

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění
Klavír

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**FORMÁLNÍ A INTERPRETAČNÍ OTÁZKY
KLAVÍRNÍHO KVINTETU CÉSARA FRANCKA**

ROMAN CZEPA

Vedoucí práce: prof. František Malý

Oponent práce: doc. Boris Krajný

Datum obhajoby: 7. června 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art
Piano

MASTER'S THESIS

**FORMAL ASPECTS AND INTERPRETATION OF
CÉSAR FRANCK'S PIANO QUINTET**

ROMAN CZEPA

Supervisor: Prof. František Malý

Examiner: Doc. Boris Krajný

Date of Thesis Defense: 7 June 2019

Academic title granted: MgA.

Prague, 2019

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Formální a interpretační otázky klavírního kvintetu Césara Francka* vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 1. března 2019

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Práce provádí detailní analýzu formální struktury a interpretačních aspektů klavírního kvintetu Césara Francka. Je proveden harmonický a formální rozbor dostupných notových materiálů, který je dále konfrontován s několika nahrávkami a autorovou vlastní interpretací díla na základě praktické koncertní zkušenosti.

Klíčová slova: klavír, formální analýza, interpretace, kvintet f moll, César Franck

Abstract

This thesis makes a detailed analysis of formal structure and interpretation aspects of César Franck's piano quintet. It surveys the its form and harmonic patterns of provided editions of the opus and compares it with several recordings and author's own interpretation based on public performance.

Key words: piano, formal analysis, interpretation, quintet F minor, César Franck

Obsah

Úvod.....	8
Stav bádání.....	9
Biografie	10
Geneze skladatelské činnosti v kontextu Franckova života	10
Franckův skladatelský styl	11
Pozadí vzniku kvintetu.....	12
Formální rozbor.....	14
Popis:.....	15
1. věta.....	15
2. věta.....	25
3. věta.....	30
Interpretační aspekty.....	36
Úskalí interpretace	36
Sviatoslav Richter a Borodin Quartet	38
Claudio Arrau a Julliard Quartet	43
Boris Krajný a Stamicovo kvarteto	47
Závěr.....	50
Prameny	52
Seznam obrázků	53

Úvod

Interpretace stejně jako poslech klavírního kvintetu Césara Francka je unikátní záležitostí, která vyvolává mnoho emocí a otázek. Zkušenosti s tímto faktem byly podnětem k tvorbě této práce.

Zkoumáním psaných pramenů cílíme na odhalení pozadí vzniku díla v kontextu skladatelovy celkové tvorby a životních událostí. Následovat musí nutně práce s notovým zápisem, tedy jeho rozbor, a následná konfrontace se skutečnou interpretací, vlastní i dalších, prostřednictvím analýzy nahrávek.

Naproti tomu si tato práce bere za cíl provedení detailní formální analýzy potřebné ke správnému uchopení díla při jeho interpretaci a současně kriticky přistoupit ke stavu této interpretace odhalením největších úskalí díla a nalezením způsobů, jak je vyřešit.

Stav bádání

Provedení rešerše na předložené téma poskytla několik souvisejících prací. Helena Valentová¹ se ve svojí diplomové práci zabývala Franckovou komorní hudbou jako celku. Klavírnímu kvintetu věnuje celou samostatnou kapitolu. Její analýza je vyjma první věty spíše stručná a opřená o Edici vydavatelství Peters², které postrádá číslování taktů, a proto je k popisu méně praktická. Neřeší například detailněji formy 2. a 3. věty. S analýzou 1. věty lze rovněž polemizovat (viz níže), avšak základní parametry jsou popsány.

Dále se Franckovým kvintetem stručně zabývají práce zaměřené na skladatelovo klavírní dílo, a sice práce Hany Volkové³ a Lucie Karlové⁴, ve kterých je však dílo na okraji pozornosti a poskytují tedy o něm pouze obecné informace.

Přes odlišné cíle můžeme ve zmíněných pracích nalézt mnoho zajímavých informací v přehledné formě a přiměřeném rozsahu, například o skladatelově životě, které tato práce chce poskytnout pouze okrajově s přihlédnutím ke genezi diskutovaného díla. Karlová se dále také více zamýšlí nad skladatelovým autorským stylem.

¹ (Valentová, 2009)

² (Franck C.)

³ (Volková, 2006)

⁴ (Karlová, 2003)

Biografie

Geneze skladatelské činnosti v kontextu Franckova života

César Franck, celým jménem César Auguste Jean Guillaume Hubert Franck, se narodil 10. prosince 1822 v Lutychu⁵. Dnes je město součástí frankofonního valonského regionu Belgie, avšak Franckova národnostní příslušnost je v literatuře předmětem debaty, neboť oblast byla od jeho doby součástí různých státních útvarů.

Skladatel pobýval od roku 1835, tedy od svých 13 let téměř celý svůj život v Paříži⁶, a proto je často pokládán za Francouze. Současně, Franckova matka byla německého původu. Všechny tyto skutečnosti dokládají důvody sporů na otázku skladatelovy národnosti a mohou mít vliv na jeho styl a tvorbu, i když v tomto případě patrně hraje větší roli doba, ve které komponoval.

Nejdříve byl ovlivněn při studiích – úspěšně studoval a koncertoval nejprve na konzervatoři již v Lutychu, kde se učil solfeggiu, tedy technice zpěvu, a hře na klavír. Dalším krokem v utváření jeho uměleckého stylu byla studia na pařížské konzervatoři, kde pokračoval v klavírní třídě Zimmermanově a současně se učil harmonii a kontrapunkt u Antonína Rejchy a poté u Leborna.⁷ Dále studoval ještě u Bertona a konečně také u Benoista hru na varhany, což se výrazně projevilo v jeho pozdějším díle, i když pro tuto práci je to méně podstatné.

⁵ Mnohdy se v pramenech setkáme s francouzským názvem města Liège; další používané názvy města jsou Luik (nizozemsky), Lüttich (německy)

⁶ (Trevitt & Fauquet, 2001), 9. svazek – str. 177-185

⁷ Kvůli problému s udělením občanství mohl na konzervatoř vstoupit až v roce 1837, bral proto hodiny u Rejchy soukromě. Než byl přijat na konzervatoř, Rejcha zemřel (1836). (Trevitt & Fauquet, 2001)

Poté skladatel nejdříve na přání otce zanechal studií a koncertoval, ale brzy se pro vzájemné neshody vydal vlastní cestou a začal působit jako soukromý hudební pedagog a varhaník, později převzal profesuru na konzervatoři (1872). Podstatnou část života se společensky příliš neangažoval, žil skromně a věnoval se oddaně práci, a proto tedy téměř vůbec nekomponoval až do posledních dvou desetiletí svého života.⁸

Franckův skladatelský styl

Je známo, že Franck komponoval již v mládí, relativně bohatě, avšak ve zcela odlišném stylu, než pro jaký je dnes uznávaný a obdivovaný. V době svých mladistvých koncertních cest a studií se věnoval především tvorbě pro klavír, a to v duchu dobových virtuózních technik a forem, například parafrází apod.⁹

V další fázi svého života se sice odklonil od klavíru a našel větší oblibu a uplatnění svých profesních i tvůrčích aktivit ve varhanách, avšak jeho styl ještě nedospěl do finální podoby. Důvody byly patrně především materiální, způsobené odchodem od rodiny, a obtíže s možností se pracovním uplatnit jako hudebník a pedagog v období tehdy probíhající revoluce.¹⁰ Následně po nalezení pevného zaměstnání trpěl zase nedostatkem času ke komponování kvůli vysokému pracovnímu nasazení.

Teprve v pozdějším věku, přibližně od svých padesáti,¹¹ ukotvil Franck svůj osobitý styl. Ten krystalizoval na podkladu syntézy tehdy společensky a umělecky soupeřících kompozičních přístupů. Franck pracoval s klasickou formou, kterou pojímal důsledně, uceleně a široce, a současně byl ovlivněn citovým slohem romantismu v bohaté harmonii, melodice a prudkých kontrastech.

⁸ (Černušák & kol., 1972), str. 266

⁹ (Valentová, 2009), str. 13

¹⁰ období od roku 1848

¹¹ skladatel napsal pouze několik děl v mládí a pak se na dlouhou dobu tvorbě z nedostatku časových možností věnoval méně

Spádovost hudby je u něj rovněž kolísavá – někdy přísná až rozšiřující se ve smyslu obvyklého pojmání Brahmsovy hudby, jindy směřující kupředu, kde se jako příklad uplatnění tohoto přístupu nabízí Franz Liszt. Výrazným charakteristickým prvkem jeho tvorby je také polyfonie. Podle Černušáka se skladatelsky opírá o Bacha, Beethovena, Berlioze, Schumanna či právě zmíněného Liszta.¹²

Zásadního významu nabývá Franckova činnost varhanní, neméně významně však přispěl k vývoji komorní tvorby svými pozdními opusy. Vedle touto prací diskutovaného klavírního kvintetu ještě odkažme na houslovou sonátu A dur a smyčcový kvartet D dur. Ve formální podobnosti uplatnění výše zmíněných kompozičních principů bývá tento okruh děl také spojován s autorovou jedinou Symfonií d moll.

U Francka spatřujeme zpravidla široce uplatněný cyklický princip a monotematicnost, což může rovněž souviset s návazností na polyfonii, neboť je lze chápat jako variování v kontrapunktu, které pravděpodobně s preferencí uplatňoval v souvislosti se svým povoláním varhaníka-umělce i pedagoga.

Pozadí vzniku kvintetu

Valentová i Trevitt se zamýšlejí nad stylovým podkladem kvintetu. Jedním prvkem, který mohl tehdejší Franckův styl ovlivnit, byla Wagnerova opera *Tristan a Isolda*, jejíž předehru Franck slyšel v roce 1874. Není však jasná žádná přímá linie, která by byla podnětem k tomuto dílu. Napovídá tomu i rozkol v dataci, neboť kvintet vznikl až od roku 1879.

¹² (Černušák & kol., 1972), str. 266

Přestože pro přímý podnět k vytvoření kvintetu nenalzáme spolehlivou oporu, lze minimálně konstatovat, že jeho styl je patrně ovlivněn wagnerovskou harmonií, nad čímž se zamýšlí i Trevitt¹³

I když pro konkrétní impulz neexistují doklady, uveďme pro ilustraci alespoň předpoklad Karlové:

„...Franck psal dílo v době, kdy učil Augustu Holmes a zamiloval se do ní.“ (Karlová, 2003)¹⁴

¹³ (Trevitt & Fauquet, 2001), str. 179-180

¹⁴ str. 31, autorka ovšem bohužel neuvádí, zda se jedná o její předpoklad, ani neodkazuje zdroj. Další zajímavostí, i když opět bez opory, je údajné odmítnutí Camilla Saint-Saëns dílo nastudovat a premiérovat.

Formální rozbor

Z formálního hlediska je skladba psaná v klasické faktuře v obsazení smyčcového kvarteta s klavírem. Je to rozsáhlá třívětá cyklická sonátová forma. Celková minutáž je přibližně 35-40 minut. Sonátové principy jsou zde použity i dílčím způsobem v jednotlivých větách, z nichž první a třetí jsou jasně sonátové formy, druhá může být při určitém typu analýzy také.

Nejrozsáhlejší a současně nejkomplicovanější co do stavby a práce s náplní je věta první. Zde jsme konfrontováni s množstvím motivů, i když je zde častá příbuznost související s již výše zmíněným principem monotematicnosti, který Franck uplatňoval. Forma působí z hlediska formální struktury sice méně jednoznačně, avšak velmi celistvě z pohledu hudební intuice.

Druhá věta může být co do formy rovněž chápána různě, o čemž bude blíže pojednáno níže. Motivicky je ovšem mnohem méně bohatá než věta první.

Třetí věta je nejkratší částí skladby. Je to sonátová forma, která má hranice oddílů vcelku jasně patrné, je tedy k analýze snazší oproti první větě.

V celé skladbě se setkáváme s použitím motivů napříč celým dílem. Některé motivy nalzáme ve více větách nebo i úplně ve všech. Současně se mnoho motivů k sobě blíží v materii, i pokud se charakterově odlišují. Příklady budou uvedeny v kapitole vlastního popisu.

Popis:¹⁵

1. věta

První věta jednoznačně v sonátové formě, avšak hranice jejích částí je mnohde obtížné stanovit. Je nutné konstatovat, že spolehlivý popis hudebních forem není dostupný,¹⁶ a proto je třeba nejprve stanovit předpoklady této formy.

Za nejlepší ukazatele lze považovat ve starší klavírní literatuře repetiční znaménko na předělu expozice a provedení a odlišnost tónin v expozici na hranici mezi hlavním a vedlejším tématem (či tematickými oblastmi)¹⁷ oproti repríze, kde jsou tóniny obvykle shodné. Ani tyto předpoklady nelze vysledovat vždy, což je patrně důvodem, proč nejsou hranice formy pevně stanoveny a teoreticky ukotveny. Prostým důvodem je odraz skutečnosti pravidel, která skladatelé často s oblibou porušují.¹⁸

Není tedy překvapivé, že zde nalézáme úskalí v odhalení přesného záměru autora co do stavby věty. Například chybí repetice, hranice expozice a provedení je tedy třeba dohadovat pouze porovnáním s reprízou, kdy společný materiál lze považovat za kostru oddílů. Na základě toho můžeme říci, že expozice končí taktem č. 142 (Obrázek 1) a repríza taktem č. 349 (Obrázek 2).

¹⁵ celý popis se opírá o kapesní edici Eulenburg, notové ukázky jsou podle vhodnosti rozložení taktů na stránkách někdy též z edice Peters (obě edice viz prameny)

¹⁶ problémy se stanovením formy byly autorem již rozebrány dříve, viz autorova práce z roku 2016 v pramenech (Czepa, 2016), jedním dostupným pramenem, avšak nedostatečným, je například monografie Karla Janečka (Janeček, 1955)

¹⁷ pozn.: v případě užití většího množství motivů

¹⁸ pozn.: není smyslem práce ani záměrem autora kritika tohoto počínání skladatelů, neboť vychází z potřeby vývoje, a především v umění hledání novosti a originality

140

più p *rall. un pochettino* *pp* **H** *a tempo*

più p *pp*

più p *pp*

più p *pp*

più p *rall. un pochettino* *pp* **H** *a tempo*

pp *poco marcato*

Obrázek 1 – Peters str. 13, 3. systém

30 345

sempre più cresc.

sempre cresc.

sempre più cresc. *sempre cresc.*

sempre cresc.

350

V *sempre ff*

sempre ff

sempre ff

sempre ff

V *sempre ff*

molto largamente 3 3

Obrázek 2 – Peters str. 30, 1. a 2. systém

V horší situaci jsme při stanovení začátků těchto oddílů, kde se nabízejí dvě možná řešení: 1) dvě hlavní témata, respektive širší hlavní tematický oddíl, kde tato témata jsou v repríze v obráceném pořadí,¹⁹ 2) dlouhá introdukce s návratem jakožto tematickou mezivětou v repríze.

Zde se ukazuje mistrovství skladatelovy motivicko-tematické práce. Motivy jsou natolik provázány a spojovány, že do struktury sice pronikáme teoreticky obtížně, avšak intuitivně dílo působí zcela vyrovnaně a jasně.

Introdukce či první hlavní téma začíná úvodním dílem *Molto moderato quasi lento*, jehož báze je ve větě obsažena i později, před nástupem klavíru. Nejprve se uvádějí smyčce s melodickou linkou v 1. houslích. Následuje odpověď klavíru sólo (Obrázek 3). Tento princip je v introdukci následně aplikován znovu s tóninovým posunem. Zde se linie střídají pravidelně ovšem dvakrát. Následuje ještě jedno rozšíření částí *Maestoso* ukázkovou motivickou prací vycházející z úvodního tečkovaného rytmu. Poté se opět připomíná odpověď sólového klavíru, která zde připravuje následující velmi svižnou klavírní kadenci v unisonu, kterou nastupuje expozice formy, respektive druhé hlavní téma.

¹⁹ pozn.: taková analýza je možná; forma může být složena z tematických oddílů o více tématech

Molto moderato quasi lento.

Violine I. *ff* *dramatico* *molto dimin. .*

Violine II. *ff* *molto dimin. .*

Viola. *ff* *molto dimin. .*

Violoncello. *ff* *molto dimin. .*

Molto moderato quasi lento.

Klavier. *4/8* *4/8*

p

p

p

espress., poco ad libit.

p

simile

Obrázek 3 – Peters str. 3, 1. a 2 systém

Nastupující oddíl je rovněž složen z více motivů. Prvním je úvodní rozhovor tečkovaných rytmů mezi klavírem a kvartetem (od taktu 50, Obrázek 4), následuje nový motiv v taktu 74 (Obrázek 5) nejprve ve viole a pak postupně ve všech ostatních smyčcích. V klavíru je tento motiv doprovázen kontrastním chromatickým sestupným motivem, který je jedním z významných prvků díla, jak uvádí i Valentová.²⁰

²⁰ (Valentová, 2009), str. 29

51

pp

Obrázek 4 – Peters str. 7, 1. systém

69

D

dolce

espress.

p

p espress.

dolce molto espress.

pizz.

D

molto espress.

Obrázek 5 - Peters str. 8, 2. a 3. systém

Po vyčerpání druhého tématu gradací nastupuje vedlejší téma, které rozeznáme tóninovým posunem, jak již bylo zmíněno výše (takt 90 – Obrázek 7).

90

p tenoro ma con passione

Obrázek 6 – Eulenburg str. 10, 1. systém

Tato myšlenka je nejzásadnější z celého díla, neboť se objevuje ve všech třech větách v různých podobách. Zde se rovněž ukazuje prvek monotematismu, neboť myšlenka se v dalších větách objevuje jako reminiscence, ale nabízí se i příbuznost s vedlejším tématem třetí věty,²¹ které užívá podobný obdobný postup, ale v podobě velmi blízké větě první se ještě ve větě také objevuje (viz níže).²²

Z hlediska stavby formy se jedná o přesun do paralelní durové tóniny, i když na první pohled to není zřejmé, protože je motiv nejprve v klavíru v Cis dur, avšak smyčce jej už opakují v As dur.

²¹ Pozn.: toto téma není ani ve třetí větě ve skladbě poprvé, nejdříve zazní již v druhé větě, odkazuje na větu třetí, protože v té jeho harmonická podoba lépe vyzní

²² Pozn.: vzhledem k zásadnímu významu tohoto tématu a šíři jeho uplatnění v celém kvintetu lze jeho materii považovat za ústřední motiv, jakýsi monogram díla

Provedení začíná patrně tedy taktem 143 a nejprve rozšiřuje motiv z konce introdukce, kterým je smyčcovými nástroji uzavřena (takty 50-51 – Obrázky 7 a 8).



Obrázek 7 – Peters str. 6, 3. systém



Obrázek 8 – Peters str. 13, 3. systém

Tentýž motiv je ještě v expozici využit ve vedleším tématu opět jako odpověď, tentokrát nižších smyčců prvním houslím (takty 131-132). V Provádění motivu klavír střídá viola počínaje taktem 150 a pak se přidává ještě violoncello.

Následně je téma zpracováno lyričtější formou s jiným závěrem a kaskádovitě zaznívá postupně ve všech nástrojích a s výjimkou klavíru nastupuje vždy o dobu dřív s ligaturou přes taktovou čáru, čímž je motiv změkčen (od taktu 158).

Motivicky příbuzný je patrně i další materiál, i když už méně zřejmě. Motiv je imitován chromaticky a opět opatřen novým závěrem

(od taktu 168). Současně je zcela odlišně artikulován tremoly v prvních houslích, pizzicato ve violoncellu a krátkými přísnými osminami v klavíru.

Následuje imitace prvního hlavního motivu s tečkovaným rytmem v klavíru (od taktu 185), která velmi dramaticky graduje sekundovými postupy a nastupuje ve všech smyčcích motiv z úplného úvodu věty, který je zde podbarven šestnáctinovými akordickými rozklady s průchozími tóny v klavíru.

Provedení se poté ještě znovu zklidní a připomíná vedlejší téma v E dur opět v klavíru, zde je zajímavě přidána odpověď zopakováním závěrečného taktu motivu prvními houslemi. Poté se ještě jednou provádí smyčcový motiv z introdukce a v průběhu se výrazně harmonicky proměňuje, je totiž ozvláštněn chromatickým vzestupem v basových akordech klavíru.

Tak se dostaneme do A dur, kde zazní znovu vedlejší téma v klavíru. Zde je provedeno rytmizovaně 2:3 a následně ještě zaznívá jednou v prvních houslích s doprovodem pouze rozloženými akordy klavíru.

První housle pak pokračují připomenutím původního doprovodu vedlejšího tématu v klavíru, imitují jeho původně basovou linku ve vysoké poloze, ostatní smyčce dotvářejí harmonii dlouhými tóny a klavír hraje unisono částečně chromaticky a diatonicky stupnicově a akordicky.

Provedení je jako díl ukončeno klavírní připomínkou výše zmíněného motivu z taktů 50-51, na který smyčce navazují sekundovým postupem tématu vedlejšího. Gradace je vytvořena chromatikou v klavíru a oktávovým posunem vzhůru ve smyčcích. Efekt doplňují dvě generální pauzy. Po nich následují poslední čtyři takty provedení, které pracují se stejným materiálem a rozšiřují se zpomalením a výrazným zeslabením před nástupem reprízy (*a tempo*).

Repríza tedy začíná poslední dobou taktu 271. S expozicí se nekryje zcela doslovně. Při rozboru se zde nejprve zdá, že dochází k posunu tónin dříve, tedy ještě před nástupem druhého motivu v oblasti hlavního tématu, avšak jedná se pouze o krátké vybočení, které bylo připraveno předchozím postupem harmonie.

Na rozdíl od expozice zde motiv zaznívá i v klavíru (od taktu 301), namísto gradace se zde proud hudby téměř vytratí a vedlejší téma je nejprve pouze částečně připomenuto ve druhých houslích, kdy tentokrát mlčí klavír. Ten reaguje materiálem z introdukce (takt 6), zde ve fis moll, po další generální pauze. Tento princip odpovědí je zde ještě rozveden, i nadále se střídají tempa *Molto moderato quasi lento* a *Allegro*. Použití materiálu ke klavírním odpovědím je zde jedním z momentů výše zmíněných, které je nesnadné rozklíčovat.

Po poslední klavírní odpovědi následuje odlišné *Allegro*, které slouží jako modulační spojka s plnou podobou vedlejšího tématu, která nastupuje v taktu 331 v F dur tedy ve stejnojmenné durové tónině vůči tónině hlavní.

Taktem 350 začíná dílo směřovat k závěru.²³ Výrazným prvkem jsou zde chromatické sestupné basy v klavíru doplněné akordicky. Nad nimi vystupují smyčce melodicky. Tento systém je několikrát umocněn unisonovými výstupy v oktávách v klavíru. Objevují se zde také figury ze začátku hlavního tématu v klavíru (takty 56 a obdobné, zde 372).

Opět se připomíná vedlejší téma, tentokrát ve smyčcích (takt 384), které má zde zcela jiné vyznění. Mnohem prudšího efektu docíluje skladatel *martellato* technikou střídavých akordů levé a pravé ruky v triolách.

²³ bez ohledu na zápis se zde často lomí tempo ve výrazně vyšší, nebo se v tomto bodě začíná tempo postupně nabírat, viz Obrázek 2

Následuje již výrazně rychlejší *Animato* (takt 400), kde jsou sekundové postupy vedlejšího tématu prováděny kolébavě chromaticky vzhůru, které zde klavír pouze podkládá akordy plnými nebo tremoly.

Pak se dostáváme do ještě vyššího tempa v *Più presto*, které je postavené na podobném principu jako provedení od taktu 168. Smyčce zde však zpočátku vytvářejí zajímavou barvu ozdobami.

V úplném závěru se po gradaci a velkém zpomalení věta navrácí k *Tempu I (Allegro)*. Opět se zde zpracovává motiv z taktů 50-51 a věta se jím uzavírá.

Pozn.: Skladba neboří zaběhnutou strukturu sonátové formy a cyklického přístupu, avšak motivicko-tematickým rozložením v duchu monotematismu a důležitostí jednotlivých témat vytváří její velmi unikátní neortodoxní podobu. Vedlejší téma je zde jako vedlejší označováno podle pořadí a tradičního přístupu k formální struktuře, avšak svojí významností se zde zdá být spíše tématem hlavním – jakýmsi „ústředním motivem“, jelikož je určujícím elementem stavby celého díla, nejen první věty.

2. věta

Prostřední věta kvintetu je oproti první méně komplikovaná i o něco kratší, avšak i zde se vyskytuje množství témat, u kterých se nutně zamýšlíme nad jejich možnou příbuzností, máme zde pocit určitého záměru monotematicčnosti. Zajímavé je, že je v a moll, tedy tónině vzdálenější f moll, než je v cyklických skladbách obvyklé, ovšem v době vzniku díla jsou takové změny už běžné. Současně je věta také obtížně odhalitelná z hlediska formy, podobně jako předchozí.

V úvodu pohybem v klavíru zajímavě, jakoby variačně, navazuje na konec věty první repetovanými akordy, jen v odlišném metru, zde dvanáctiosminovém. Nadepsaná je *Lento, con molto sentimento* a toto zadání se ve větě dále prakticky nemění. Uprostřed věty je sice ještě *Tempo I*, avšak bez předchozí zásadní změny tempa.²⁴

Forma má následující třídílné schéma²⁵ A–B–A'–C. Větu ovšem lze pojmout i jinak, podobně jako první věta jsou zde i náznaky sonátové formy, především dvě zásadnější témata srovnatelného významu a trojdílnost. K třídílné formě se přikláníme z hlediska proporční vyrovnanosti a podle postupu harmonie.

Forma je postavena na dvou motivech a jejich dalších zpracováních. První z nich uvádějí na začátku věty první housle, klavír (a zbývající smyčce) doprovází především akordicky a imitačním způsobem doplňuje melodickou linku (Obrázek 9).

²⁴ předchozí drobná zrychlení a zpomalení nejsou určující pro delší plochy

²⁵ předložené schéma popisuje pouze hlavní díly, zde bez jejich vnitřní struktury

Lento, con molto sentimento.
dolce
pp
pp
pp

Lento, con molto sentimento.
pp
espress.

Obrázek 9 – Peters str. 37, 1. systém

Druhý motiv nastupuje nejdříve v klavíru v taktu 41. Mění se zde tónina a je vepsaná dvojitá taktová čára, což naznačuje záměr začátku nového oddílu. Téma je v Des dur a nápadně připomíná část prvního tématu v taktech 11 a 12 v prvních houslích a v klavíru, z čehož vyvstává i zde otázka výše zmíněného monotematismu (Obrázky 10 a 11).

a tempo
dolcissimo ma cantabile
ppp
a tempo
ppp
a tempo
dolcissimo ma cantabile

dolcissimo espress.
a tempo

Obrázek 10 – Peters str. 42, 1. systém

9

poco cresc.

dim.

pp

pp

pp

poco marc.

Obrázek 11 – Peters str. 37, 3. systém

První motiv je zpracován v téma, které tvoří úsek 20 taktů. Tento úsek se co do struktury tématu následně doslovně opakuje, ovšem s širší fakturou v doprovodu, která je oproti původním pouhým ostinátním osminovým akordům a občasným imitacím rozšířena o zajímavé kontrastní téma unisono v nižších smyčcích *p ma drammatico*, charakteristické repetovanými šestnáctinami. Současně klavír hraje dvojnásobné a figurované hodnoty oproti první verzi (Obrázek 12).

20

più appassionato

p ma drammatico

p ma drammatico

p ma drammatico

pp

Obrázek 12 – Peters str. 38, 3. systém

Klavírní sólo v taktach 17-19 a obdobně v taktach 37-39 již se smyčci je motivickou prací zpracovaná část prvního motivu, kde se objevuje v nižších smyčcích jako protihlas k prvnímu motivu a v klavíru v levé ruce (Obrázek 13).



Obrázek 13 – Eulenburg str. 41, 3. systém

Kromě prvních dvou verzí prvního tématu se pak dále tento materiál objevuje od označení *Tempo I* (viz výše), tedy od taktu 69. Je harmonicky odlišné a vede ke zcela jinému závěru. Před ním ještě zaznívá vedlejší téma z první věty, které je mezivětou a součástí středního dílu.

Následně lze *Tempo I*, jak nadpis naznačuje považovat za návrat, kdy je však materiál výrazně pozměněn, anebo můžeme za návrat považovat až úsek po taktu 83 a změnu tóniny zpět do původní, i když zpočátku znějící F dur.²⁶ Tak či onak se brzy (po třech taktech) vracíme zpět do a moll.

Na konci úseku tohoto tématu je vložen jeden takt mezivěty, kterým skladatel propojil toto téma s dalším zněním druhého tématu, které zde chápeme jako codu.

Pozn.: Pokud bychom chtěli formu chápat jako sonátovou, provedení by bylo poměrně krátkým úsekem, navíc čistě tematickým. Současně se nabízí ještě možnost posuzovat jako část provedení i první část *Tempa I*, ze stejných důvodů diskutovaných výše pro předěl oddílů.

Stejně jako první věta, tak i druhá dávají jasně najevo, že skladatel nepřistupoval k formě ortodoxně. Jeho struktury jsou mnohoznačné a

²⁶ pozn.: partitura je bez označení tónu b (hes)

komplikované, ovšem díky provázanosti a příbuznosti motivů i tak dokonale drží pohromadě.

3. věta

Finální věta kvintetu má strukturu sonátové formy, která je zřejmější nežli v případě věty první. Témata expozičního oddílu zde nalezneme tři. Hranice oddílů lze zde na rozdíl od první věty stanovit poměrně jednoduše, jelikož opakování je mnohem doslovnější a díly jsou vyváženější v délce.

Prvním oddílem je rozsáhlejší tematická introdukce (je zde první téma expozice – viz níže). Začíná tremoly ostinátní melodické figury v druhých houslích, kterou nejprve basy a později i melodií doplňuje klavír a následně zbylé smyčce harmonicky (Obrázek 14).

10

Obrázek 14 - Eulenburg str. 55, 2. systém

Druhé housle záhy střídají první a princip se opakuje. Následně se faktura začíná zhušťovat a probíhá gradace, která plynule ústí do expoziční části.

Expozice pokrývá takty 73-195/198²⁷ a repríza takty 306-399. Prvním tématem je zde výrazný smyčcový motiv, který je doprovázen

²⁷ Oproti repríze je expozice rozšířena o několik taktů před začátkem provedení tematického charakteru. Tuto oblast lze považovat za spojovací mezivětu.

virtuózními akordickými figuracemi v klavíru. Ty jsou navíc doplněny chromatickými postupy (Obrázek 15).



Obrázek 15 - Eulenburg str. 59, 1. systém

Na začátku reprízy hraje melodickou linku nejprve klavír s doprovodem smyčců, které v tu chvíli připomínají jeden z předchozích motivů. Oblast prvního tématu končí taktem 118. Před ním dochází ke zjemnění, které klavír vytvoří zjednodušením figurace v prostý stoupavý rozklad a celková faktura se ztiší.

Druhé téma nastupuje v klavíru v taktu 119. Jedná se o velmi pozitivní vřelou melodii (*espressivo, molto dolce*) s poměrně prostým doprovodem. Současně kontrastně odpovídají smyčce náznakem následujícího třetího tématu. V repríze druhé téma zcela chybí (Obrázek 16).

Obrázek 16 - Peters str. 56, 2. a 3. systém

Závěrečné téma je posluchači již známé z druhé věty v nižších smyčcích od taktu 20 (viz výše). Nyní však zaznívá v klavíru v poněkud rozšířenější formě a je doprovázeno překrásnými osminovými tremoly smyčců, které tvoří harmonický podklad v pianissimu (Obrázek 17).



Obrázek 17 - Peters str. 58, 1. systém

Tato témata jsou v rozdílných tóninách (h moll-fis moll), což je možným dokladem sonátové formy.

Provedení věty je v délce užší než expozice a srovnatelné s reprízou, trvá 105 taktů (200-305). Celá oblast je ryze tematická a všechna tři témata expozice zde jsou zpracována, současně i pořadí užití témat odpovídá.

Nejprve se objevuje velmi blízká imitace prvního tématu, pouze s rozdílem tóniny (v expozici F dur, zde C dur). Ta se velice brzy (oproti expozici) střídá s připomínkou druhého tématu, opět v klavíru. Tato kombinace následně opakuje (199-230).

Poté přechází druhé téma do prvních houslí, kde se jeho závěti mění a harmonicky sekvenčním opakováním postupuje vzhůru. Klavír zde doprovází širokými rozloženými akordy, zbylé smyčce především dlouhými tóny (231-254).

Následuje nádherná rytmická variace na první téma, kterou zahajuje viola a postupně ji přebírají všechny ostatní smyčce. Charakter se zde zpříšňuje, hudba působí jako „pochod na tři“, čehož skladatel dosahuje krátkými osminovými akordy s prudkou artikulací na prvních

dvou dobách v klavíru a v doprovodných smyčcích repetovanými triolovými osminami (Obrázek 18).



Obrázek 18 - Eulenburg str. 71, 3. systém

Následně se úsek umocňuje gradací a zhušťuje fakturu až do taktu 279, kdy se opět v provedení poprvé objevuje závěrečné téma ve smyčcích. Jeho zajímavým zpracováním a umocněním vrcholí provedení až ke svému závěru.

Průběh reprízy byl již v zásadních znacích zmíněn výše. Hlavní téma zde nejprve zaznívá v klavíru a je doplněno smyčci, které hrají téma závěrečné, brzy se však vše navrátí do podoby věrné expozici (od taktu 322). Příprava druhého tématu moduluje od taktu 346, avšak namísto něho zazní ihned téma závěrečné.

Taktem 400 začíná série mezivět, kterou lze chápat i jako druhé sonátové provedení. Materiál pochází z ústředního motivu skladby, který poprvé zazněl jako druhé téma první věty. Zde je pouze rytmicky přizpůsoben třídobému metru. Melodickou figuru hraje nejprve klavír s violoncellem, na konci se přidává ještě viola. Úsek končí taktem 427.

Mezitím jsme se harmonicky posunuli do Des dur a nyní zaznívá věrná připomínka ústředního motivu v prvních houslích (*Ritenuato un pochettino il tempo*), které doplňuje klavír s mírným rytmickým

zpožděním. Je zde zajímavě zakomponováno i první téma třetí věty v rytmické obměně z provedení od taktu 255.

Následuje ještě další verze tohoto tématu nadepsaná *Tempo I*, se kterou se rovněž vracíme do základní tóniny věty F dur. Současně skladatel tuto oblast oddělil dvojitou čarou, což naznačuje začátek cody. Ta je tedy tematická, vychází z materiálu první věty a prvním tématem finální věty ve středních smyčcích jako dovětkem.

Od taktu 470 se ústřední motiv již neobjevuje a nastává dlouhá plocha gradace k vrcholu a závěru věty. Zprvu vychází z oné „pochodové“ rytmické úpravy prvního tématu třetí věty, dále odkazuje i když velmi volně i na další motivy a širokou fakturou, velmi pohyblivou a virtuózní směřuje k cíli, kterým je série unisono tónů f.

Interpretační aspekty

Jako podklad ke zhodnocení interpretačního stavu diskutované skladby poslouží v následující kapitole rozbor nahrávek několika souborů. Při sluchové analýze budou různé interpretace konfrontovány s textem a porovnány mezi sebou. Autor práce rovněž přihlédně k vlastní interpretaci a předloží svůj názor na ideální podobu z jeho subjektivního pohledu.

Úskalí interpretace

Při interpretaci Franckova kvintetu jsme postaveni před velkou výzvou. Obecně vzato je dílo komplikované po formální, materiální a rozsahové stránce a je harmonicky bohaté. Současně klade vysoké technické i obsahové nároky na všechny jednotlivé hráče a potažmo celé těleso v souhře.

Z pohledu interpreta skladby se zdá, že skladatel měl představu spolupráce dvou „těles“ – klavíru jakožto jednoho a smyčcového kvarteta jako druhého. To je při interpretaci díla třeba mít na paměti, neboť dílo sice obsahuje sólové úseky, ale spíše okrajově. Jinak jsou obvykle složky (tělesa) ve faktuře vyvážené, i když jedno z nich hraje melodii a druhé doprovází. Nemáme zde pocit rozdílné důležitosti složek, naopak zjišťujeme, že jsou provázané podobně jako v polyfonii.

Z popisu výše zmíněné organizace faktury díla a vztahů jeho složek vyplývá, že se musí soubor při interpretaci vyrovnat s mnoha detaily souhry a plasticity celkové faktury, což je nesnadné pro šíři celkového objemu hudby a časté tematické překrývání. Je samozřejmé, že podobné problémy jsou u skladeb tohoto typu běžné, patrně však ne vždy do obdobné míry.

Nejobtížněji se jeví řešení této otázky v závěru kvintetu, tedy v codě třetí věty, kde se klavír ve zvuku obtížně prosazuje, přestože má bohatou strukturu. Problém vzniká kvůli nutnosti vyznění bohatě figurované struktury ve vysokém tempu v konfrontaci s velmi štědrými zvukovými smyčkami.

Dalším zásadním prvkem k diskusi je zde tempo a přístup k jeho pregnantnosti. Autor této práce je toho názoru, že vzhledem k Franckovu syntetickému stylu je třeba aplikovat jak statický tak dynamický přístup, tedy přísné držení pulzace na základě metra oproti tendenci směřovat kupředu. Vyvstává však otázka, na které úseky je vhodné aplikovat ten či onen přístup. To je zjevně ovlivněno především povědomím interpretů o stylu, genezi díla a skladatelově názoru na věc, v individuální sféře pak vkusem a stylovou preferencí interpretů.

Posledním zásadním elementem, se kterým se interpreti musejí vyrovnat, a to vzájemnou domluvou a shodou, je zobrazení struktury díla, tedy hranice jejích forem a dílčích oddílů v podobě prováděného výkonu. Z výše zmíněného formálního popisu díla jasně vyplývá, že mnohoznačnost struktury může být předmětem debat a ponechává interpretům prostor k individuálnímu přístupu, který je ovšem nutné pojmout z hlediska souboru jako celku. Je nasnadě, že shoda mezi jednotlivými členy souboru nenastává vždy, a někteří členové se tedy musejí v těchto ohledech přizpůsobit, i pokud jim není dohodnutá interpretace blízká.

Sviatoslav Richter a Borodin Quartet

1. věta 16:27, 2. věta 11:29, 3. věta 10:23, celkem 38:19

Nahrávka z roku 1991²⁸ začíná velmi pomalu až roztáhle, klavír jde více kupředu a začíná velmi slabě. Smyčce nehrají v druhé verzi *più dolce* odlišně. Velmi krásné jsou zde jasně artikulované skupiny repetovaných dvaatřicetin v části *maestoso* ve viole.

Allegro nastupuje (a po sólu klavíru i zůstává) pomaleji než je obvyklé, avšak vyvažuje to poutavé *legato* ve všech nástrojích. Zkracování not v klavíru na koncích obloučků v taktech například 62 a obdobných nepůsobí dobře.

Od taktu 70 soubor dokonale drží tempo po velice dlouhou dobu a ponechává si tím daleko lepší prostor k vrcholu před nástupem vedlejšího tématu. Takto vystavená gradace působí velmi napínavě.

Následující ústřední motiv však v klavíru působí příliš staticky, a nevyzní zde prakticky vůbec autorovo zadání *con passione*, současně není zachována staccatová artikulace v taktech 99 a 101 a frázování rovněž ne zcela odpovídá zápisu, nejsou totiž zachovány rozdíly tří skupin po dvou osminách a jedné po čtyřech. Klavír rovněž vstoupí s touto zásadní myšlenkou celého díla včas, což se může jevit jako správné, zde se však ptáme, zda není lepší, dát prostor k lepšímu vyznění přípravou, která posluchače upozorní. Tato myšlenka v následující části zaznívá ve smyčcích velmi hezky s nerušivým, přesto jasně artikulovaným klavírním podkladem.

Soubor dává výrazněji najevo přechod k provedení, které autor z nejasného důvodu nadepsal pouze *rall. un pochettino*, tedy „zpom. trošičku“. Zde klavír mistrovsky vystihuje prováděný předchozí motiv v basu s akordickým doprovodem výše. Plasticky i rytmicky působí

²⁸ (Franck, 1991)

dokonale. Bohužel po převzetí motivu violou dojde k určitému rytmickému výkyvu patrně přílišným legatem či vůlí mířit kupředu, které rozdíl hodnot tečkovaných osmin a šestnáctin stírá.

Následující lyrické pojetí motivu od taktu 155 (s předtaktím) naopak větším klidem rytmus opravuje. Avšak tento mírný interpretační nesoulad v souboru je zde patrný i v kratším úseku blízku po sobě v taktech 163 a 164.

Soubor následně ke gradaci přistupuje dlouho opět pozitivně (myšleno staticky) a k vstupu do *fff drammatico* posluchače časově nepřipravuje, avšak zdá se to být možné. Smyčce zde přísně odsazují před šestnáctinami, což způsobuje mírný nesoulad v plynulosti.

Následující návrat ústředního motivu v dalším klavírním sóle není plasticky dobře proveden, melodie v horním hlase nemá dostatečný prostor od zbývajících hlasů a neklene se nad nimi. Je i v obou případech, (motiv se pak ještě jednou opakuje), málo slyšet oproti smyčcům, především podruhé od taktu 226, kdy je vlastně psaný ve stále trvajícím *fff*²⁹. Zde soubor zvolil jiný dynamický plán na delším úseku. Od sóla prvních houslí v taktu 233 je napsané *piano*, jelikož však klavír hraje velmi slabě už předtím, dynamika zde naopak postoupí o stupeň výše.

Další díl s dynamikou *ppp* je tedy hlasitější, avšak působí stále krásně a kýženě étericky. Od taktu 250 je patrný mírný sklon nabírat tempo.

Vrchol provedení je vykreslen dokonale, jak dynamicky, tak agogicky. Krásně vyznívají generální pauzy. Jediným nedostatkem je příliš „těžký“ konec oddílu. Klavír již začne pomaleji, celý takt předtím, než je vepsáno *poco rit.* A následně se ještě výrazně zpomaluje dále.

²⁹ V taktu 224 je sice *molto diminuendo*, ale následně není specifikována dynamika, *forte* tedy v základním slova smyslu stále trvá

Těsně před *Molto moderato quasi lento* v repríze (takty 307-308) soubor nádherně vystihuje zastavení, avšak následné generální pauzy mezi smyčci a klavírem jsou bohužel zkráceny.

Následující přípravné *Allegro* je opět pomalejší, postupně však zrychluje a s *diminuendem* na konci úseku opět zpomalí a návrat vedlejšího tématu hrají *a tempo*. V druhé verzi je zde mírně zrychlován klavírem.

Soubor jako řešení následujícího předělu oddílů volí zrychlení na konci končícího oproti příkrému tempovému lomu, zrychluje tedy už poměrně výrazně od taktu 348. Takt 350 je ještě mírně zlomově rychlejší, ale nepůsobí to náhle, zajímavým řešením klavíru soustředěným v první polovině taktu na triolové čtvrtkové noty v levé a následně až na osminy v pravé ruce.

Následující hudební proud hrají v přísně drženém tempu, kde vynikají všechny nad sebou ležící rytmy, zvláště pak 2:3 od taktu 384. Škoda že *Animato* a *Più presto* proběhnou v téměř totožném tempu a druhé navíc na konci ani příliš nezastaví.

Velmi hezky naopak působí tempo v úplném závěru věty, které je odpovídající *Tempo I (Allegro)*, jak autor požaduje.

Druhou větu začíná velmi tiše klavír. Smyčce jsou zde však oproti němu příliš brzy zřetelně silnější. Je nejasné proč klavír výrazněji artikuluje noty na koncích obloučků v basech v taktech 13 a 14 a naopak méně hraje v těchto frázích noty první.

Od taktu 20 zde slyšíme neobvykle jasně artikulované repetované tóny ve smyčcích, avšak proud není narušen. Výrazné klavírní polyfonní postupy od taktu 36 jsou méně vyrovnané než v prvním případě (takty 17-19), snad vlivem nutnosti lepší souhry s dalšími nástroji.

V taktech 41-44 soubor předvádí všechny hlasy rovnocenně, je otázka, zda zde nemá být dominantní klavír.

V následující ploše (od taktu 51) je jasně patrný celek tělesa, struktura je čistá. Velmi hezky je v jejím závěru připravena reminiscence vedlejšího tématu první věty (od taktu 58), která je zde naznačena velmi věrně, i když je metrum věty odlišné (celý takt v první oproti dvanáctiosminovému v druhé).

Po tomto krásně vykresleném úseku nastupuje oddíl *Tempo I*, který je připraven *accelerandem* klavír sólo, působí však pomaleji než úvodní tempo. I přesto zde slyšíme dokonale vybudovanou gradaci až do taktu 83.

Následně věta zachovává principy z úvodu. Pomalejší tempo zde vnímáme z hlediska posluchače pozitivně, neboť věta i tak v podání tohoto uskupení působí celistvě a drží pohromadě.

Třetí věta drží zpočátku až příliš přísně tempo zkrátka. Drobnější pulzace (zpočátku po čtvrtkách) způsobuje, že věta působí pomaleji. Pulzace se sníží až před taktem 70.

Plocha *maestoso* (od taktu 74) působí naopak velmi dobře, slyšíme zde každou notu, tempo a plasticita jsou velmi vyrovnané. Současně dynamika je mistrovsky provedena, dlouho se drží na nízké hladině a v úseku *forte* teprve naroste.

Pojetí lyrického motivu od taktu 119 opět působí poněkud staticky, zde bohužel v negativním slova smyslu. Pulsace je příliš drobná a máme pocit, že stále čekáme na další dobu. Naopak ryze pozitivně se tento přístup projevuje v následující ploše (od taktu 147), kde veskrze vystihuje přísně působící charakter motivu.

Přechod na další oddíl se udává zcela bez tempové změny. Soubor nabírá tempo až mezi takty 220 a 230, ovšem nijak výrazně. Zvláštní a nejasná je artikulace v klavíru od taktu 255, kdy vždy druhá osmina je delší než první, což neodpovídá zápisu. Celkově se však zbytek provedení odehrává v dosavadním duchu, tedy je přísně držen na uzdě. Repríza je rovněž obdobně pojata jako expozice.

V následující mezivětě je struktura v klavíru obtížněji srozumitelná, avšak v tomto místě je pro provedení třeba brát v potaz nástrojové limity. Není jasné, zda je v zadané dynamice v této poloze vůbec možné podat jednoznačný obraz.

Druhou mezivětou je připomínka ústředního motivu – vedlejšího tématu první věty a je zde zvláštně pojatá se silnou preferencí prvních houslí. Klavír, který melodickou linku dobarvuje, se málo prosazuje.

Coda působí tempově dobře. Zvukově je zde klavír téměř po celou dobu upozaděn, nutno však říci, že celková faktura to zde nastoluje (viz výše). I tak má konec věty dobrý spád.

Claudio Arrau a Julliard Quartet³⁰

1. věta 15:07, 2. věta 11:44, 3. věta 9:08, celkem: 35:59

Toto pojetí je veskrze odlišné od předchozí zkoumané nahrávky. Začátek je rozevlátý, zvláště v klavíru, ale hezky působí vedení melodie, i když někdy máme pocit, že čekáme na další tón.

Maestoso je poněkud rychle, ale příjemné. Klavír je zde *quasi mf*. V *allegro* dává na začátku jasně postřehnout dvaatřicetiny hned po dvojité čáře, ale bohužel kvůli tomu pak hraje vstup pomalu, zrychlí až smyčce, jejichž odpověď v taktech 50-51 je velmi ostrá. Důvod pro to je zřejmý až později v taktech 131 a 132, kde je zapsaná artikulace nejprve bez obloučku a poté s obloučkem, což soubor jasně a výrazně ve zvuku rozlišuje.

Tempo dále není zcela vyrovnané, před taktem 70 zpomalují a tato motivická oblast je pomaleji, tempo se opět výrazně zvyšuje od taktu 78. Ústřední motiv (vedlejší téma) začne neslyšně a „příliš“ včas, tedy v negativním smyslu. Doprovod v levé ruce je sice po celou dobu příliš hlasitý, ale závěr artikuluje na rozdíl od Richtera správně. Prakticky neexistující je *pp* v taktu 115, zeslabení nastane až před nástupem ústředního motivu v houslích, těm nedává klavír časový prostor a táhne je kupředu.

Na přelomu v provedení působí zpomalení příliš, ale protože klavír pak nasadí opět v tempu, je to v pořádku. Ostinata v pravé ruce zde jsou bohužel hodně hlasitá. Po nástupu violy zase klavír opět cílí k vyššímu

³⁰ (Franck C. , 2017) celý soubor hraje ve složení: Claudio Arrau, klavír; Robert Mann a Isidore Cohen, housle; Raphael Hillyer, viola; Claus Adam, violoncello. Jedná se o živou nahrávku z Kongresové knihovny ve Washingtonu DC., 19. prosinec 1963, nahrávka vydavatele DOREMI, s licencí pro YouTube, k nalezení na následujícím odkazu: <https://www.youtube.com/watch?v=W1RGAStkCAE>

tempu, takže viola stírá hodnoty a tečkované rytmy nevyznívají. Máme hraniční pocit z toho, že soubor stále víc a víc zrychluje. Mírně zpomalí a ihned opět nasadí v taktech 184-185.

Zajímavě však vyznívá tento sklon směřovat kupředu v přechodu na *fff drammatico*, které tak získává silný efekt a vůbec nepůsobí překotně. Klavír není celý zřetelný, ale správně dává najevo krajní noty (nejnižší a nejvyšší).

V dalším obrazu ústředního motivu, má klavír opět zvláštní plasticitu, (která platí pro Arraua patrně obecně). Melodie je sice slyšet, ale je za příliš silným doprovodem na hranici možností. Dále je celková dynamika opět příliš silná, *ppp* není příliš éterické. Presto má úsek dobrý spád, generální pauzy vyznějí hezky, poslední 4 takty řeší agogicky velmi dobře, tedy první zazní v tempu a poté se teprve zpomaluje.

Repríza v charakteru interpretace odpovídá expozici. Moc hezké je *a tempo* ve smyčcích v taktu 309-310, bohužel klavír pak nedodrží generální pauzy. Je třeba zde zmínit krásnou kontrastní dynamiku v postupných verzích smyčců.

Po přípravném *Allegro* soubor před ústředním motivem zajímavě odsazuje. Krásný efekt však následně kazí příliš brzká vysoká dynamika, především ve smyčcích, klavír je podruhé sotva slyšitelný.

V přechodu na *codu* volí soubor neobvyklé řešení, před předělem přehnaně zpomalí a pak začíná poněkud rychleji než bylo tempo před zpomalením. Podobně odsazují i před taktem 384, ale pak i přesto nehrají rychleji. Klavír hodně zrychlí před *animatem*. Presto je skutečně velmi rychle, ale výsledek je pozitivní. Dovětek je taky hezký, ve svižnějším tempu až skoro do konce, bohužel zpomalí příliš brzy a pak ještě jednou, což je pro posluchače příliš.

V druhé větě je i v této interpretaci začátek v houslích dost hlasitý. Odpovědi klavíru na hlavní téma ne vždy korespondují s houslovou zvukovou mírou a někdy jsou upozaděné. Druhá verze prvního tématu začíná moc hezky, je připravená a plynulá, celkově lépe vyznívá nežli první, ale také je brzy nahlas, pak se dynamika snižuje a zase znovu buduje.

Nepochopitelná je výstavba kolem taktu 40. klavír téměř zastaví a pak znovu nasazuje.

Vedlejší téma je psané *a tempo*, což soubor nedodrží a hraje pomaleji. Následná část je pohybově nestálá a působí uvzdychaně, moc hezká je ale reminiscenční mezivěta v první verzi, podruhé zase klavír jakoby čeká na melodické tóny.

Rallentando před *Tempo I* se zdá být příliš. Vlastně se hodnoty neustále spíš roztahují, ale pointa tohoto vrcholu je tím dokonalá, krásné jsou zde střední hlasy kolem taktu 80. Následně by bylo vhodné zvýšit tempo. Ještě jednou se zpomaluje před codou, ta je pak až nepříjemně pomalu.

Třetí věta má velmi hezký začátek, krásné vysoké tempo a jednotnost i dobrou dynamiku. Hlavní téma opět agogicky připravují, tento přístup je celkovým znakem této interpretace.

Vedlejší téma je jaksi úsečné, v klavíru drobněji pulzuje, chybí vícetaktová fráze, a tak působí ostře.

Po expozici zpomaluje klavír, takže provedení se začíná mírným lomem v rychlejší tempo. Nádherná je agogika před taktem 230, dost zpomalí a pak nasadí v tempu. Po taktu 230 se zde klavír hezky drží zpátky dynamicky. Od taktu 271 nabývá tempo závratné roviny, od taktu 280 pak trochu roztahují.

Krásný je závěr provedení a nástup reprízy. Vedlejší téma je podruhé lepší, ale stále pomaleji než okolní díly. Od taktu 400 je klavír zde velmi krásně zřetelný v basech.³¹ Reminiscenční mezivěta v klavíru melodicky odpovídá houslím.

Tempo I nastupuje velmi přirozeně a vřele, klavír je zde neobvykle dobře slyšet. Na první poslech zajímavé, (i když proti zápisu), avšak nesprávné je výrazné zadržetí v taktech 478 a 479, kterým se zde připravuje další úsek, který ale netvoří samostatný díl, proto není příprava opodstatněná, naopak se proud zbytečně přeruší.

Od taktu 486 je opět velmi virtuózní tempo a současně tendence směřovat kupředu. Závěr má tím velmi hezkou pointu.

³¹ Pozn.: lze dohadovat, že zvukové proporce klavíru zapříčiňuje nástroj, většinou je až příliš hlasitý, avšak zde, v poloze, kde je obtížné udržet nízkou dynamiku a současně slyšitelně artikulovat, se zdá být praktický

Boris Krajný a Stamicovo kvarteto³²

1. věta 15:10, 2. věta 9:43, 3. věta 9:09, celkem: 34:02

Nahrávka je jedním z ukázkových přístupů preference dynamických temp, což se ukazuje velice brzy už v první větě, (v ploše před nástupem ústředního motivu).

Introdukce je velmi hezká, klavírní vstup unisono má výraznou preferenci pravé ruky. Ústřední motiv *tenero ma con passione* je poprvé velmi rychle a vášnivě (což je v notách napsáno), až neklidně oproti opakování tématu v houslích, které je klidnější. Zde je však třeba vyzdvihnout krásně slyšitelné vršky příznávek nad basy v klavíru.

Dvojí zpomalení před přechodem na provedení vyznívá přehnaně. Dále je v tomto oddílu zajímavý moment, kdy klavír záměrně ubere dynamicky, přestože je partituře vepsáno *ff*, v místě, kde smyčce připomínají jeden z důležitých motivů, a sice v taktu 167, čímž ty dostanou zvukový prostor.

Mohutné akordy před *fff drammatico* jsou zde provedeny secco, což dobře připravuje následnou hlasitou plochu. Klavír také opět preferuje vyšší polohy. Nastupující plocha upřednostňuje jednolitě akordické pozadí oproti artikulovanému, což je pozitivum především proto, že zde pak mohou vzniknout obtíže v souhře. V této nahrávce však nenastávají.

Sempre ppp je v klavíru výrazněji artikulováno, čímž vzniká neobvyklý dojem z plochy. Následně se zvedá tempo a od taktu 254 už je výrazně rychlejší. Závěr provedení se už od začátku a velmi výrazně rozšiřuje.

³² (Franck C. , 1998)

V generální pauzách v návratu slyšíme poněkud netrpělivou dynamickou vůli. V další části (*piu f*), především v momentu *molto rinf.* Klavír v basech uhýbá smyčcům. Poté dlouho drží soubor dynamiku dole a nabírá současně s tempem před začátkem cody. Je zde dodržena velmi dobrá vkusná míra, lom není takřka patrný, ale celou tuhle část pak dost míří kupředu.

V tomto úseku se podobně jako v provedení klavír přiklání k oktávám secco. Před animatem hraje velmi kadenčně a také dynamicky. *Più presto* velmi hezky drží a na konci výrazněji zpomalí s pozitivním výsledkem.

Druhá věta působí plynule až kupředu. Neortodoxní je zde přístup k *molto rit.* Těsně před nástupem reminiscence ústředního motivu, které vyznívá spíše naopak. V následném *a tepmu* je snaha o vysokou ostrost rytmu v klavíru.

Tempo I na začátku není tempově stabilní, ovšem slouží jako příprava hezkého zrychlení od taktu 77, čímž se vytváří gradace. Před opětovným uvedením druhého tématu poněkud klesá tempo a přípravná jednotaktová mezivěta je velmi pomalu, což se projevuje velmi hezky v *dolcissimo*.

Třetí věta probíhá zpočátku velmi příjemně napínavě plynule. Třetí téma, kde je v klavíru unisono motiv zvláštním způsobem zpomalí oproti okolním úsekům. Motiv s plnými akordy od taktu 255 hraje klavír hlasitěji a krásně vybarvuje vazby akordů.

V návratu už ústřední motiv není pomalejší. Velmi krásné je *ppp* v ploše od taktu 400 v klavíru, také *subita f* nejsou přehnaná. V reminiscenci první věty je v klavíru hezky nápadná artikulace akordů ve staccatech.

Tempo I klavír směřuje kupředu, čímž zabraňuje přirozenému rozšiřování, které vyplývá ze smyčcové faktury úseku. Před začátkem finálního úseku jsou basy znovu oddělené, pak hraje soubor skvěle, pulsuje střídavě podle vedení basů a zakončuje výrazně krátce artikulovanými krátkými tóny.

Závěr

Zjištěním práce je, že formy ve Franckově pojetí nelze zaškatulkovat do klasických struktur. Jejich materie je velmi příbuzná, a proto působí často práce dojmem monotematicnosti. Struktura je mnohoznačná, elementy vět nabízejí různé pohledy na zařazení. Nejčastěji však spatřujeme cykličnost – tedy sonátovou formu.

Po interpretační stránce se různý přístup k formě projevuje v odlišnosti pojetí. Autor práce předkládá vlastní subjektivní hodnocení jejích pozitivních a negativních stránek na základě vlastní interpretace díla.

První nahrávka je dokonale propracovaná především artikulačně, každá nota promlouvá svojí důležitostí, soubor zde předvedl důkladnou práci s akcenty a artikulačními kontrasty. Je to vynikající příklad pojetí Franckova díla přísnějším způsobem v přístupu k celkové agogice interpretace.

Klady jsou nádherná práce se zvukem, kontrasty, barvy, artikulace. Smyčce hrají s velkou hřejivostí a výrazně melodicky, současně v dokonalé souhře a čistotě, na tuto skladbu obdivuhodné. Zápory nahrávky vidíme v přílišné snaze udržení celistvosti, která má kontraproduktivní účinky, nedává posluchači dostatečný časový prostor se zorientovat.

Druhá nahrávka je velmi odlišná. Celková vyšší dynamika je v ní kladem i záporem, ve většině případů vadí, ale na konci se projevuje velmi pozitivně. Současně je dvojsečné agogické připravování, které nesmí být v místech, kde nedává smysl.

Poslední nahrávka necílí na nadměrnou převahu některé z výše zmíněných a diskutovaných složek, je tedy více vyrovnaná. Současně se

nesnaží naplnit vše na maximum, ale raději více poutat posluchače, což se jeví jako nejlepší z praktického hlediska.

Autor zde nechce ani jednu z probíraných interpretací zásadně odmítnout ani vyzdvihnout výrazně oproti jiným, které zde byly nebo nebyly analyzovány. Všechny mají své pozitivní stránky, (Nutno říci, že v převážné míře), avšak v některých složkách se s představou autora rozcházejí. Současně je nutné podotknout, že tato představa je vázána na jedince a diskutované dílo je záležitostí souboru. Proto se ani vlastní autorova veřejná interpretace díla nemohla veskrze shodnout s jeho ideální představou, a nejinak je tomu jistě i v případě zkoumaných nahrávek.

Prameny

- Czepa, R. (2016). *Interpretační poznámky k Chopinově sonátě h moll.* Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta.
- Černušák, G., & kol. (1972). *Dějiny evropské hudby.* Praha: Panton.
- Franck. (nedatováno). Quintet for Piano, 2 Violins, Viola and Violoncello F minor. Edition Eulenburg.
- Franck, C. (1991). Piano Quintet in F minor [Zaznamenal B. Q. Sviatoslav Richter]. Na albu *Franck/Liszt: Piano Quintet/Harmonies poétiques et Religieuses/Ave Maria etc.* Universal International Music B.V.
- Franck, C. (1998). Franck: Piano Quintet [Zaznamenal B. K. Quartet]. Supraphon.
- Franck, C. (2017). Piano Quintet in F minor [Zaznamenal C. A. Quartet]. Na albu *Juillard Quartet, Vol. 1: Live at Library of Congress with Claudio Arrau* [CD]. Washington DC, USA: DOREMI.
- Franck, C. (nedatováno). Quintet F minor. Edition Peters.
- Janeček, K. (1955). *Hudební formy.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Karlová, L. (2003). *Klavírní tvorba Césara Francka.* Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta.
- Trevitt, J., & Fauquet, J.-M. (2001). Franck, César. V S. Sadie, J. Tyrell, & G. S. Grove, *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (stránky F: 177-185). Oxford: Oxford University Press.
- Valentová, H. (2009). *César Franck a jeho komorní tvorba.* Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta.
- Volková, H. (2006). *Klavír v tvorbě Césara Francka.* Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta.
- Válek, J. (1991). *Italské hudební názvosloví.* Praha: Panton.
- Vysloužil, J. (2001). *Hudební slovník pro každého II. díl.* Vizovice: LÍPA - A. J. Rychlík.

Zenkl, L. (1999). *ABC hudebních forem*. Praha: EDITIO PRAGA.

Seznam obrázků

<i>Obrázek 1 – Peters str. 13, 3. systém</i>	<i>16</i>
<i>Obrázek 2 – Peters str. 30, 1. a 2. systém</i>	<i>16</i>
<i>Obrázek 3 – Peters str. 3, 1. a 2 systém</i>	<i>18</i>
<i>Obrázek 4 – Peters str. 7, 1. systém</i>	<i>19</i>
<i>Obrázek 5 – Peters str. 8, 2. a 3. systém</i>	<i>19</i>
<i>Obrázek 6 – Eulenburg str. 10, 1. systém</i>	<i>20</i>
<i>Obrázek 7 – Peters str. 6, 3. systém</i>	<i>21</i>
<i>Obrázek 8 – Peters str. 13, 3. systém</i>	<i>21</i>
<i>Obrázek 9 – Peters str. 37, 1. systém</i>	<i>26</i>
<i>Obrázek 10 – Peters str. 42, 1. systém.....</i>	<i>26</i>
<i>Obrázek 11 – Peters str. 37, 3. systém.....</i>	<i>27</i>
<i>Obrázek 12 – Peters str. 38, 3. systém.....</i>	<i>27</i>
<i>Obrázek 13 – Eulenburg str. 41, 3. systém</i>	<i>28</i>
<i>Obrázek 14 – Eulenburg str. 55, 2. systém.....</i>	<i>30</i>
<i>Obrázek 15 – Eulenburg str. 59, 1. systém.....</i>	<i>31</i>
<i>Obrázek 16 – Peters str. 56, 2. a 3. systém.....</i>	<i>32</i>
<i>Obrázek 17 – Peters str. 58, 1. systém</i>	<i>33</i>
<i>Obrázek 18 – Eulenburg str. 71, 3. systém.....</i>	<i>34</i>