtentalu, kde byl až do roku 1801. Později si pronajal dům ve Sloupové ulici a tam přestěhoval celou rodinu i zaměstnání – otevřel zde vlastní školu, ve které mu později syn Franz Schubert pomáhal jakožto učitel. V roce 1812 se po smrti své ženy znovu oženil a narodily se mu další čtyři děti. Roku 1818 přesídlil do Rossau, kde zůstal do konce života.

² Část obce Malá Morava na Šumpersku, severozápadně od Olomouce blízko česko-polských hranic.

³ O těchto a dalších zajímavostech pojednává například dokument České televize Toulavá kamera, vysílán 27. srpna 2017

⁴ HOLZKNECHT, Václav. Franz Schubert. Praha: Supraphon, 1972, 243, [3] s. Hudební profily, sv. 22. ISBN (Brož.).

Mezi vyučující patřil například Wenzel Ruzicka⁵, ale hlavně Antonio Salieri⁶, který se mladému Schubertovi se zaujetím věnoval. Talent, kterým Schubert oplýval, se během studií velmi výrazně rozvinul. Již v patnácti letech komponoval první písně a symfonie. Jeho velkou výhodou byla skutečnost, že mu kompozice mohl místní orchestr reprodukovat.

V roce 1813 napsal svoji první symfonii D dur. Ve stejném roce ale ve studiu propadl a z konviktu odešel. Pro své hudební nadšení a zaujetí totiž zanedbával ostatní studijní povinnosti. Po odchodu z konviktu absolvoval učitelský kurz a zahájil spolupráci se školou svého otce. Ten totiž chtěl, aby ho syn následoval na cestě pedagoga. Franz ale práci pomocného učitele neprováděl s přílišným potěšením. S o to větším zaujetím se věnoval kompozici. Než dosáhl dvacátého roku života, složil více než sto písní, stejně jako četné množství symfonické, operní a komorní hudby (2 symfonie, 2 klavírní sonáty, 4 singspiely a 2 mše). V roce 1815 vznikla jedna z jeho dodnes nejslavnějších písní *Erlkönig (Král duchů)* na slova Johanna Wolfganga Goetha.

Po dvou letech své učitelské místo opustil a život zasvětil jen svým hudebním zájmům a společenskému životu. V roce 1818 si tento mladý a talentovaný umělec našel první zaměstnání. Pracoval jako soukromý učitel hudby na šlechtickém dvoře u hraběte Johanna Esterházyho ve slovenských Želiezovicích (tehdy Zselíz). Již na podzim ale tento post opustil. Franz byl velmi společenský člověk a společnost vyhledával. Když zrovna nekomponoval, trávil čas se skupinou přátel a podporovatelů. Svůj život trávil poměrně neprakticky a bohémsky, což bylo jednou z příčin jeho téměř celoživotního nezdaru se prosadit mezi širší veřejností.

Vrcholné skladatelské období Franze Schuberta se datuje od roku 1820. Byl tehdy požádán dvěma vídeňskými operními domy (Karthnerthor-Theater a Theater

⁵ Wenzel Růžička (*1757, Jaroměřice – 1823, Vídeň), varhaník a učitel hudby. Přišel do Vídně v roce 1771, aby dokončil své hudební vzdělání. Následně vyučoval zpěv, housle a klavír. V roce 1783 působil ve dvorním divadelním orchestru jako violista. Od roku 1793 až do své smrti byl dvorním varhaníkem. Do městského konviktu nechal pořídit klavír a další nástroje a pomohl tam založit studentský orchestr. Antonio Salieri Růžičku požádal, aby vyučoval Schuberta číslovanému basu. Josef von Spaun vzpomínal na to, když za ním Růžička na konci druhé lekce přišel s tím, že nemůže mladého Schuberta dále učit, jelikož ten už všechno umí přímo od Boha. Růžička také hrál na klavír Schubertovu píseň *Erlkönig* velmi brzy poté, co byla zkomponována a vyjádřil jí velký obdiv.

⁶ Antonio Salieri (18. srpna 1750, Legnago – 7. května 1825, Vídeň) byl jeden z nejvýznamnějších italských skladatelů své doby. Mezi jeho žáky patří kromě Franze Schuberta například Ludwig van Beethoven, Johann Nepomuk Hummel, Carl Czerny, Franz Liszt a dokonce i Franz Xaver Wolfgang Mozart, syn Wolfganga Amadea.

an der Wien), aby pro ně složil operu. Napsal tedy singspiely *Die Zwillingsbrüder* (*Dvojčata*) a *Zauberharfe* (*Kouzelná harfa*), oba na texty Geoga von Hoffmanna, přičemž ani jeden titul nesklidil u kritiků velké ohlasy. V témže roce tvoří také nedokončené velikonoční oratorium *Lazar, D.689* a klavírní *fantazii Poutník, D.760*. O rok později, 1821, se začali Schubertovi přátelé pravidelně scházet, aby hráli a zpívali jeho díla. Těmto tradičním setkáním začali přezdívat „schubertiády“. Jednu takovou schubertiádu znázornil malíř Julius Schmidt⁷ na jednom ze svých obrazů (viz. příloha č.2).

Franz Schubert žil prakticky celý život v ústraní (v porovnání s mnoha dalšími velkými jmény tohoto období jako byl Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Johannes Brahms, Ferenc Liszt). Ve veřejném životě nehrál nikterak významnou roli a jeho práce byla za jeho života jen stěží známa za hranicemi Vídně. Celý život se také nacházel ve velkém materiálním nedostatku. Nedařilo se mu uzavřít smlouvu s vydavatelem, jelikož nikdo nebyl příliš nadšen z potenciální spolupráce s poněkud neznámým skladatelem, který navíc komponoval toho času harmonicky netradiční hudbu. Když už se Schubertovi podařilo nějakou svoji kompozici prodat, bylo to jen za směšnou cenu. Kvůli své skromnosti si totiž neuměl říci o adekvátní sumu. Spolu s přáteli a podporovateli jeho umělecké tvorby publikoval vlastní práci ve sbírce pro zhruba 100 odběratelů. Toto úsilí však bylo finančně nevýhodné a nebylo reálné, aby Schubertovi stačilo k obživě. Jeho dílo se netěšilo velké pozornosti a současní skladatelé jeho hudbu odmítali jakožto nepovedenou a nezralou.

Antonín Dvořák, autor vydané studie⁸ o Franzi Schubertovi, kterou v této práci hojně cituji, řekl:

„Ale jeho sláva rostla ustavičně rok od roku a poroste ještě více v příštím století. Rubinstein šel snad ještě dále než ostatní, když nejenom pojal Schuberta do seznamu těch, jež považuje za pět největších skladatelů – Bacha, Beethovena, Schuberta,

⁷ Julius Schmid (3. února 1854, Vídeň – 1. února 1935, Mödling) byl rakouský malíř. Obraz „Schubertiade“ z roku 1897 je jeho nejslavnější dílo.

⁸ DVOŘÁK, Antonín a Jaroslav PROCHÁZKA. Franz Schubert: Diskografický sborník, vydaný k 125. výročí skladatelovy smrti s neznámou, poprvé česky uveřejněnou studií Antonína Dvořáka. Praha: Gramofonové závody n. P., 1953.

Chopina a Glinku – ale ještě zvolal: "Ještě jednou a ještě tisíckráté, Bach, Beethoven a Schubert jsou nejvyššími metami v hudbě." (Die Musik und Ihre Meister, str. 50)⁹

V roce 1823 byl Schubert zvolen do instituce Musikverein Graz jakožto čestný člen. Ačkoli to pro něj neznamenovalo žádnou finanční odměnu a toto jmenování vlastně ve společnosti příliš neznamenovalo, Schubert toto malé uznání ocenil a jako důkaz vděčnosti složil svou slavnou Nedokončenou symfonii, resp. její dvě věty. O pět let později byla Schubertova hudba reprodukována na koncertě vídeňského Musikvereinu. Jeho práce byla přijata s nadšením jak od posluchačů, tak od kritiků. Toto bylo jediné období skladatelova života, které mu přinášelo takový úspěch. Nejspíš se tímto obnovil Schubertův optimismus a dále pokračoval v komponování v neuvěřitelné rychlosti. Jeho život ale dostal i jiný rozměr. Vinou svého bohémského a lehkomyšlného společenského hýření se na začátku roku 1823 nakazil syfilidou, což byla v té době neléčitelná pohlavní nemoc. Stále se zhoršující choroba se čím dál více promítala i do jeho kompozic (například klavírní sonáta a moll D.784 je velmi citově rozervané dílo)

Do období, které můžeme označit jako Schubertovo nejšťastnější, patří neodmyslitelně slavný tenorista Johann Michael Vogl¹⁰. Schubertovi přátelé toto setkání zprostředkovali, aby dosud neznámému, avšak nadějnému skladateli zajistili jistou propagaci jeho písní. Vogel zpočátku nejevil velký zájem a nadšení a choval se k mladému skladateli a jeho písním poněkud lhostejně. Záhy ale svůj postoj změnil a začal projevovat ohromné zaujetí. Byla to ta nejlepší cesta pro to, aby se písně mladého Franze Schuberta staly populární ve vídeňské společnosti.

„V některých před nedávnem uveřejněných vzpomínkách Josefa von Spauna se líčí, jak se dámy tlačívaly okolo tenoristy, když Vogl se Schubertem společně vystupovali na večírcích a jak ho činily středem pozornosti a úplně přehlížely

⁹ DVOŘÁK, Antonín a Jaroslav PROCHÁZKA. Franz Schubert: Diskografický sborník, vydaný k 125. výročí skladatelovy smrti s neznámou, poprvé česky uveřejněnou studií Antonína Dvořáka. Praha: Gramofonové závody n. P., 1953., s.4.

¹⁰ Johann Michael Vogl (10. srpna 1768–19. listopadu 1840) byl vynikající rakouský barytonový zpěvák. V letech 1794-1822 byl předním členem dvorní opery ve Vídni. Ačkoli byl toho času velmi slavný, je na něj vzpomínáno hlavně jako na blízkého přítele Franze Schuberta, se kterým spolupracoval především na šíření Schubertovy písňové tvorby.

skladatele. Ale Schubert, namísto aby byl mrzutý nebo žárlivý, byl opravdu spokojený. Poklony ho uváděly do rozpaků a je známo, že se jim jednou obratně vyhnul tajným únikem zadními dveřmi.“¹¹

Schubert se ujal klavírního doprovodu, občas se chopil i zpěvu, byť jeho hlas nebyl profesionálně proškolen. Musel být ale výborným doprovazečem, jak skromně líčil svým rodičům v jednom ze svých dopisů pouhé tři roky před svou smrtí:

"Někteří mě ujišťují, že se pod mými prsty klávesy mění ve zpívající hlasy, což, je-li to pravda, mě velmi těší." ¹²

Franz Schubert, motivován svými novými úspěchy, začal lépe organizovat svůj čas a snažil se zvýšit vlastní uměleckou popularitu. Plánoval i soukromé hodiny harmonie a kontrapunktu. Schubertovo zdraví se ale nezlepšovalo. Brzy své nemoci podlehl ve věku pouhých 31 let.

Během svých posledních okamžiků požádal svého bratra Ferdinanda, v jehož domě ke konci života bydlel, aby byl pohřben vedle hrobu Ludwiga van Beethovena, kterého velmi uctíval. Beethovenovy vlivy jsou v Schubertově díle velmi patrné. Také se věnoval studiu děl Franze Josepha Haydna a Wolfganga Amadea Mozarta.

Přes svůj krátký život vyprodukoval tento geniální skladatel přes jedenáct set titulů: 9 symfonií, několik oper, mší, velké množství komorní hudby a klavírních sonát, z nichž většina je dnes považována za základní repertoár. Nejslavnější je však jeho písňová tvorba – zkomponoval přes 600 písní. Mezi nejznámější patří *Gretchen am Spinnrade (Markétka u přeslice, D 118, op. 2)* a *Erlkönig (Král duchů, D 328, op. 1)*. Dále jsou to písňové cykly, například *Die Schöne Müllerin (Spanilá mlynářka, D 795)* a *Die Winterreise (Zimní cesta, D 911)*. Velmi ovlivnil vokální tvorbu Roberta Schumanna, ale i Gustava Mahlera. Dodnes patří Franz Schubert ke stěžejním autorům romantického hudebního repertoáru.

¹¹ DVOŘÁK, Antonín a Jaroslav PROCHÁZKA. Franz Schubert: Diskografický sborník, vydaný k 125. výročí skladatelovy smrti s neznámou, poprvé česky uveřejněnou studií Antonína Dvořáka. Praha: Gramofonové závody n. P., 1953. s.11.

¹² DVOŘÁK, Antonín a Jaroslav PROCHÁZKA. Franz Schubert: Diskografický sborník, vydaný k 125. výročí skladatelovy smrti s neznámou, poprvé česky uveřejněnou studií Antonína Dvořáka. Praha: Gramofonové závody n. P., 1953. s.10.

„I když často užasneme, jak jsou mnohá velká díla Mistrů většinou neznáma a zanedbávána, jsme nuceni zároveň přiznat, že je to většinou jejich vina: dali nám toho příliš mnoho. Je však snadnější udělovat rady než se jimi řídit. V tvořivých myšlenkách je popud ke psaní, který je nesnadno krotit. To byl především případ Schubertův, jehož génius byl jako pramen, jehož tok nemůže zastavit nic než vyschnutí. Naštěstí díla velkých Mistrů byla konečně zpřístupněna v sebraných vydáních: schubertovská sbírka se právě dokončuje u Breitkopfa a Härtla. Obsahuje mnoho skvostů, neznámých veřejnosti, dokonce i odborníkům; nyní přísluší umělcům a dirigentům, aby vybrali z tohoto nepřeborného bohatství to, co zasluhuje oživení.“¹³

1.2 Kompoziční styl Franze Schuberta

Franz Schubert byl kvůli svým osobitým kompozičním technikám považován za nezralého skladatele. Schubertovo netradiční a originální zacházení s modulacemi připadalo jeho současníkům nepovedené. Například ve smyčcovém kvintetu použil tóninu E dur pro to, aby zmoduloval z C dur do Cis dur.

Schubert uznával tradiční formy, ale téměř nevědomky do nich vkládal své originální myšlenky. Jeho kompozice tak nejsou formálně typické a jasné. Také velice rád experimentoval, což vidíme na rozličné paletě žánrů a forem, do kterých se pouštěl. Typická je pro něj i neobvyklá instrumentace (jejímž důkazem je například Sonáta pro Arpeggione).

Franze Schuberta velmi ovlivňoval Ludwig van Beethoven a jeho klasické sonátové formy. Velkou zálibu v něm také vzbuzovala raná díla Wolfganga Amadea Mozarta. Schubert si zakládal spíše na melodickém vývoji skladby než na tom harmonickém. Kombinuje klasické formy s romantickými táhlými melodiemi, a tak může jeho hudba často působit zdlouhavě a upovídaně. Schubert je vlastně otcem té pro romantismus typické uvolněné techniky, kdy se vyvrcholení skladby odkládá na její konec, místo toho, aby se napětí výrazně zvyšovalo uprostřed.

¹³ DVOŘÁK, Antonín a Jaroslav PROCHÁZKA. Franz Schubert: Diskografický sborník, vydaný k 125. výročí skladatelovy smrti s neznámou, poprvé česky uveřejněnou studií Antonína Dvořáka. Praha: Gramofonové závody n. P., 1953. s.4.

Kompoziční styl tohoto geniálního umělce se velmi rychle vyvíjel po celý jeho krátký život. Jeho příliš časná úmrtí je dle mého názoru velká ztráta pro hudební svět. Jsem přesvědčena, že bychom se dočkali dalších úchvatných mistrovských děl.

Tato ztráta je vyjádřena na jeho náhrobním kameni (viz. příloha č.3): *“Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz aber noch viel schönere Hoffnungen”* (Tady hudba pohřbila poklad, avšak zvláště své naděje). Autorem tohoto epitafu je básník Franz Grillparzer.

1.3 Dílo

Franz Schubert byl kompozičně velmi plodný skladatel a zanechal po sobě velké množství skladeb. Avšak jen nepatrná část z jeho díla byla vydána tiskem ještě za jeho života. Vydání první souhrnné sbírky jeho děl se ujalo vydavatelství *Breitkopf und Härtel* až roku 1884, tedy celých 56 let od skladatelovy smrti. Katalog jeho prací vypracoval hudební vědec Otto Erich Deutsch (1883–1967) a tento seznam uveřejnil pod titulem *„Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge“* roku 1951. Díla se podle Deutschova seznamu uvádějí písmenem D a číslem v katalogu.

1.3.1 Písňe

Romantická písňová tvorba je bezpochyby pilířem Schubertova díla a provázela ho celý život. Jeho písňe s oblibou provozovali jak profesionální, tak amatérští hudebníci. Celkem napsal přes 600 písní, přičemž během jeho života jich bylo vydáno jen asi 180. Schubert posílil roli klavíru a píše na třech linkách, což dosud nebylo typické. Z převážné většiny psal písňe lyrické, ale objevují se zde i balady, což je toho času nový, typicky romantický písňový útvar. Mezi významné písňové opusy patří mimo jiné:

- *Gretchen am Spinnrade (Markétka u přelice)* D.118, op. 2, z roku 1815 na text z prvního dílu Fausta od Johanna Wolfganga Goetha.
- *Erlkönig (Král duchů)* D.328, op. 1, z roku 1815, také na Goethův text, psán v g moll. Samotnému Goethovi se Schubertovo zhudebnění nelíbilo, upřednostňoval klasiky (např. Mozarta) před romantickou hudbou.

- písňový cyklus *Die Schöne Müllerin (Spanilá mlynářka)* D.795, obsahuje 20 písní na texty básníka Wilhelma Müllera (1794-1827). Müller si přál, aby jeho texty zhudebnil Carl Maria von Weber, ale ten to odmítl. Müller s Schubertem se nikdy nesetkali.
- písňový cyklus *Winterreise (Zimní cesta)* D.911 je 24 zhudebněných textů Wilhelma Müllera. Zhudebnění působí velmi chmurně a rezignovaně.
- Píseň *Der Wanderer (Poutník)* zrcadlila tehdejší náladu romantické generace a vzbudila v tehdejších mladých umělcích velké nadšení. Na její téma Schubert složil asi svoji vůbec nejslavnější klavírní skladbu *Wanderer – Phantasie, D.760*.

„V nejlepších Schubertových písních nacházíme stejnou vyrovnanost poezie a hudby a bylo štěstí, že Vogl byl umělcem, který, jak říká Spaun, "zpíval tak, že pozornost svých posluchačů upřel nejen k hudbě, ale současně i k poezii", což dovede tak málo zpěváků. Liszt z nedostatku zpěváků, jež by v tomto směru dosahovali Vogla, byl oprávněn upravovat tyto písně pro klavír, čímž silně vzrostla jejich obliba. Nicméně, chceme-li slyšet opravdového Schuberta, musíme mít hlas a rovněž i poezii, abychom si mohli všimnout, jak těsně je spojena poezie s hudbou a jak obdivuhodně se spájí melodický přízvuk s přízvukem poetickým. V tomto směru Schubert vysoko předčil své předchůdce. Byl téměř stejným odpůrcem opakování slov jako Wagner, jemuž se rovněž přibližuje v mocných dojmových účincích, jež dociluje svými modulacemi, obzvláště ve svých pozdějších písních.“¹⁴

1.3.2 Komorní hudba

Komorní hudba je po písních další významnou oblastí Schubertova tvůrčího života. Jedná se zejména o klavírní kompozice. Složil opravdu obrovské množství klavírních děl, i když ty drobnější se hrály jen příležitostně k tanci. V Schubertově komorní tvorbě ale nacházíme některé z těch nejlubších a nejpromyšlenějších kompozic. Psal hlavně sonáty a kvartety. Inspiroval se klasickými formami, do kterých ale vtiskával svoji uvolněnou romantickou osobitou hudbu. Jeho netypické harmonie a zvláštní modulace byly oceněny teprve až v pozdější době.

¹⁴ DVOŘÁK, Antonín a Jaroslav PROCHÁZKA. Franz Schubert: Diskografický sborník, vydaný k 125. výročí skladatelovy smrti s neznámou, poprvé česky uveřejněnou studií Antonína Dvořáka. Praha: Gramofonové závody n. P., 1953., s.11.

„Schubertova komorní hudba, obzvláště jeho smyčcové kvartety a tria pro klavír, housle a violoncello, musejí být řazena mezi nejlepší díla svého druhu v celé hudební literatuře. Mezi jeho kvartety je d moll podle mého mínění nejpůvodnější a nejvýznamnější, a moll nejvíce okouzující. Schubert se nikdy nesnaží vtisknout své komorní hudbě orchestrální charakter, a přece dosahuje úžasné pestrosti a nádherných zvukových efektů. Zde, jako jinde, je tok jeho melodie spontánní, nepřetržitý a nepotlačitelný a zabíhá často až do přílišné rozvláčnosti. Schubert často ukazuje, podobně jako Chopin a Rossini, jak může být tvořena melodie, jak nás může podivuhodně okouzlovat, právě bez ohledu na harmonický doprovod, jenž přirozeně jde spolu a obohacuje ji. Byl obviněn svými současníky, že zanedbává polyfonii nebo že neumí protkávat jednotlivé melodické části v kontrapunktické tkanivo. Tato obžaloba, spojená s pozdějším studiem Händlových partitur, přiměla ho krátce před smrtí k záměru absolvovat u Sechtra kurs kontrapunktu. Není pochyb o tom, že jeho vzdělání v kontrapunktu bylo zanedbané. Nicméně je nepravděpodobné, že by toto studium mohlo podstatně změnit jeho sloh. Ten byl od počátku příliš osobitý, než aby se mnoho změnil, protože Schubert nevyrostl ze svého raného slohu tak pozoruhodně jako například Beethoven nebo Wagner. Kromě toho, Schubert skutečně kontrapunkt studovat nepotřeboval. V jeho komorní hudbě, právě tak jako v jeho symfoniích, najdeme často nádherné ukázky polyfonní práce – viz např. Andante z kvintetu C dur nebo z kvartetu d moll – a třebaže se jeho polyfonie liší od Bachovy nebo Beethovenovy, není o nic méně znamenitá. Mendelssohn je bezpochyby větší mistr polyfonie než Schubert, a přece dávám přednost komorní hudbě Schubertově.“¹⁵

¹⁵ DVOŘÁK, Antonín a Jaroslav PROCHÁZKA. Franz Schubert: Diskografický sborník, vydaný k 125. výročí skladatelovy smrti s neznámou, poprvé česky uveřejněnou studií Antonína Dvořáka. Praha: Gramofonové závody n. P., 1953., s.6.

1.3.2.1 Stručný výčet komorní tvorby

- *Smyčcový kvartet a moll, D.804*, známý s podtitulem „*Rosamunda*“. Hlavní téma první věty je inspirováno z písně *Markétka u přeslice*. Premiéru provedlo profesionální Schuppanzigo kvarteto.
- *Smyčcový kvartet d moll „Der Tod und das Mädchen“ (Smrt a dívka)*, D.810, z roku 1824. Úvodní věta je velmi ponurá a výbušná, inspirovaná motivem z Beethovenovy páté symfonie. Ve druhé větě nalézáme smutné variace na píseň *Smrt a dívka*. Tento kvartet zní velmi masivně a symfonicky. Dočkal se i úpravy pro smyčcový orchestr, kterou napsal Gustav Mahler.
- Klavírní kvintet s kontrabasem „*Forellenquintett*“ (*Pstruh*), D.667, z roku 1819
- Smyčcový kvintet C dur pro dvoje housle, violu a dvě violoncella, op. 956
- Dvě smyčcová tria (č.1 B dur, D.471 a č. 2 B dur, D.581)
- *Sonáta pro housle a klavír A dur, D.574*
- *Fantazie pro klavír a housle C dur, D.934*
- Tři sonatiny pro housle a klavír (D dur, D.384, a moll, D.385 a g moll, D.408)
- *Oktet F dur pro smyčce a dechy, D.803* (dvoje housle, viola, violoncello, kontrabas, klarinet, fagot a lesní roh)
- *Malá smuteční hudba pro dechový nonet Es dur, D.79*
- *Introdukce a Variace pro flétnu a klavír e moll, D.802*, na téma písně ze Španilé mlynářky
- *Klavírní sonáta A dur D.664* z roku 1819, svěží krátká třívětá sonáta, která byla věnována Schubertově žačce.
- *Klavírní sonáta c moll, D. 958, A dur D. 959 a B dur D. 960*. Trojice nejznámějších a zároveň posledních sonát psaných před smrtí z roku 1828
- Klavírní *Valses Sentimentales* (Sentimentální valčíky) D. 779, op. 50
- *Wanderer-Phantasie, D.760*, inspirovaná písní *Poutník*. Je to dodnes nejslavnější Schubertova klavírní skladba. Ferenc Liszt ji upravil jako klavírní koncert s doprovodem orchestru.
- *Fantazie pro dva klavíry f moll, D.940*
- Obrovské množství skladeb pro sólový klavír. Byly to zejména tance, pochody, ronda, fantazie, variace a fragmenty sonát.

1.3.3 Jevištní tvorba

Franz Schubert jakožto nepřilíš známý skladatel neměl v oblasti jevištní tvorby snadnou cestu. Navíc komponoval na poměrně podřadná libreta a tím se jeho výsledné kompozice znehodnotily. Jeho jevištní tvorba však i přes to čítá celkem 21 titulů. Tři z nich byly provedeny už za jeho života:

- *Die Zwilligbrüder (Dvojčata)*, tento singspiel byl dokončen a premiérován v roce 1819
- *Die Zauberharfe (Kouzelná harfa)*, provedena 1820
- *Rosamunde, Fürstin von Zypern (Rosamunda, královna kyperská)*, zhudebnění hry Helmíny von Chézy, provedeno v prosinci 1823

Jednou z oper provedených až po Schubertově smrti je opera *Alfonso und Estrella (Alfonso a Estrella)*, D.732. Tuto operu Schubert dokončil v roce 1822, provedení se dočkala až v roce 1854. Má tři dějství a je psána na německé libreto Franze von Schobera. (Zajímavostí je, že právě Schober přivedl Schuberta do pochybné společnosti a seznámil ho s nevěstkou, od které se potom nakazil syfilidou.) Spolu s pozdější operou *Fierrabras* znázorňuje Schubertův pokus o komponování velké romantické opery v němčině a odklonění se od tradice singspielu. Na rozdíl od opery *Fierrabras* neobsahuje *Alfonso und Estrella* žádný mluvený dialog. Již zmíněná opera *Fierrabras* (D.796) byla poslední dokončenou operou. Byla napsána v roce 1823, ale provedena až roku 1897.

„Schubert přispěl ke každé formě svého umění; jak jsem řekl, byl tak mnohostranný jako Mozart, jemuž se v tolika směrech podobá. Ale v jednom ohledu se tyto dva mistři hluboce liší. Mozart byl největší v opeře, v níž je naopak Schubert nejslabší. Schubertovy pokusy vyzkoušet svého génia a zlepšit svůj osud psáním oper, přišly v nepříznivém okamžiku – v době, kdy byla Vídeň zblázněna do Rossiniho, že i Beethoven ztratil odvahu psát pro jeviště. Schubert přijal několik odmítnutí, než mu to vzalo odvahu; třebaže se ani jeden jeho pokus nezdařil, měl prý dokonce v době své poslední nemoci další plány na opery. Neměl nikdy štěstí se svými librety, jež jsou bez výjimky nedostatečná. Byly ještě jiné nepříznivé okolnosti, ale hlavní příčina jeho neúspěchů spočívala konec konců v samotné povaze jeho génia, jenž byl lyrický, ne dramatický, anebo v každém případě nedivadelní. Když Liszt uvedl "Alfonso

a Esterellu" ve Výmaru v roce 1854, měl pouze succès d'estime¹⁶ a Liszt sám přiznal, že toto představení musí být považováno jedině jako "ein Akt der Pietät"¹⁷ a jako historické zadostiučinění. Upozorňoval na podivnou skutečnost, že Schubert, který ke svým písním připojoval tak malebné a výrazné doprovody, určil v této operě nástrojům tak podřadnou úlohu, že to vypadalo jako o něco málo více než klavírní doprovod upravený pro orchestr. Liszt velmi přiléhavě dodává, že Schubert zároveň nepřímo ovlivnil vývoj opery, když ukázal ve svých písních, jak těsně může být poezie spjata s hudbou a jak může být vystupňován dojem v hluboce působivých přízvucích. A nesmíme též přehlédnout skutečnost, že v těchto Schubertových operách je nemálo melodií, jež jsou samy o sobě krásné, s nimiž se můžeme potěšit doma nebo v koncertní síni. Slohem byly tyto melodie příliš lyrické, než aby mohly zachránit opery; postrádaly též ornamentální lesk a divadelní ráz, jenž Rossinimu přinesl dočasně úspěch i se slabými librety a menším pravým dramatickým instinktem, než jaký Schubert ukázal v některých svých písních, třeba v takovém Králi duchů, a zvláště ve Dvojníku, kde narazíme na akordy a modulace, které na nás působí právě tak, jako tajemné harmonie Ortrudiných výstupů v Lohengrinu.¹⁸

1.3.4 Chránová hudba

Franz Schubert komponoval mimo jiné také chránovou hudbu. Zmíňme například *Deutsche Messe* (Německá mše), D. 872 (původní název: „Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe“ / "Písně pro oslavu svaté oběti"). Je psána v As dur a pochází z roku 1826. I jeho další církevní díla (například *Mše G dur* či *Mše Es dur*, *Stabat Mater* nebo *Salve Regina atd.*) jsou nádherné a velmi osobité kompozice.

„Kromě opery je ještě jediný hudební obor, v němž Schubert nedosáhl v některých svých pokusech nejvyšších met hudební tvorby. Jeho skladby duchovní, ačkoli velmi krásné z hlediska čistě hudebního, postrádají obvykle pravou církevní

¹⁶ Úspěch ze zdvořilosti (překlad)

¹⁷ Zbožný čin (překlad)

¹⁸ DVOŘÁK, Antonín a Jaroslav PROCHÁZKA. Franz Schubert: Diskografický sborník, vydaný k 125. výročí skladatelovy smrti s neznámou, poprvé česky uveřejněnou studií Antonína Dvořáka. Praha: Gramofonové závody n. P., 1953., s.5.

náplň. Všeobecně vzato, vztahuje se tato poznámka také na Haydna i na Mozarta. Podle mého názoru jsou tři skladatelé, jímž se nejlépe podařilo odhalit nejvnitřnějšího ducha náboženské hudby: Palestrina, v němž římskokatolická hudba dosahuje svého vrcholu, Bach, jenž zosobňuje ducha protestantského, a Wagner, který udeřil na pravou církevní strunu ve sboru poutníků v "Tannhäuserovi" a obzvláště v prvním a třetím dějství "Parsifala". Zdá se, že ostatní skladatelé ve srovnání s těmito třemi Mistry udělali příliš četné ústupky činitelům světským a čistě hudebním, ovšem zase ne bez výjimek. Jednou z nich je Mozartovo "Requiem" a obzvláště "Dies irae", které nás dojme jako málokterá skladba a naladí uši k velebnosti a zbožnosti. Podobné výjimky lze rovněž najít mezi Schubertovými duchovními skladbami. "Miriamina vítězná píseň" je obdivuhodné dílo, právě tak jako některé mše. Rovněž v Žalmech dosahuje velkých věcí, zvláště v tom pro ženské hlasy v *As dur*, jenž je nebeský bez světských přímíšenin. Také nesmíme zapomínat, že pojem toho, co je v hudbě vsutku posvátné, se může poněkud rozcházet podle povahy národů i jednotlivců, podobně jako smysl pro humor. Vídeňanům se svého času pravděpodobně nezdály Haydnovy, Mozartovy a Schubertovy mše příliš "gemütlich", jak Němci říkají, tj. zároveň radostné i sentimentální. Pokud se týče Schuberta samotného, ačkoli byl jedním z nejskromnějších mužů, byl naskrz přesvědčen o pravém nábožném charakteru své církevní hudby. Víme to z dopisu, jež napsal svým rodičům v roce 1825 a v němž se vyskytuje tento odstavec: "Rovněž bylo vysloveno překvapení nad mou zbožností, jíž jsem dal průchod ve svém hymnu na Pannu Marii a jenž, jak se zdá, pohne každého ke zbožnosti. Věřím, že to vyplývá z okolnosti, že se nikdy do zbožnosti nevnucuji a nikdy neskládám takové hymny nebo modlitby, jen když jsem bezděčně přemožen tímto pocitem; ovšem v tomto případě to obyčejně bývá pravý záchvěv zbožnosti."¹⁹

¹⁹ DVOŘÁK, Antonín a Jaroslav PROCHÁZKA. Franz Schubert: Diskografický sborník, vydaný k 125. výročí skladatelovy smrti s neznámou, poprvé česky uveřejněnou studií Antonína Dvořáka. Praha: Gramofonové závody n. P., 1953., s.5.

1.3.5 Symfonie a orchestrální díla

Symfonie zaujímají v díle Franze Schuberta velmi významnou roli. V mládí byli jeho největší inspirací Joseph Haydn a Wolfgang Amadeus Mozart. Typické pro jeho symfonie, s výjimkou páté, jsou pomalé úvody v prvních větách.

Jak již bylo zmíněno dříve, Schubert byl velkým obdivovatelem Ludwiga van Beethovena a snažil se mu, avšak neúspěšně, vyrovnat. Nedařilo se mu v sobě potlačit inklinování k lyrice jemu tak přirozené a osobité, neměl ani ten správný cit pro komponování dramatických a architektonicky rozsáhlých symfonií. Když už se mu podařilo vytvořit stavebně velkou symfonii, nedosáhl zdaleka takové celistvosti, jako se to dařilo Beethovenovi. V Schubertových symfoniích navíc slyšíme významné ovlivnění jeho písněmi. Lze také diskutovat o jeho soustředěnosti při komponování symfonií, jelikož je, na rozdíl od Beethovena, skládal snad až zbrkle. Zkomponoval někdy i dvě symfonie za rok. Schubert osobně slyšel pouze první a druhou symfonii, což způsobilo, že neměl možnost svá díla sluchově upravovat.

V tehdejší době nebyly orchestry takové, jako je známe dnes. Toho času nejlepší vídeňský orchestr v roce 1828 (rok skladatelova úmrtí) odmítl hrát Schubertovu symfonii C dur, protože se hráči při zkouškách nechali slyšet, že je dílo příliš dlouhé a obtížné. Nahradili ji proto jiným dílem. V roce 1838 objevil „Velkou“ symfonii C dur Robert Schumann a přinesl ji do Lipska. Tam se jí ujal Felix Mendelssohn Bartholdy a zajistil této symfonii velký úspěch. Od té doby se tato symfonie těšila pozoruhodnému zájmu i ve Vídni. Kvůli její délce se ale hrály jen dvě věty. Délka a obtížnost stály v cestě provádění symfonie i dále. Když se například o tři roky později pokusil François Antoine Habeneck²⁰ uvést tuto symfonii v Paříži, orchestr se pobouřeně postavil už proti první větě a úplně stejný osud symfonii čekal i o dva roky později, kdy ji Mendelssohn zařadil na londýnský filharmonický koncert. Jelikož byl Schubert velmi skromný, pokorný a hlavně neznámý, hudebníci jeho symfonie značně podceňovali. Těžko říci, zda by se k těmto velkolepým dílům stavěli stejně, kdyby věděli, že je zkomponoval například Mozart nebo Beethoven. Mladý Franz tak měl vsutku obtížnou a trnitou cestu k uznání.

²⁰ François Antoine Habeneck (1781 –1849) byl francouzský houslista a dirigent.

1.3.5.1 Přehled symfonií

1. symfonie D dur, D.82

První symfonii napsal Schubert roku 1813 ještě v konviktu. Bylo mu tehdy pouhých 16 let. Díky tamnímu studentskému orchestru se dočkal jejího provedení. Symfonie je melodicky velmi bohatá, avšak stavebně obtížná. Má čtyři věty (I. Adagio – Allegro vivace, II. Andante, III. Menuetto. Allegro – Trio, IV. Allegro vivace) a trvá zhruba třicet minut. Obsazení: flétna, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty, dvě trumpety, dva lesní rohy, tympány a smyčce. S touto symfonií mám nedávnou osobní zkušenost při jejím provedení orchestrem divadla F. X. Šaldy v Liberci. Názory jednotlivých členů orchestru byly různé, avšak většina potvrzovala přílišnou rozvláčnost a komplikovanou stavbu. Jak uvádí Antonín Dvořák (viz. str. 21), právě toto byl jeden ze Schubertových nedostatků.

2. symfonie B dur, D.125

Tuto symfonii komponoval v letech 1814-1815 a stejně jako u první symfonie se i zde dočkal živého provedení, bohužel jen ve zredukované podobě. Veřejně byla provedena až dlouho po jeho smrti, v roce 1877. V této symfonii se objevují značné vlivy Mozarta a Beethovena. Celkově je už vyspělejší než první symfonie.

Symfonie je čtyřvětá (I. Largo – Allegro vivace, II. Andante, III. Menuetto. Allegro vivace – Trio, IV. Presto) a trvá cca 35 minut. Obsazení: dvě flétny, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty, dvě trumpety, dva lesní rohy, tympány a smyčce.

3. symfonie D dur, D.200

Schubert tuto symfonii začal psát 24. května 1815, jen pár měsíců po svých osmnáctinách. Jak je uvedeno na konci partitury, dokončena byla 19. června 1815. I když se v ní stále odráží vlivy Haydna a Mozarta, každá z vět v sobě zrcadlí Schubertův nenapodobitelný styl. První veřejné provedení této symfonie proběhlo 19. února 1881 v Londýně pod taktovkou Augusta Friedricha Mannse.

Symfonie je opět čtyřvětá (I. Adagio maestoso – Allegro con brio, II. Allegretto, III. Menuetto. Vivace – Trio, IV. Presto vivace) a doba trvání je pouhých 20 minut. Obsazení je stejné jako u druhé symfonie.

4. symfonie c moll „Tragická“, D.417

Čtvrtou symfonií napsal Schubert v roce 1816. Měla působit tragicky, ale tato nálada nebyla Schubertovi vůbec vlastní. Nádech smutku a rezignace mu tak v díle příliš dlouho nevydržel. Krajiní věty končí v C dur. Ani tuto symfonií skladatel nikdy neslyšel. Poprvé byla provedena v roce 1846 na popud Schumanna, který symfonií ve Vídni našel.

Symfonie je čtyřvětá (I. Adagio molto – Allegro vivace, II. Andante, III. Menuetto. Allegro vivace – Trio, IV. Allegro) s trváním kolem 31 minut. Obsazení je opět stejné, jen lesní rohy jsou čtyři.

5. symfonie B dur, D.485

Stejně jako předešlá symfonie byla i tato dokončena roku 1816. Symfonie je komornějšího, mozartovsko-haydnovského charakteru, působí optimisticky a je schubertovsky velmi čistá, bez nápadných vlivů Beethovena. Dodnes je to jedna z nejhranějších a nejznámějších Schubertových symfonií.

Opět je to čtyřvětá symfonie (I. Allegro, II. Andante con moto, III. Menuetto. Allegro molto – Trio, IV. Allegro Vivace) s trváním kolem půl hodiny. Ze všech Schubertových symfonií je psána pro nejmenší nástrojové obsazení (pro jednu flétnu, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty, dva lesní rohy a smyčce).

6. symfonie, tzv. „Malá C dur“, D.589

Byla napsána v roce 1818. Je velmi optimistická, radostná, ale trpí množstvím prázdných úseků, které působí, jako by měly jen rozšířit formu.

Má opět čtyři věty (I. Adagio – Allegro, II. Andante, III. Scherzo. Presto – Più lento, IV. Allegro moderato) a trvá asi 32 minut. Obsazení stejné jako u předchozí symfonie, jen s přidáním druhou flétnou a tympány.

7. symfonie E dur, D.729

Sedmá symfonie byla komponována v roce 1821. Je psána v tónině E dur a existuje ve formě náčrtu. Orchestrální je pouze prvních 110 taktů z první věty. Zbývající části obsahují pouze náčrty melodií, bas a kontrapunkt. Schubert se k symfonií nevrátil pravděpodobně proto, že v té době pracoval na opeře *Alfonso und Estrella*.

Na cestě k podobě, v jaké tuto symfonii známe dnes, se podíleli tři skladatelé. Poprvé byla celá symfonie dokončena v roce 1881 Johnem Francisem Bernettem, anglickým skladatelem a učitelem. Znamý dirigent Felix Weingartner vydal svou vlastní verzi v roce 1934 a veřejně ji provedl. Prozatím konečná verze je dílem skladatele Briana Newboulda, který Schuberta rozsáhle studoval, aby jeho dokončení bylo co možná nejpravděpodobnější.

8. symfonie h moll „Nedokončená“, D.759

Osmá symfonie (někdy označována jako 7. symfonie) nebyla nedokončená kvůli Schubertově smrti, jak bychom mohli očekávat. Soudě podle data na titulní straně partitury pracoval na symfonii roku 1822 (šest let před svou smrtí) a zkomponoval první dvě věty. Snad se při práci na třetí větě ocitl ve slepé uličce a nevěděl, jak dílo dokončit, snad se uchýlil k tvorbě jiných projektů a k dokončení osmé symfonie se pravděpodobně už nikdy nedostal. Po několik desetiletí vlastnil torzo symfonie Schubertův přítel Anselm Hüttenbrenner²¹. Od něj ho pak dostal Johann Herberck, ředitel vídeňské společnosti přátel hudby, avšak pod podmínkou, že spolu s touto skladbou bude provedena i Hüttenbrennerova *Předehra c moll*. 17. prosince 1865 se tak nedokončené dílo Schubertovo dostalo na veřejnost přímo v lipském Gewandhausu. Dokončené první dvě věty jsou takové kvality, že se staly součástí standardního repertoáru.

Věty jsou I. Allegro moderato a II. Andante con moto. Délka těchto dvou vět je kolem pětadvaceti minut. Obsazení je dosud největší: dvě flétny, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty, dvě trumpety, dva lesní rohy, tři trombony, tympány a smyčce.

Prověřením času se tato symfonie stala Schubertovou nejslavnější a nejhranější.

9. symfonie C dur „Velká“, D.944

Zkomponována byla na jaře roku 1828. Jedná se o rozsáhlé dílo, kterým chtěl Franz Schubert navázat na Beethovena. To se mu v této symfonii podařilo nejlépe.

Symfonie č. 9 byla publikována v roce 1840 jako "Symfonie č. 7 C dur". Je to Schubertova poslední dokončená symfonie. Nazval ji Velkou C dur, aby ji odlišil

²¹ Anselm Hüttenbrenner (1794, Graz – 1868, Graz-Oberandritz) byl rakouský skladatel a hudební kritik.

od šesté symfonie „Malé C dur“. Na svoji dobu a Schubertovy zvyklosti je tato symfonie neobyčejně dlouhá. Průměrně trvá téměř hodinu, avšak často se zkracuje tím, že se neopakují četné repetice. Tímto způsobem lze dosáhnout trvání cca 45 minut.

V roce 1838, deset let po Schubertově smrti, navštívil Robert Schumann Vídeň a Ferdinand Schubert (bratr Franze) mu ukázal rukopis symfonie. Schumann si vzal kopii, kterou mu Ferdinand věnoval, zpět do Lipska. Tam, v lipském Gewandhausu byla 21. března 1839 celá symfonie poprvé veřejně provedena pod taktovkou Felixe Mendelssohna. Schumann tuto symfonii opěvoval pro svou "nebeskou délku".

Symfonie se ovšem ukázala být pro orchestr velmi obtížná, a to kvůli extrémně dlouhým dřevěným i smyčcovým pasážím. Když vzal Mendelssohn tuto symfonii v roce 1842 do Paříže a v roce 1844 do Londýna, orchestry se stavěly k provedení velmi neochotně.

Tato monumentální symfonie je čtyřvětá (I. Andante – Allegro, ma non troppo – Più moto, II. Andante con moto, III. Scherzo. Allegro vivace – Trio, IV. Allegro vivace) a trvá celých šedesát minut. Obsazení je stejné jako u osmé symfonie.

„Bohatství a pestrost barev ve "Velké" symfonii C dur jsou úžasné. Je to dílo, které vždycky uchvátí a stále zůstává nové. Působí dojmem, jako by se sbíraly mraky, jimiž vytrvale probleskují sluneční paprsky, jež je prolamují. Dokazuje rovněž, podobně jako mnohé jiné ze Schubertových skladeb, pravdivost tvrzení, jež ke mně jednou pronesl Dr. Hans Richter, že největší mistři projevují svého génia naprosto neomylně a nejrozkošněji v pomalých větách. Osobně dávám přednost "Nedokočené" symfonii i před symfonií C dur. Je vnitřně krásná a vystříhá se též chyb rozvláčnosti.“²²

Na seznam nedokončených symfonií by bylo možno přidat ještě náčrt desáté symfonie, kterou skladatel začal komponovat v posledních týdnech svého života. Dílo je zredukováno pro klavír s poznámkami směřujícími k jednotlivým nástrojům v orchestru. Bylo tedy připraveno pro pozdější orchestraci.

²² DVOŘÁK, Antonín a Jaroslav PROCHÁZKA. Franz Schubert: Diskografický sborník, vydaný k 125. výročí skladatelovy smrti s neznámou, poprvé česky uveřejněnou studií Antonína Dvořáka. Praha: Gramofonové závody n. P., 1953., s.8.

V odkazu Antonína Dvořáka toho o symfonické tvorbě Franze Schuberta najdeme velmi mnoho. Ráda bych níže citovala rozsáhlejší část z Dvořákovy studie:

„Pokud jde o Schubertovy symfonie, jsem jejich tak nadšeným obdivovatelem, že se nerozpakuji zařadit jej hned za Beethovena, daleko před Mendelssohna, právě tak jako před Schumanna. Mendelssohn měl něco z Mozartova přirozeného instinktu pro instrumentaci a dar formy, ale mnoho z jeho díla ukázalo se pomíjejícím. Schumann je nejlepší ve svých písních, v komorní hudbě a ve svých klavírních skladbách. Jeho symfonie jsou rovněž velká díla, přece však nejsou vždycky vpravdě orchestrální; zdá se, že forma překážela skladateli a ani instrumentace není vždy uspokojivá. U Schuberta tomu tak nikdy není. Ačkoli někdy psal nedbale a často příliš roztěkaně, nikdy nechybil ve svých výrazových prostředcích, zatímco zručnosti ve formě nabyl bezděčně. V originálnosti harmonie a modulace a v jeho daru instrumentačního zabarvení nepředčil Schuberta nikdo. Dr. Riemann prohlašuje právem, že Schumann a Liszt jsou v používání harmonie oba následovníky Schubertovými; stejně tak Brahms, jehož obdiv pro Schuberta je dobře známý, podlehl snad jeho vlivu; pokud jde o mě, já od srdce potvrzuji, že jsem mu hluboce zavázán.

Právě jsem se zmínil, že k mistrovství ve formě dospěl Schubert spontánně. To potvrzují jeho první symfonie, z nichž pět napsal ještě před dosažením dvaceti let a nad nimiž žasnu tím více, čím více je studuji. Ačkoli vliv Haydnův a Mozartův je na nich očividný, Schubertova hudební osobitost je neklamně patrná v povaze jeho melodií, v harmonických postupech a v mnoha skvostných instrumentálních momentech. Ve svých pozdějších symfoniích se stával stále osobitějším a původnějším. Vliv Haydnův a Mozartův, tak zřejmý v jeho pokusech z mládí, postupně mizí a se svým současníkem Beethovenem měl od počátku méně společného. Beethovenovi se nicméně podobá v důraznosti a melodické hojnosti jeho basů; podobné basy nacházíme již v jeho nejranějších symfoniích. Jeho "Nedokončená" symfonie i "Velká" symfonie C dur jsou jedinečnými příspěvky hudební literatuře, absolutně nové a původní, schubertovské v každém taktu. Co je snad na nich nejcharakterističtější, je to, že jsou prostoupeny zpěvnými melodiemi. Schubert uvedl do symfonie píseň a učinil tento převod tak dovedně, že Schumann byl přinucen

vyjádřit se o podobnosti s lidským hlasem (*Aehnlichkeit mit dem Stimmorang*) v těchto orchestrálních hlasech.²³

„S velkou radostí a pocity vděčnosti jsem nedávno četl o provedení symfonie B dur v Berlíně panem Weingartnerem, jedním z mála dirigentů, kteří měli odvahu vřadit toto mladistvé dílo do svých programů. Také Schubertova čtvrtá symfonie je znamenitá skladba. Je označena názvem "Tragická" a byla napsána ve věku devatenácti let, asi rok po "Králi duchů". Člověk žasne, že někdo tak mladý mohl mít tolik sil vyslovit se s tak hlubokým patosem. V adagiu jsou akordy, jež nápadně připomínají muka projevů Tristanových; ale ani to není jediné místo, kde Schubert prorocky předchází wagnerovské harmonie. Ačkoli byl částečně předstižen Gluckem a Mozartem, byl jedním z prvních, kdo použili účinku, jemuž Wagner a jiní moderní skladatelé vděčí za mnoho ze svých nádherných orchestrálních barev – použití dechových nástrojů nikoli k děláni hluku, ale hraných jemně k dosažení bohatých a teplých odstínů.

Mají-li Schubertovy symfonie vážné nedostatky, je to rozvláčnost. Neví, kdy přestat. A přece, když vypustíme repetice, což se nyní všeobecně děje a což sám plně schvaluji, nejsou tak dlouhé. Schubertův případ není tu vlastně výjimkou, nýbrž dokladem ke všeobecnému pravidlu, že symfonie jsou komponovány příliš dlouhé. Když byla loni v zimě ve Vídni uvedena Brucknerova osmá symfonie, musela jí Filharmonická společnost věnovat celý koncert. Tento pokus se však už nikde jinde neopakoval a nemůže být pochyb, že tato symfonie by měla lepší vyhlídky na proniknutí do světa, kdyby byla kratší. Tato poznámka platí všeobecně. Měli bychom se vrátit k délce symfonií, schválené Haydnem a Mozartem²⁴. V tomto ohledu je vzorem Schumann, obzvláště ve svých symfoniích B dur a d moll; stejně tak ve své komorní hudbě. Moderní vkus požaduje hudbu stručnou, zhuštěnou a jadrnou.²⁵

²³ DVOŘÁK, Antonín a Jaroslav PROCHÁZKA. Franz Schubert: Diskografický sborník, vydaný k 125. výročí skladatelovy smrti s neznámou, poprvé česky uveřejněnou studií Antonína Dvořáka. Praha: Gramofonové závody n. P., 1953., s.7.

²⁴ Nutno poznamenat, že tento názor Antonína Dvořáka je dnes už překonán a délka například Brucknerových, Mahlerových nebo Šostakovičových symfonií je již pro posluchače v koncertních sálích běžnou záležitostí.

²⁵ DVOŘÁK, Antonín a Jaroslav PROCHÁZKA. Franz Schubert: Diskografický sborník, vydaný k 125. výročí skladatelovy smrti s neznámou, poprvé česky uveřejněnou studií Antonína Dvořáka. Praha: Gramofonové závody n. P., 1953., s.8.

1.4 Zajímavosti

- Když v roce 1827 zemřel Ludwig van Beethoven, poslední velký představitel hudebního klasicismu, připíjel na jeho pohřbu Schubert „Na toho, koho jsme právě pochovali.“ Další přípitek věnoval „Na toho, kdo bude další.“²⁶ Byl jím bohužel on sám.
- Po Schubertovi jsou pojmenovány některé mezinárodní vlaky railjet (74/75) společností České dráhy a ÖBB v trase: Praha – Brno – Wien – Bruck an der Mur – Graz a zpět.
- Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění (HAMU) v Praze odhalila 28. dubna 2017 bronzovou plastiku Franze Schuberta. Autorkou je česká sochařka Anna Chromy. Socha stojí v zahradě Lichtenštejnského paláce.

²⁶ Zdroj: <http://unheardbeethoven.org/beethoven-and-schubert-2/#fn14back>, vlastní překlad.

2 Sonáta Arpeggione D.821

Sonáta a moll pro arpeggione a klavír, D.821 byla napsána Franzem Schubertem ve Vídni v listopadu 1824. Tato třívětá sonáta je jediné významné dílo pro arpeggione, které se dochovalo. Dnes tuto sonátu slycháváme téměř výhradně v transkripci pro violoncello a klavír. Existují i verze pro jiné nástroje – violu, kontrabas, flétnu či klarinet místo arpeggione a kytaru nebo harfu místo klavíru. Přepisovatelé se museli potýkat s problémy, které představuje menší rejstřík těchto alternativních nástrojů v porovnání s šestistrunným arpeggione.

2.1 O nástroji Arpeggione

Arpeggione (viz. příloha č. 4) je starší šestistrunný smyčcový hudební nástroj s velmi krátkou historií. Vzdáleně se podobá viole da gamba. Prakticky lze nástroj definovat jako jistý kompromis mezi kytarou (s kytarou má stejné ladění E-A-d-g-b-e, a hmatník je opatřen pražci) a violoncellem (stejně jako u violoncella je hmatník zaoblen tak, aby se na struny dalo hrát smyčcem). Na rozdíl od violoncella Arpeggione nemá bodec a drží se mezi koleny. Arpeggione bylo poprvé sestaveno Johannem Georgem Staufferem ve Vídni roku 1823 a přízni se těšilo jen několik let. Jedinou významnou dochovanou skladbou je právě Sonáta pro arpeggione a klavír D.821, která však byla publikována až v roce 1871, kdy už arpeggione upadlo v zapomnění. V současnosti je tato sonáta hrána většinou na violoncello nebo violu, avšak s oblibou je provozována i na další nástroje (flétna, klarinet a další) s doprovodem kytary nebo harfy.

2.2 Charakteristika a úprava skladby

Schubertova sonáta Arpeggione poskytuje široké pole výrazových, agogických i technických atributů, ke kterým lze vzhledem k obsahové rovině skladby přistupovat značně individuálně a osobitě. Pro svoji prostou krásu a hloubku zůstává stále v oblibě nejen u interpretů, ale i u posluchačů

Fagotovou úpravu, kterou jsem se nejvíce inspirovala, hraje mladá fagotistka Karen Geoghegan na svém CD²⁷. Sólový part se však často dostává do velmi vysokých poloh. V dnešní době se na fagot sice již běžně reprodukuje skladby zahrnující tóny na hranici rozsahu fagotu, avšak myslím si, že tato skutečnost by mohla být pro mnohé fagotisty překážkou odrazující je od případného nastudování této sonáty.

Druhým protipólem byla ručně psaná notová úprava Jana Valtera, dlouholetého prvního fagotisty Komorní filharmonie Pardubice. Avšak i k této úpravě jsem měla po prvním seznámení výhrady. Dle mého názoru se fagotový part pohybuje po většinu času možná až ve zbytečně nízké poloze, což zároveň mění celý dojem ze skladby. Působí trochu bručivě a temně, avšak co do hratelnosti je tato úprava mnohem jednodušší než ta, kterou interpretovala Karen Geoghegan.

Rozhodla jsem se proto najít kompromis mezi oběma verzemi a docílit toho, aby se zachovala originální tónina, eliminovaly se nejvyšší tóny a dosáhlo se pokud možno co nejlepší hratelnosti. Jak už jsem se zmínila v úvodu, tato verze je výsledkem spolupráce s profesorem Jiřím Seidlem a klavíristkou Alenou Grešlovou.

Sonáta je třívětá:

- 1) Allegro moderato (9')
- 2) Adagio (3'45)
- 3) Allegretto (9')

²⁷ Geoghegan, Karen (fagot), Fischer, Philipp Edward (klavír): *Fantasies for Bassoon*, Chandos, 2011

2.3 1. Allegro moderato

V úvodu skladby zazní lyrické zpěvné hlavní téma, které přednese klavír. Na něj navazuje fagot a hlavní téma přebírá (od taktu 10):



Obrázek 1: Úvodní téma první věty

Oblast hlavního tématu uzavírá malá coda (takt 22). Mezi hlavním a vedlejším tématem je vložena mezivěta, která předjímá vedlejší téma jak tóninou, tak charakterem. Ve 40. taktu nastupuje vedlejší téma v C dur (paralelní tónina k tónině hlavní). V závěru expozice opět zazní hudební myšlenka podobná hlavnímu tématu.

Po repetici, kterou jsem ale v úpravě pro fagot vynechala, nastupuje provedení v tónině F dur. Hlavní téma je přednášeno klavírem a v původní verzi je klavír doprovázen pizzicaty sólového nástroje. Ve své úpravě jsem zvolila možnost odpočinku pro fagotistu a pizzicatový úsek je vložen do levé ruky klavírního partu. Tento úsek trvá až do taktu 81. V taktu 88 si připomínáme vedlejší šestnáctinové téma trvajícím do taktu 96. Tam začíná postupné vyvrcholení celého provedení, jehož je dosaženo tečkovaným rytmem v klavíru a následné repríze vedlejšího tématu v levé ruce, přičemž fagot hraje držené celé tóny. Zde se přímo nabízí možnost nedodržení dlouhých tónů k získání jednotlivých taktů pro výdechy a nádechy a načerpání fyzické síly pro reprízu začínající v taktu 125. Opět slyšíme klidné hlavní téma spolu s dalšími částmi. Celá věta končí codou, která kombinuje závěrečnou část hlavního tématu a jeho tečkovaný rytmus.

Jako hlavní problém, se kterým je třeba pracovat, vidím komplexní délku celé věty (k délce Schubertových skladeb měl výhrady i Dvořák). Platilo by to dvojnásob, pokud bychom dodrželi všechny repetice, kterých se v první větě objevuje hned několik. S tímto problémem souvisí fakt, že skladba, psána pro smyčcový nástroj, bude pro hráče na dechový nástroj značně exponovanější, jak z hlediska fyzické výdrže, tak práce s dechem. V originální verzi je totiž minimální prostor pro nádechy, ještě méně pak pro výdechy. Je tedy třeba notně upravit především fagotový part.

Prvním usnadněním bylo nedodržení dlouhých tónů, které jsou vedeny někdy i přes několik taktů. Domnívám se, že v takovýchto případech je dostatečné, aby daný tón zazněl v místech, kde nějakým způsobem utvrzuje nebo mění harmonii, ale následně je možno jej ukončit (např. takty 108 a 110). Stejně usnadnění fagotového partu jsem použila i ve větě druhé.

K největším změnám došlo v rejstříkových polohách, a to nejen kvůli omezenějšímu rozsahu fagotu ve srovnání s arpeggione či violoncellem, ale také kvůli fyzickým (nátiskovým) možnostem, barvě tónu a alternativám snadnějšího ozevu.

První větu začínáme v malé oktávě. K první změně dojde v taktu 15, kdy se proti originální verzi přesuneme o oktávu níž. V této poloze se držíme po zbývající část hlavního tématu až do taktu 31. Dále už můžeme pohodlně hrát v originální poloze, tedy od **a**.

První technicky obtížnější úsek začíná s příchodem vedlejšího tématu v šestnáctinových hodnotách (takt 40). Výraznější notační úpravu si vyžádal takt 45, jehož motiv se ve větě opakuje několikrát v různých obměnách. Zde jsem pro usnadnění celé technické pasáže zvolila menší oktávové skoky (viz obrázky 2 a 3).



Obrázek 2: Originální verze



Obrázek 3: Fagotová úprava

Jelikož v uplynulém technicky i dechově náročném úseku není žádný prostor pro dech, rozhodla jsem se v taktu 48 vynechat druhou a třetí šestnáctinovou notu první doby a vzniknuvší jednu osminovou pauzu využila pro rychlé přidechnutí (viz obr. 5) Po nádechu začneme hrát nadcházející šestnáctinový vzestupný běh o oktávu níž, abychom se na samém vrcholu vyhnuli **es2**.



Obrázek 4: Originální verze



Obrázek 5: Fagotová úprava

Další nádech je nasadě v taktu 51 na druhé (repetované) osminové notě, přičemž první osminovou notu lehce protáhneme (viz obrázek níže):



Celý technický úsek se objevuje znovu v mírné obměně a stává se tak poměrně značně vyčerpávajícím. V taktu 57 opět musíme zvolit rejstříkovou polohu o oktávu níž, jelikož v originálním zápisu zazní **f2**, které je už na hranici rozsahu fagotu. V následujících taktech lze originální polohu zachovat, pokud interpret bez obtíží ovládá nasazení nejvyšších tónů (např. **es2**). V závěru expozice jsem se postupně dostala až o 2 oktávy níž oproti originální verzi (tedy na **es**) a celou tuto část zakončila tónem **c**. Celou expozici uzavírají v posledních dvou taktech (prima volta i sekunda volta) dva akordy v arpeggiu. Ve fagotu jsem je vynechala a předala klavíru.

Provedení začíná opět klavír. Zazní hlavní téma v durové tónině, které má být původně doprovázeno pizzicaty sólového nástroje. Z hlediska fyzického vypětí jsem nechala tuto pizzicata přednést klavírem. Fagot se opět připojuje v taktu 81 vzestupným během v A dur. Dále se na rozdíl od originální verze držíme stále kolem jednočárkované

polohy. Nejvyššími a poměrně často opakovanými tóny se tedy stávají **a1** a **b1**. Provedení je velmi energické a technicky obtížné obzvláště kvůli velkým skokům v legatu, a to ve směru nahoru i dolů:



Provedení zakončuje krátká kadence vrcholící na dlouhém **f1**, které je podpořeno klavírním akordem. Jeho znění využijeme k tomu, abychom mohli provést výdech a nádech a dokončili tuto část již v tempu ihned nastupující reprízy.

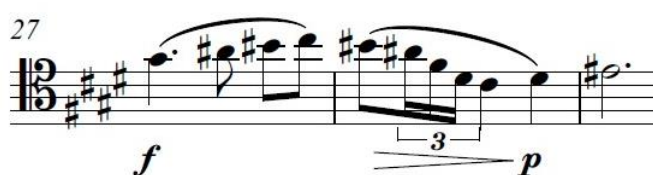
Repríza poskytuje více tvůrčího prostoru interpretačního a agogického. Vedlejší téma je opět náročné a technické pasáže jsou položeny o tercii níž než v expozici. Tentokrát se i fagot může držet v originální rejstříkové poloze a není třeba velkých změn. Během tohoto technicky a dechově náročného úseku je velmi vhodné přidechnout v taktu 167 opět na druhé a třetí šestnáctině první doby. Nejvyššího rozsahového vrcholu docílíme v taktu 176, kdy zahrajeme skok **d1-d2** v legatu (viz obr.6). Následuje šestnáctinový sestupný běh a tento model se vzápětí zopakuje o půl tónu níž. Z technického hlediska doporučuji k získání přesných hmatových výměn pocitově zatěžkat šestnáctinové noty ve třetích dobách. Velmi výrazné zklidnění nastává od taktu 190, kde se již známý model objevuje téměř v augmentaci. Celou větu zakončujeme klidným triolovým postupem od **A** až po závěrečný dlouhý tón **a1**, linoucí se v pianu přes více než dva takty. Na úplný závěr zazní dvě arpeggia ve forte – první v dominantní E dur (**E-e-gis-h**) a závěrečné v a moll (**A-c-e-a**).



Obrázek 6

2.4 2. Adagio

Druhá věta ve mně vzbuzuje myšlenky představující pokoru, něhu, barevnost a nostalgii. Nenalézá se v ní prakticky žádné technicky obtížné místo (snad jen v taktu 27, kde se přes **gis1-ais1-his1** dostáváme do **cis2** (viz obr.7) Následující triolový sestup je z pohledu hmatové obtížnosti náročný, proto je nasnadě vtisknout tomuto proudu hudby technickou dokonalost a soustředit se na synchron mezi jednotlivými výměnami hmatů. V neposlední řadě je důležité, aby interpret kladl o to větší důraz na intonaci, barvu tónu a klenutí frází.



Obrázek 7

Po úvodní krátké klavírní předejře přednese fagot hlavní téma (viz obr.8), které má velmi emocionální charakter. Hned v počátku věty jsem se rozhodla pro změnu rejstříkové polohy v sólovém partu.



Obrázek 8: Hlavní téma druhé věty

Pokud bychom zachovali originální polohu, dostali bychom se hned v počátečních taktech do velmi vysoké polohy, která je jednak zbytečně vyčerpávající, ale hlavně dle mého názoru ve fagotovém provedení neodpovídá něžnému, pokornému a obzvláště romantickému charakteru této věty. Zvolila jsem proto polohu o oktávu níž oproti originálnímu řešení. Fagot tedy začíná na **h**, a ne na **h1**. Pokud vezmu v úvahu témbrový atribut, je začátek tématu na tónu **h** lepší variantou co do možnosti zabarvení

celého úvodu věty. Při opakování hlavního tématu už ale pomocí malé změny v taktu 19 (viz obr. 9 a 10)²⁸ přejdeme do originální polohy, přičemž se nejvýše dostaneme k tónu *cis2*.



Obrázek 9: Fagotová úprava



Obrázek 10: Originální verze

U vedlejšího tématu v taktu 34 došlo k domluvě, že tuto melodii poprvé převezme klavír a fagot se přidá až při jeho opakování o 8 taktů později. Tato úprava je velmi vhodná z důvodu fyzické úlevy a získání nových sil před tím, co interpreta vzápětí čeká. Konec druhé věty je totiž vystavěn na velmi dlouhých tónech linoucích se přes několik taktů. Je tedy třeba notně upravit především fagotový part. Stejně jako v první větě se jako první nabízí možnost odpočinku na dlouhých tónech, které není nutné dodržet v celé jejich délce, ale stačí, aby změnily či potvrdily harmonii a následně je možno tóny ukončit:



Po čtyřtaktové kadenci, modulující do A dur, se attacca přechází do třetí věty Allegreto.

²⁸ Při konečném veřejném provedení skladby došlo v tomto taktu k další změně: fagot zahraje jen první notu (*h1*) a zbytek taktu v silnější dynamice zahraje klavírista. Sólista tak získá necelý takt pro výdech a nádech. Tuto úpravu hodnotím jako velmi užitečnou.

2.5 3. Allegretto

Třetí věta je dle mého názoru velmi vyčerpávající a technicky nejnáročnější z celé skladby. Je psána v A dur, ve dvoučtvrtovém taktu a zcela odlišným charakteru vůči větě druhé. Třetí věta vyžaduje vkusnou taneční rozvernost, které docílíme dodržováním akcentů na obou těžkých dobách. Na tomto motivu je vystavěné celé hlavní téma, které se několikrát během celé věty opakuje:



Technické pasáže je po celou dobu vhodné hrát s pocitem horizontální melodičnosti, nikoli vertikální pregnantnosti.

Díl B nastupuje hned od počátku technickými rozklady kvartsextakordu d moll. V originální verzi je tato technika psána v legátu s oktávovými skoky **d1-d-d1-f**. Jelikož je ale spoj **d1-d** v legátu na fagotu poměrně nesnadný, obzvlášť v takto rychlém tempu, rozhodla jsem se pro úpravu v podobě záměny oktávového skoku za skok kvartový: **d1-a** (viz obrázky níže). Harmonicky není tato změna nikterak rušící a interpretovi výrazně pomůže.



Fagotová úprava



Originální verze

Třetí věta je, jak už bylo řečeno, nejnáročnější z celé sonáty. Je proto nutné, aby si interpret co možná nejdříve vyřešil ekonomiku dechu, obzvláště výdechy. Zatímco se v první i druhé větě nabízí několik málo úseků, kdy lze sólový part přepsat do partu klavírního, či kdy lze si odpočinout na dlouhých tónech jejich ukončením, zde ve třetí větě tato místa prakticky nejsou. Rozhodli jsme se proto vložit mezi díl B a' (takt 136-137) dvoutaktovou klavírní vsuvku, která melodicky navazuje na ritardandový chromatický výstup směřující do hlavního tanečního tématu věty. Je to dostatečně dlouhá vsuvka na to, aby si sólista mohl rychle srovnat dech, ale zároveň v celkovém měřítku zanedbatelné dvoutaktí, které nijak neruší tok melodie. Jsem přesvědčena, že posluchač, který skladbu perfektně nezná, by jej ani nemusel zaregistrovat.

V taktu 164 přichází zcela nový hudební materiál:



První významný tacet pro sólistu přichází mezi takty 228-252. Nastává stejná situace jako ve větě první – tedy nastupuje klavírní mezihra, která je v originále doprovázena pizzicato violoncella. I zde jsem se rozhodla přepsat tento úsek do klavírního partu. Sólista tak získá dostatek času pro odpočinek. Po mezihře následuje díl B', tentokrát ne v d moll, ale v základní tónině a moll. Další, poslední, úprava, kterou jsem udělala v této skladbě, přichází v závěrečné Codě, jejíž téma prováděné fagotem, jsem zanesla do klavírního partu a fagot jej přebírá po osmi taktech a už dále vítězně spěje k závěrečnému virtuóznímu akordickému výšlapu. Celá věta je uzavřena dvěma arpeggiovými akordy v A dur. Ty po melancholických částech opět evokují radost, odhodlanost a energičnost.



2.6 Vlastní provedení skladby

K prvnímu vlastnímu veřejnému provedení této sonáty došlo na mém magisterském koncertě 23. února 2018. Hned v počátku jsem musela rozmyslet, kam vhodně skladbu umístit, aby se do programu hodila jak dramaturgicky, tak abych na její provedení měla dostatek fyzických sil. Sonátu jsem nakonec zařadila na druhé místo (za fagotový koncert a moll Antonia Vivaldiho). Jelikož je celá sonáta poměrně dlouhá, je zapotřebí zvolit odpovídající strojek, který bude nejen snadno ovladatelný, ale který bude také zvukově korespondovat s lyrickou náladou a zpěvností v průběhu celé skladby. Zároveň musí být dostatečně pevný kvůli legatovým vazbám přes vzdálené intervaly, na kterých jsou postaveny obě krajní věty, a kvůli vysokým tónům (*c2*, *cis2*, *d2*), které musí být fagotista schopen bez problému nasadit i svázat z mnohem nižší polohy.

Jak jsem již několikrát zmínila, je provedení celé sonáty velmi fyzicky náročné. Z vlastního úhlu pohledu mohu s jistotou říci, že Sonáta Arpeggione byla tou na výdrž nejnáročnější skladbou, se kterou jsem se dosud setkala. Případným zájemcům o její nastudování bych z hlediska výdrže doporučila opravdu nepodcenit četnost a především kvalitu nádechů a výdechů.

K úspěšnému provedení sonáty je kromě technických, dechových a fyzických atributů extrémně důležitý i doprovázející klavírista. Opět zde musím podotknout, že souhra, předvídatelnost a vzájemné napojení jeden na druhého jsou v tomto případě vskutku základními pilíři úspěšné interpretace. Při zkouškách s klavírem se mi stávalo, že jsem určité pasáže hrála pokaždé trochu jinak v závislosti na momentálním rozpoložení, ale i na fyzické kondici či dechové vyčerpanosti. Tyto pasáže by bez výše zmíněných vlastností klavíristy mohly činit při souhře nemalé potíže. K mému velkému štěstí byla mou klavírní doprovazečkou Alena Grešlová²⁹, jejíž neobyčejně pohotové reakce,

²⁹ MgA. Alena je zejména komorní pianistkou. Hru na klavír vystudovala ve třídách Mgr. Ivana Kováče, Mgr. Dinary Suleymanové na ZUŠ B. Jeremiáše v Českých Budějovicích, později českobudějovické konzervatoři, a nakonec ve třídě MgA. Martina Kasíka, PhD. na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze. Zde se roku 2015 stala studentkou též komorní hry ve třídách prof. Leoše Čepického a prof. Ivana Klánského. Během svých studií úspěšně absolvovala řadu sólových i komorních interpretačních soutěží.

V současnosti je Alena členkou Almi dua se svým manželem, klavíristou Michalem Grešlem. Dále pravidelně vystupuje se sólofagotistou Národního divadla v Praze a vítězem 69. ročníku mezinárodní interpretační soutěže Pražského jara Janem Hudečkem a violoncellistou Václavem Petrem, koncertním mistrem České filharmonie, se kterými natočila v loňském roce profilová CD. Věnuje se klavírní spolupráci jako profesorka Pražské konzervatoře a odborná asistentka Hudební fakulty Akademie múzických umění v Praze.

předvídavost a angažovanost činily z celé skladby neobyčejný zážitek jak pro mě samotnou, tak i pro posluchače.

2.7 Rozhovor s klavíristkou Alenou Grešlovou

Doprovázíš kromě fagotové třídy také violoncellisty. Setkala ses s touto sonátou i tam?

„Ano, dokonce i má první zkušenost s tímto dílem byla ve violoncellové třídě. To u mne není až taková samozřejmost, protože fagot jsem začala doprovázet dříve a zprvu v hojnější míře než violoncello. Přestože je mi fagotová verze velice blízká a někdy mám i skutečně pocit, že určitá místa sluší fagotu více než violoncellu, jsem moc ráda, že jsem se s tímto dílem poprvé setkala právě tak, jak bylo zkomponováno – tedy pro violoncello a klavír. Jsem si vědoma, jakou energii v sobě nese vždy to první setkání se skladbou, které se interpreta má tendenci neodmyslitelně vpít. Proto jsem ráda, že to takhle bylo. Poznala jsem toto překrásné dílo, zaujala vůči němu pokoru, se kterou si, doufám, pak s hudbou můžeme takhle trochu hrát...“

Kdybys měla z pohledu klavíristky porovnat běžně hranou verzi pro violoncello s verzí fagotovou, přistupovala jsi k doprovodu jiným způsobem?

„Určitě ano. A to je právě to, co mne na té práci nejvíce poutalo a motivovalo k živým reakcím na to, co se v hudbě dělo, byl-li tam fagot a nikoli violoncello.

Trochu obtížně se mi tato „hudební duchapřítomnost“ konkretizuje do nějaké obecnější roviny, ale pokusím se vše vyjádřit ve dvou základních vrstvách.

První z nich se týká zvukové hladiny a celkového zacházení s hlasitostí prostředí, do kterého jsem pak vítala fagotové sólo. K tomuto bodu svého povolání se snažím přistupovat co možná nejintenzivněji s mírou své intuice, protože tak jak fagotisté mají pokaždé jiný strojek, tak i violoncellisté mívají různé momentální inspirace a nálady, takže nelze obecně vytyčit, že jedni, nebo druzí hrají intenzivnějším zvukem... Je ale pravda, že fagotový tón má většinou o něco konkrétnější charakter, tudíž si i to stejné může dovolit ve velmi citlivé míře i klavírista. Fráze tak kopírují výraznější konturu oblouku oproti violoncellu, které má tendence k o něco matnějšímu zvuku.

A ten druhý slibovaný poznatek se týká konfrontace obou partů – tedy klavírního a sólového. Obecně jsem, myslím, vcelku submisivní korepetitor a je-li skladba

skutečně sólová, za doprovod se považuji a necítím se tak nikterak méněcenně, naopak – dělá mi radost vytvářet pokud možno bezpečné prostředí pro vyznění toho, co je ve skladbě skutečně podstatné. Pokud však název skladby nese označení sonáta, předpokládá se s jistým klavírním charisma, díky němuž si bude moci posluchač vybrat – poslechne-li si téma od tohoto, či od onoho nástroje... V případě Schubertovy Sonáty však tomuto označení klavírní part až tak vlastně neodpovídá. Byť je hned hlavní téma 1. věty uvedeno krásným klavírním sólem, ve zbytku celé kompozice se klavírní part v originální verzi podobá spíše velmi zdařilému klavírnímu výtahu z orchestrálního doprovodu. Tím nechci nikterak snižovat jeho harmonický význam, který zde zastává samozřejmě ve značné míře, ale zároveň poukazuji na to, že veškerá témata pak patří právě violoncellu.

Vzhledem k technické obtížnosti související s dechem fagotisty, jsme v průběhu naší práce došly k několika úpravám, kdy se ve fagotovém partu rázem objevilo pár taktů pauz a klavírní part tak získal pár sól s melodickým materiálem. Uvědomila jsem si, že toto původně technické řešení dalo dílu o něco více komornosti a tím i jakési vyrovnání hudby s označením „sonáta“.

K fagotové verzi jsem tedy mohla přistupovat o něco více jako komorní spoluhráč a o něco méně jako korepetitor.“

Vyžadoval klavírní part výrazné úpravy?

„Pominu-li již výše uvedená klavírní sóla, která vznikla pár volnými takty ve prospěch fagotového partu, žádné výraznější jsem již nakonec nepodnikla. Původně jsem plánovala respektovat pohyb hudebního materiálu do jiných oktáv, jak tomu samozřejmě u fagotu vůči violoncellu v některých pasážích musí být, ale nakonec jsem se rozhodla pro zachování alespoň klavírního partu v původní oktávové lokaci. Přišlo mi, že by tak k sobě sice oba nástroje zvukově lépe korespondovaly, ale vzhledem k tomu, že se jedná o úpravu z technických možností fagotu, zbytečně by na ně byla upřena o to větší pozornost posluchače. Protože byly ale tyto úpravy ve vkusné míře a poměrně rafinovaném způsobu, do změn jsem nepřispívala a nechávala tak posluchače, aby si buď všiml nebo ne...“

Dá se z Tvého pohledu všeobecně shrnout rozdíl mezi doprovázením violoncella a fagotu?

„To je těžké. Vlastně jsem nad tím nikdy příliš nepřemýšlela, abych u obou zůstala autentická. Je zřejmé, že se jedná o nástroje pohybující se v podobné tónové výšce tenoru a barytonu. U obou se tedy pianista zabývá péčí o podobné oktávy, ve kterých je nebezpečí jakéhosi zvukového překrytí. U těchto hlubších nástrojů působí velmi kompaktně, když je klavír křehkým společníkem s lesklým diskantem a hlubokým, ale velmi klidným basem, o který je takříkajíc postaráno. Je-li však pianista spoluhráčem např. houslí nebo flétny či hoboje, nemá smysl ještě více investovat v sopránů, ale naopak – opět celkový dojem dorovnat a podepřít hudbu sonornější barvou basu, případně melodickou odpovědí tenoru.“

Hodnotíš klavírní part této sonáty jako rovnocenný sólovému partu nebo plní spíš doprovodnou roli? Je více melodický nebo akordický?

„Jak jsem uvedla výše – podle mého názoru je bohužel v originální verzi klavírní part až moc doprovodný, i když za ten překrásný začátek do ztišeného sálu bych to asi nevyměnila... I přes velkou snahu se však nedostatkem melodického materiálu nikdy nemůže klavír dostat do pomyslné rovnocennosti s partem violoncella. Tím tedy odpovídám i na druhou část otázky – je převážně akordický, harmonický a až na pár míst by mohl být velmi dobře rozepsatelný např. do smyčcového kvartetu...“

2.8 Výběr z vydaných notových materiálů a nahrávek

- Z vydaných notových materiálů bych zmínila verzi Davida R. Werdena (vydáno v nakladatelství Cimarron Music Press), která je psána v c moll. Další notový materiál nabízí úprava Masahita Tanaky, ke které se mi ale bohužel nepodařilo získat přístup.
- Sonáta Arpeggione v podání Karen Geoghegan, kterou natočila na své profilové CD byla mou hlavní inspirací.
- Na dalším CD je možno vyslechnout zajímavou verzi, kterou zaranžoval Andreas N. Tarkmann a vytvořil Koncert pro fagot a smyčce g moll podle Sonáty Arpeggione. Doprovází Radio-Sinfonieorchester Stuttgart a sólistou je zde fagotista Hanno Donneweg.

Závěr

Hlavním cílem této práce byla vzpomínka na pozoruhodného skladatele Franze Schuberta a jeho život protkaný chudobou a neocenením jeho nevšedního talentu a tvorby. To ale nebylo pro skladatele důvodem k rezignování na komponování a lásku k hudbě. I přes četné překážky patří k nejplodnějším skladatelům a jeho lyrická hudba je dodnes velmi oceňována.

Druhým bodem bylo představení vlastní fagotové úpravy Schubertovy Sonáty Arpeggione. Byť jsem objevila několik různých nahrávek transkripce pro fagot a klavír, rozhodla jsem se pro vlastní úpravu. Mnoho z těch, které jsem vyslechla, bylo v jiné tónině (například e moll). K této transpozici zřejmě došlo kvůli většímu pohodlí při hraní. Originální tónina totiž nutí ke změnám v polohových rejstřících kvůli rozsahu fagotu. Mojí snahou bylo zachovat originální tóninu a docílit co nejpřirozenějšího vyznění celého díla, avšak ne na úkor hratelnosti. Úprava v originální tónině je taky nespornou výhodou pro klavíristy. Sonáta Arpeggione je nejčastěji hrána na violoncello, je velmi oblíbená a často reprodukována. Je proto snazší oslovit klavíristu, který má sonátu ve svém repertoáru, aniž by se musel celou skladbu přeučovat v jiné tónině.

Do dnešního dne jsem vlastní úpravu sonáty provedla na dvou veřejných koncertech a u posluchačů jsem se setkala s velmi vřelým přijetím. Několikrát mi bylo řečeno, že by dotyčný vůbec nepoznal, že je tato skladba původně určena pro zcela jiný nástroj, než je fagot. Tyto reakce shledávám pro svoji úpravu jako velmi pozitivní. Věřím, že si tuto krásnou skladbu zvolí k nastudování i další fagotisté.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

- <http://www.franzpeterschubert.com/index.html> (vlastní překlad)
- <http://unheardbeethoven.org/beethoven-and-schubert-2/#fn14back> (vlastní překlad)
- <http://www.symphonyminc.org/node/150> (vlastní překlad)
- <https://www.scribd.com/document/7110037/Franz-Schubert> (vlastní překlad)
- <https://www.scribd.com/document/41914811/Schubert> (vlastní překlad)
- https://cs.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert
- <http://www.antonin-dvorak.cz/dvorak-o-schubertovi>
- http://www.rozhlas.cz/klasika/skladatele/_zprava/schubert-franz--175759
- https://en.wikipedia.org/wiki/Alfonso_und_Estrella (vlastní překlad)
- <http://www.wtju.net/strange-case-schubert-symphonies/> (vlastní překlad)

Literatura

- Antonín Dvořák: *Franz Schubert*. Gramofonové závody n. P., Praha, 1953
- Antonín Machát: *Schubert – muzikant Boží*. Topičova edice, Praha, 1941
- Craig Wright: *Listening to Music (8th Edition)*. Cengage learning, Boston, USA, 2015, ISBN: 978-1-305-58700-7. (vlastní překlad)
Dostupné online: <https://babel.hathitrust.org/>
- *Illustrated monthly magazine*. v.48, May 1894 - Oct 1894, The Century, New York. (vlastní překlad)
- Peter Clive: *Schubert and his world. A Biographical Dictionary*. Clarendon Press, Oxford, 1977, ISBN: 0-19-816582-X (vlastní překlad)
- Václav Holzknecht: *Franz Schubert*. Supraphon, Praha, 1972

Přílohy

Příloha č. 1: Franz Schubert podle malíře Wilhelma Augusta Riedera z roku 1875



Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Franz_Schubert_by_Wilhelm_August_Rieder_1875.jpg

Příloha č. 2: Schubertiáda (malíř Julius Schmid)



Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Julius_Schmid_Schubertiade_Detail.jpg

Příloha č. 3: Náhrobek Franze Schuberta



Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zentralfriedhof_Franz_Schubert.jpg

Příloha č. 4: Arpeggione z roku 1968



Zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/Arpeggione#/media/File:Arpeggione_Henning_Aschauer_1968.png