

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2019

Kateřina Ochmanová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění
Klavír

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**LUDWING VAN BEETHOVEN:
KLAVÍRNÍ TRIO OP. 70 Č. 1 D DUR „DUCH“ -
ROZBOR A INTERPRETACE**

Kateřina Ochmanová

Vedoucí práce: MgA. Ivo Kahánek, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Martin Kasík, Ph.D.

Datum obhajoby: 7. 6. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of music
Piano

MASTER'S THESIS

**LUDWIG VAN BEETHOVEN:
PIANO TRIO OP. 70 NO. 1 D MAJOR „GHOST” -
ANALYSIS AND INTERPRETATION**

Kateřina Ochmanová

Supervisor: MgA. Ivo Kahánek, Ph.D.

Examiners: MgA. Martin Kasík, Ph.D.

Date of Graduation: 7. 6. 2019

Academic degree: MgA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Ludwig van Beethoven: Klavírní trio op. 70 č. 1. D dur „Duch“
- rozbor a interpretace

vypracoval(a) 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

Diplomová práce „Ludwig van Beethoven: Klavírní trio op. 70 č. 1 D dur „Duch“ - rozbor a interpretace“ nemá pouze informovat o struktuře, skladebných technikách použitých při vzniku tohoto díla či poskytnout návod k interpretaci. Má za cíl podhalit čtenáři nový způsob přístupu ke studiu skladby na základě přehledu o vývoji kompozičního stylu L. van Beethovena a doplňujících informací z méně povědomé oblasti rétoriky.

Abstract

The master thesis „Ludwig van Beethoven: The Piano Trio Op. 70 No. 1 D Major „Ghost“ - analysis and interpretation“ aims not only to describe the structure and the composition techniques applied in the creation of this piece and to provide a guidance in its interpretation. It further elaborates on a new approach to the study of this piece based on an overview of the development L. van Beethoven's compositional style and supplies additional information on rhetorics that has so far not been dealt at length with.

Poděkování

Ráda bych upřímně poděkovala profesoru Johanessu Meisslovi z Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, který je našemu triu bezbřehou inspirací a jehož přednáška na téma rétorických figur byla inspirací k zařazení kapitoly s touto tematikou do diplomové práce. Dále děkuji spolužáku Romanu Maďarovi za jeho poznámky k analýze a zprostředkování odborné literatury a Viktoru Hruškovi za odkazy na zahraniční odborné články.

Obsah

Obsah	8
Seznam příloh	9
Úvod	10
1. Rétorické figury a jejich význam	11
1. 1. Úvod	11
1. 2. Přehled rétorických figur	15
1. 2. 1. Základní rétorické figury	15
1. 2. 2. Další rétorické figury	17
1. 3. Další zajímavosti	24
2. Beethoven a vývoj jeho kompozičního stylu	28
2. 1 Úvod	28
2. 2. První tvůrčí období	31
2. 3. Druhé tvůrčí období	33
2. 4. Třetí tvůrčí období	38
3. Klavírní trio op. 70 č. 1 D dur „Duch“	40
3. 1. O vzniku tria	40
3. 3. Interpretační poznámky Carla Czerného	43
3. 4. Formální rozbor	47
3. 4. 1. Allegro vivace e con brio	48
3. 4. 2. Largo assai ed espressivo	52
3. 4. 3. Presto	53
3. 5. Interpretační přístup	60
3. 5. 1. Allegro vivace e con brio	61
3. 5. 2. Largo assai ed espressivo	64
3. 5. 3. Presto	66
Závěr	69
Seznam použitých pramenů a literatury	70

Seznam příloh

Příloha č. 1 Chronologický seznam Beethovenova díla

Příloha č. 2 Rukopis klavírního partu Tria „Duch“ (Beethoven-Haus Bonn)

Příloha č. 3 Zvukový záznam z absolventského koncertu (Quasi Trio) - viz CD

Úvod

Blížící se dvousetpadesátileté výročí narození skladatele takového významu jakého dosáhl Ludwig van Beethoven, samo o sobě vyvolává potřebu ohlédnutí se, určité sumarizace a srovnávání. V případě tak ojedinělého génia, jakým Beethoven bezesporu byl, však jistě nepostačí pouhé zhodnocení díla z historicko-muzikologického úhlu pohledu. Beethovenova osobnost je tak neobyčejná především svým přesahem za hranice hudebního umění, je symbolem opravdové lidskosti v celé její pestrosti, impulzem vyvolávajícím mnoho filozofických otázek.

Takovéto jubileum dává příležitost k rekapitulaci jeho skladeb - kromě těch notoricky známých i těch méně hraných - a znovu provést zhodnocení skladatele v kontextu doby a zejména ve vztahu k jeho současníkům a dobovým uměleckým konvencím. Jedině tak se můžeme přiblížit k poznání, odkud vzešla a jakým způsobem se projevila ona nezaměnitelná originalita jeho myšlení, proč se realizovala právě takto, čím byla živena a čím naopak omezena. Kromě dobového kontextu hraje při analýze Beethovenových skladatelských postupů a řemeslných metod svou roli rovněž onen čtvrt tisíciletí dlouhý odstup. Syntéza obojího je jedním z cílů této práce - rozkrýt skladatelův hudební jazyk, nahlédnout do jeho dílny a pokusit se pochopit jeho způsob myšlení.

Součástí práce je kromě stručného přehledu Beethovenových tvůrčích období, bez kterých by celá analýza byla podobným úkolem jako číst text bez znalosti písma, také obsáhlá kapitola věnující se oblasti rétoriky. Díky svým častým cestám na Univerzitu ve Vídni za účelem studia komorní hry jsem měla možnost setkat se s principem rétorických figur v praxi a tento způsob uvažování mi odkryl zcela nové možnosti. Ve zdejším prostředí jsem se s podobnými informacemi doposud nesečkala, proto považuji za svou povinnost je tímto know-how infikovat.

Vzhledem k tomu, že součástí mé magisterské zkoušky byl rovněž absolventský recitál, na kterém zaznělo právě Trio „Duch“ v podání mém a mých kolegů z Quasi Tria, přikládám právě tuto živou nahrávku jako doplňující materiál ke kapitole o interpretaci skladby.

1. Rétorické figury a jejich význam

1. 1. Úvod

“Kdo neumí mluvit, ten nemůže zpívat, a kdo neumí zpívat, nemůže hrát!”
(Johann Mattheson)

Definice hudby se nestanovují snadno - jsou zde desítky přijatelných verzí. Nicméně většina z nich se týká zvuku, rytmu a komunikace.

Není možné se v této práci pouštět do obecných úvah o smyslu hudby, které se nevyhnutelně prolínají s filozofií. Ráda bych se ovšem pozastavila u jednoho konkrétního úhlu pohledu na hudbu - jako na jazyk. Jazyk, který zde není pouze za účelem předávání emocí (“afektů”, jak byly nazývány v 18. století), ale dokonce myšlenek. Jazyk nebo řeč nemusí nutně sloužit pouze ke konverzaci a zábavě, ale může být nástrojem ke vzniku smysluplné rozmluvy s vývojem a také výsledkem.

Abychom lépe porozuměli, jak tato úchvatná a možná pro někoho bláznivá idea v hudební historii vznikla a jak zásadní důsledky má pro interprety, ráda bych udělala krátký průřez staletími vývoje západoevropské hudby. Pokusím se objasnit pozadí a vývoj tohoto fenoménu a poskytnout přehled jeho nejdůležitějších funkcí.

Hledáme-li konec tohoto klubka, musíme se vrátit v čase až do antického Řecka a Říma. Již staří Řekové (od Platóna k Aristotelovi) a Římané (od Cicera ke Quintilianovi) vynalezli “umění řečnictví” - schopnost hovořit před publikem způsobem přesvědčivým a krásným. Toto umění argumentace v latině nazýváme “Ars Oratoria” a “Techné rhetoriké - Rhetoric” v řečtině. Nejznámějším učitelem rétoriky mezi Římany byl Quintilianus a byl to on, kdo ustanovil základní principy, jak tvořit, strukturovat a veřejně provést dobrou řeč.

Na místě je zde otázka: Jak se přihodilo, že se toto starověké umění o pár staletí později smísilo se světem zvuků, tónů, melodií a rytmů? Existuje poměrně hodně

očividných příkladů, kdy je text podpořen hudebním doprovodem, již u "gregoriánského chorálu". Toto historické období je ale stále ještě poměrně vzdáleno Haydnovi, Mozartovi a Beethovenovi. Stále zůstává otázka, jak se hudba a rétorika staly disciplínami umění a vzdělání. Vrátime-li se ještě jednou ke starým Řekům a Římanům, narazíme na informaci, že vyšší vzdělání (svobodného člověka) bylo založeno na výuce "svobodných umění".¹

Hudba jakožto čtvrté ze čtyř umění *quadrivia* představovala čtyřdimenzionální vrchol, protože oproti aritmetice, geometrii a astronomii zahrnovala také faktor času. Umění hudby se považovalo za součást přírodních věd.

Na druhé straně rétorika patřila do *trivia*. Je zajímavé, že sémantika tohoto výrazu se v průběhu času poněkud pozměnila - zatímco pro antické obyvatelstvo symbolizovalo něco "primárního", "základního", z dnešního pohledu pro nás pojmy jako "triviální" nebo "triviálnost" představují něco laciného, povrchního, méně hodnotného či důležitého. Je jen domněnkou, zda je to způsobeno převažující dominantní roli technických věd v naší dnešní civilizaci.

Podle tohoto starého členění tedy máme hudbu propojenou s matematikou a vědou, zatímco rétoriku s jazykem, argumentací a komunikací. Nicméně již Quintilianus poukazuje na paralely mezi intonací, správným vystupováním a výslovností řeči a hudebním projevem.

¹ Sedm svobodných umění: latinsky *septem artes liberales* bylo základem středověkého vzdělávání a označovalo předměty, které byly základem všeobecného vzdělání středověkého člověka. Rozdělovalo se na *trivium* (zaměřeno především na obory související s textem) *kvadrivium* (předměty zabývající se čísly). Jednalo se o tyto předměty - gramatika, rétorika, dialektika, aritmetika, geometrie, astronomie a hudba. Je zajímavé, že v určité formě se tento systém zachoval ve Spojených státech amerických, kde si studenti, kteří si zvolí jako obor svého studia právě "svobodná umění" ("liberal arts"). Během prvních pár let projdou obecnými oblastmi jako filozofie, matematika, literatura, historie umění a jazyky předtím, než se přesunou do oblasti praxe nebo se dále specializují. Účelem je vybavit studenta obecnými a širokými znalostmi a dovednostmi, naučit jej kriticky smýšlet, efektivně komunikovat a získat kapacitu pro celoživotní vzdělávání.

Vyškolení mniši a vzdělání vládcové středověku zachovali povědomí o "Sedmi svobodných uměních". V časech renesance byla všechna odvětví umění znovu velmi fascinována antickým Řeckem a Římem a vynález knihtisku napomohl vnést tyto staré koncepty zpět do povědomí širšího okruhu vzdělaných lidí.

Po několika staletích veskrze matematicky orientovaného umění hudby začínají v 16. století skladatelé jako např. J. Desprez poukazovat na zřetelné propojení hudby a obsahu řeči. Ale teprve na přelomu renesance a baroka přišla skupina předních italských skladatelů se zbrusu novým přístupem kombinace rétoriky a hudby. C. Monteverdi vytváří drama s perfektní kombinací rétorických a hudebních elementů a podporuje tak emocionální projev a výraz hrajících zpěváků. Hudba sama o sobě začíná hovořit. Spojení je natolik přirozené, že by se skoro až zdálo vhodné hudbu přesunout mezi odvětví trivía, neboť například přímočarost a svěží emocionalita Monteverdiho Orfea se může zdát "triviální" oproti abstraktní matematice nizozemských vědců té doby. Nicméně toto netradiční spojení dílčích složek trivía a kvadrivía se začalo nezadržitelně a prudce vyvíjet. Během barokní éry se tento až symbiotický vztah mezi hudbou a řečí pouze více a více ustaloval, nikoliv pouze v umělecké praxi, ale také v rozsáhlém počtu teoretických publikací. Nejznámější jsou knihy J. Matthesona, J. J. Quantze, J. G. Walthera, J. A. Scheibeho a J. N. Forkela v Německu a M. Mersenna ve Francii. Kromě četných příkladů zde nalezneme tezi: Řád a provedení správného mluveného projevu slouží jako model pro instrumentální hudbu, pokud ta není založena na tanci, písni či variační formě. Také v případně hudební kompozice se všemi jejími stupni vývoje (*inventio*), strukturální dispozicí (*dispositio*), zpracováním (*elaboratio*) a ornamentací (*decoratio*) až k provedení (*elocutio*) můžeme pozorovat stejné zákonitosti.

Pro vhodné vykreslení, přesvědčivé provedení hudební řeči a jejího smyslu - "Klangrede", jak tento fenomén poprvé pojmenoval Mattheson - jsou nezbytné analogické rysy jako pro mluvenou řeč:

Jasná výslovnost, pestrost barev, vhodná volba tónu a odpovídající gesta jsou k vyjádření citových stavů naprosto nezbytné.

C. P. E. Bach požaduje od interpreta schopnost dokázat sám sebe ponořit do příslušného emocionálního stavu tak, aby byl schopen zprostředkovat adekvátní provedení, které je v souladu s charakterem skladby. Také podotýká, že umělec by měl podpořit svoje vystoupení vhodnými pohyby a gesty.

Máme-li všechny tyto informace, jak s nimi naložit, abychom správně porozuměli motivacím a záměrům skladatelovým? Pojdme se blíže podívat na významy těchto dispozic, struktur a syntaxu, založených na principech rétoriky, a zabývat se souborem hudebních rétorických figur, jež se staly dlouhodobě zásadními, dokonce i mnohem déle než po dobu éry "vídeňských klasiků".

Na základě výše popsaného vývoje a těsného sepejetí mezi textem a hudbou v opeře, oratoriu a dalších druzích chrámové hudby se rovněž instrumentální hudba začala koncem 18. století považovat za plně vyvinutý a svébytný jazyk. V rámci tohoto jazyka může člověk diskutovat a konverzovat srozumitelně bez toho, aby využil skutečná slova. Haydn, Mozart a Beethoven vytvořili instrumentální kompozice, které fungovaly přesně tímto způsobem. Je zde syntax, gramatika, slovní zásoba, idiomy, metafory a figury. Obsahují konverzace a argumentace, aniž by komukoli chyběla slova. Dokážeme si živě představit onen text a dokonce celé příběhy. Pokud budeme pátrat po původu a důsledcích této hypotézy a začneme nahlížet na kvarteta, tria, sonáty a symfonie klasicistní éry z této perspektivy, narazíme na něco zcela nového. Pro klasické mistry byla práce s hudbou jako jazykem naprosto přirozená věc, byl to důsledek způsobu, jakým byli vzděláváni a co po nich bylo vyžadováno "duchem doby".

1. 2. Přehled rétorických figur

1. 2. 1. Základní rétorické figury

Jaké tedy byly základní principy podle Matthesona, Scheibeho a Forkela? Je zde jakýsi základní řád v řeči (stanovený již Quntilianem) a ten, jak na četných příkladech zmiňuje výše uvedení autoři, platí i pro hudební kompozici. Skladba obvykle začíná *exordiem*, které má za účel představit stručně obecenstvu, o čem bude v následující "debatě" řeč. S tímto je v hudbě možné naložit několika způsoby. Je zde možnost introdukce - klidné, podobné recitativu (obrázek č. 1), ale existuje rovněž mnoho příkladů se svižným začátkem hodný rychlé věty, která následuje (obrázek č. 2).

TRIO in C Hoboken XV:21

Adagio pastorale

Violine

Violoncello

Klavier

7 *Vivace assai*

Obrázek č. 1: Josef Haydn: Klavírní trio C dur XV: 21 (1. věta)

Zde vidíme pomalý, pastorální úvod, motivický totožný s hlavním obsahem, který po něm následuje. Posлуhač se nejprve zaposlouchá do šestitaktové ukolébavky, aby z ní byl náhle vytržen bujarým a skotačivým hlavním tématem.

130 - !

Trio
KV 564

Datiert / Dated: Wien, 27. Oktober 1788

Obrázek č. 2: W. A. Mozart: Klavírní trio G dur K564 (1. věta)

Zde vidíme kratičké, až symbolické *exordium*, které má za účel něco ve smyslu: „Ticho! Teď přijde krásná hudba.“ Přesný opak než u předchozího příkladu.

Po *exordiu* následuje *narratio* a *propositio*. Příběh je nastíněn, hlavní ideje plně prezentovány a široce zpracovány. Forkel se zde odchyluje od ostatních badatelů a užívá pro tuto část zpracování termín *distributio* - distribuce nápadů a příkladů - jež byl zahrnován mezi rétorické figury staršími autory.

Další dvě zásadní figury jsou *confirmatio* (potvrzení) a *confutatio* (kritická argumentace a je velmi zajímavé vidět, jak se jejich pořadí obrátilo v průběhu 18. století. V původním pořadí řeči by bylo nejdříve uvedeno potvrzení nápadu a teprve poté by přišla úvaha nad opačnými argumenty a jejich vyvracení. Tento "slovosled" můžeme najít v mnohých instrumentálních skladbách období baroka. Vývoj byl ale takový, že oblast argumentace se svými střety, souboji, kontrapunktů a obecně přirozenou dynamičností dostávala stále větší a větší prostor a stávala se centrem dění.

"Potvrzující" část pak nápadně odkazuje na část úvodní - *propositio*. Neměla ale v žádném případě znamenat návrat *da capo* ale byla dalším stupněm vývoje po tom, co se vypořádala s předchozí argumentací, tedy potvrzuje původní stanovisko.

Poslední oddíl se nazývá *peroratio*, které sumarizuje a uzavírá celý průběh.

Shrneme-li si celou strukturu, pořadí rétorických figur vypadá takto:

Exordium

Narratio

Propositio

Confirmatio

Confutatio

Peroratio

V průběhu hudebního vývoje v 18. století pak vypadá převážně takto:

(Exordium)

Propositio

Narratio a Distributio

Confutatio

Confirmatio

Peroratio

Nejedná se o vykonstruovanou teorii, nýbrž vysvětlenou a prokázanou všemi výše zmíněnými uznávanými autory. Naopak je možné si všimnout podobností se sonátovou formou, tak jak ji popisuje dnešní hudební teorie.

1. 2. 2. Další rétorické figury

Doposud byla řeč o uspořádání a struktuře. Jsou zde ale další kroky v průběhu kompozice a to jsou *elaboratio* a *decoratio*. Různí autoři teoretických publikací se v průběhu věků rozsáhle zabývali problematikou dobré práce s tématy a nápady. Úplně analogicky se také hudebníci/teoretici velice soustředili na správné vyvážení logického vývoje ve skladbě, pestrosti a momentu překvapení. Pochopitelně nejrozsáhlejší části hudebně-teoretických spisů jsou zaplněny pravidly harmonie a kontrapunktu, ale můžeme přesto jasně vidět, že správná hudební gramatika a syntax jsou považovány za nezbytný ekvivalent těch stejných elementů v případě kvalitního mluveného projevu. Konečně, ty nejlepší nápady nevyžadují pouze zvuk a rozumné zpracování, ale musí být ukázány ve svém nejlepším světle. Toto je právě role "dekorace" (*decoratio*) z oblasti

rétorických figur.

“Dekorace” v hudbě bývala výhradně v rukou autora, méně pak v kompetenci interpreta, pokud ovšem on/ona nebyli obojí zároveň.

Rétorické figury a jejich užití v řeči již od dob antického Řecka a Říma se v průběhu staletí vyvíjely a postupně jich vznikla velká řada. Mnoho z nich mělo ornamentační účel, ale já bych se raději zaměřila na ty, které se týkaly emocionálního obsahu (afektu) a ty, které měly význam pro strukturu skladby.

Z celkových zhruba 150ti (záleží na výběru jednotlivých badatelů) je jich asi 20 směrodatných k pochopení, co se děje v notových zápisech děl Haydna, Mozarta a Beethovena. Pojmenování figur pocházejí převážně z řečtiny nebo latiny. Místy můžeme dokonce narazit na slova, která jsou více či méně stále užívána v aktivní řeči, což je pro nás také činí snáze zapamatovatelnými. Zde je výběr některých figur, které jsem považovala za nejdůležitější:

Figury týkající se základní výstavby, tvaru frází a harmonických postupů

- *Abruptio*

Náhlé narušení směru řeči či hudby, což znamená zvýšení dramatického napětí. Figura se často využívá k symbolickému vyjádření smrti.

- *Anabasis x catabasis*

Řecký výraz pro stoupání. Je přirozené, že hlas stoupá a zesiluje se spolu s rostoucím napětím, a stejná analogie platí také pro elementární výstavbu hudebních frází. Zjednodušeně řečeno: stoupající linie by měly přirozeně zesilovat. Např. vstání z mrtvých.

Catabasis je opak anabasis. Klesající linie, stejně jako hlas, značí povolení napětí, relaxaci. Je tedy přirozené, aby se změkčovaly.

- *Anadiplosis*

Jak vysvětlil J. Ch. Gorrsched (myšleno na řeč), je to užití posledního slova věty nebo odstavce současně jako první slovo toho následujícího. V hudbě se tento

fenomén nachází velmi často.

- *Cadentiae duriusculae* (= těžká kadence, kadence s překážkami)

Nástup nečekané disonance před dosáhnutím cílové tóniky kadence.

- *Circulatio*

Opakování „rotujících“ figurativních útvarů za účelem vyjádření otáčivého pohybu a vyjádření pojmů jako obzor, klenba, apod.

- *Dubitatio*

Pochyby, zaváhání, otálení. V systémech hudebně-rétorických figur se objevuje až v 18. století a vyjadřuje pochybnosti, nerozhodnost a neurčitost. Moment zaváhání je velmi důležitý k okořenění každé řeči a nepostradatelný pro zajímavé hudební dílo. Je popisováno jako nejistota emoce a může být vyjádřeno např. odchýlením harmonie nebo narušením kadence. Přerušená nebo klamná kadence je také známa jako:

- *Ellipsis*

Moment, kdy něco, co jsme očekávali, je vynecháno, a tím pádem je zachváčena naše pozornost. Podobný význam má i hudební elipsa, která se vyskytuje ve dvou podobách: skladba v rychlém tempu, jejíž intenzita stále narůstá, se nečekaně zastaví a přeruší, a následuje nová myšlenka; určitý gradující proces směřuje k završení prostřednictvím kadence, ale místo té nastoupí tzv. *úniková kadence*.

- *Emphasis*

Funkce důrazu.

- *Epanalepsis nebo symploce*

První slovo ve větě nebo odstavci je rovněž užito jako slovo poslední. Opět snadno aplikovatelné v hudebních dílech.

- *Epistrophe*

Opakování určitého závěrečného útvaru na konci jiných period.

- *Gradatio* (řecký též *climax*)

Představuje jakýsi žebřík, schodiště. V řeči se velmi podobá *paronomasii*, v hudbě to znamená stoupání za užití stejné motivu, tím pádem jeho zdůraznění. Forkel tvrdí, že to znamená automaticky *crescendo*. Např. Radujte se a zpívejte, zpívejte a slavte, slavte a chvalte. Zatímco teoretici 17. století o této figuře hovoří jako o *auxesis* nebo *climax*, od 18. století se již používá *gradatio* - odtud také náš zvyk označovat stupňování hudebního procesu termínem *gradace*.

- *Hyperbola*

V rétorice je hyperbola zveličení (tedy řečník říká více, než je pravda). Pro hudbu tehdejší doby nebylo přirozené vyjadřovat něco nepravdivého, takže tato figura znamenala překročení notové osnovy směrem nahoru či dolů.

- *Hyperbaton*

Slovo popřípadě skupina slov převedena do nového kontextu. V hudbě to bývá často znázorněno například přemístěním stejné linie z basu do sopránu, ale stejně tak najdeme příklady, kdy je takt či skupina taktů umístěna do jiného prostředí a získává tím zcela nový význam.

- *Interrogatio*

Otázka. Nepochybně základní kámen každé řeči. Jedna z nejstarších figur, která se v evropské hudbě usídlila už v raném středověku v gregoriánském chorálu, kde je intonace otázky vyjádřena ukončením melodické pasáže o sekundu nebo jiný interval výše. Ačkoliv byla v 16. století hojně využívána, mezi hudebně-rétorické figury ji zařadil pouze Scheibe. Kromě dlouhá léta užívaného vzestupného půltónu v melodii se v 2. polovině 18. století v harmonii ustálila tzv.:

- *Frygická kadence*

Tato kadence obsahuje půltónový krok, který klesá v base do dominanty. Využívá buďto mollovou subdominantu nebo zvětšený kvintsextakord, někdy zmenšený sedmý stupeň. Schubert často využívá dvojzvětšený terckvartakord a dokonce tolik známý úvod do Wagnerova Tristana může být považován za *interrogatio*. Mendelssohn používá klasické *interrogatio* ve svém Smyčcovém kvartetu op. 13. Jeden z nejočividnějších příkladů je úvod čtvrté sonáty z díla Sedm slov

vykupitelových na kříži J. Haydna ilustrujíc slova: Bože můj, proč jsi mě opustil? Na ploše pouhých čtrnácti taktů se zde nachází sedm figur *interrogatio*! Dá se říci, že tato figura hraje zásadní roli ve většině klíčových děl klasicistních mistrů.

- *Intervallum falsum*

Zmenšené nebo zvětšené intervaly, které se vymykají ze základního diatonického prostoru skladby. V barokní hudbě tím bylo vyjadřováno odchýlení se od Božího pořádku (zločin, hřích).

- *Kyklosis*

Obalování centrálního tónu vrchní a spodní sekundu, což bylo chápáno jako symbol dokonalosti, případně objetí.

- *Mimesis*

Imitace. Může být využita i pochopena různými způsoby, buďto jako obecně známá kontrapunktická imitace ve fuze anebo jako karikatura či parodie toho, co se nacházelo ve skladbě předtím nebo i jiného díla.

- *Noema* (= myšlenka)

Jde o úsek s důležitým obsahem, který se proto liší od svého okolí. V hudbě se využívá už od 14. století k vyzdvižení pointy textu.

- *Pausa, aposiopesis a tmesis*

Ticho mezi slovy či zvuky, velmi důležitý prostředek k tomu, abychom mohli něco říci ještě jasněji. Jejich význam v hudbě je naprosto zásadní. V hudbě jde o generálpauzu, která bývá často spojována se symbolickým vyjádřením a představami smrti a věčnosti. Také může vyjadřovat vzdychy a vzlyky (někteří teoretici používají navíc výrazy *tmesis* a *suspiratio*. Bývá častým nešvarem dnešní interpretace, že hráči buď pauzy neprožijí, nebo je považují za něco méněcenného ve srovnání se znějícími notami, anebo je dokonce ignorují, ale ne nadarmo se říká, že i ticho je hudba. O co výmluvnější je někdy ticho než slova, že?

- *Parrhesia*

Výskyt neobyčejných a odvážných disonancí (především septimy a tritonu)

v jinak konsonantním kontextu, které se výrazně vymykají z logické souvislosti průběhu hudby. (Je ovšem důležité si uvědomit, že tyto zákonitosti platí pro melodii, nikoli pro všechny složky faktury jako je např. doprovod.)

- *Repetitio* (plus *anaphora* a *paronomasia*)

Zopakování, také zdůraznění. Když v řeči něco zopakujeme, ať už pouhé slovo, kombinaci slov či delší úsek, klademe tím důraz na určitou konkrétní informaci, kterou chceme vyzdvihnout. Opakujeme zpravidla věci, které pokládáme za obzvlášť důležité.

Anaphora vyjadřuje opakování slova, zpravidla počátečního slova věty za účelem stupňování důrazu. Ekvivalent v hudbě by byl např. stejný interval nebo motiv. J. Burmeister ji definoval jako jistý druh *fugy*, ve které se určitý melodický úsek objevuje ve více, ne však všech hlasech kompozice (dnes bychom použili termín *volná imitace*).

Paronomasia je zopakování výrazu a jeho vygradování. Např. "dobrý - excelentní - výjimečný". Toto se může projevit přidáním hlasů, zdobením nebo variací, ale pochopitelně je také na interpretovi, aby toto sdělení přesvědčivě zprostředkoval.

- *Variatio, passagio*

V rámci rétoriky jde o časté opakování jednoho slova v různých pádech, časech či stupních. V hudbě se jedná o využití původně improvizovaných vokálních ozdob, jejichž funkcí bylo zdůraznit určitá slova v textu prostřednictvím ornamentiky.

Figury spojené s emocionálním výrazem

- *Exclamatio*

Většinou jde o krok nejméně kvartové vzdálenosti (nejčastěji malé sexty) směrem vzhůru na lehkou dobu. Může vyjadřovat buď radost nebo úzkost, ale i zvolání nebo výkřik.

- *Hypotyposis*

V rétorice definovaná jako *vylíčení, zobrazení*. V hudbě jde o nadřazený pojem velké skupiny figur charakteristických pro vokální kompozice 16. století, ze

kterých některé nemají specificky definované názvy ani vyjadřovací prostředky. Burmeister definuje tuto figuru jako oživení nebo ozřejmění textu. Skladatel usiluje o znázornění obsahu slov jako radost, bolest, mlčení, bubny, trubky prostřednictvím napodobení pohybu, témbu, atp. Pro jejich častou přítomnost v madrigalových kompozicích se často označují jako *magrigalismsy*.

- *Passus duriusculus*

Chromatická pasáž vyplňující kvartu. Spojuje nepravidelnost půltónových postupů s melodickou pregnantností kvartového rámce. Obzvláště pokud je sestupná, bývá synonymem pro bolest a vášeň.

- *Saltus duriusculus*

Velký skok zmenšené septimy buď vzestupně či sestupně. Signál bolesti a vášně.

- *Pathopoeia*

Využití chromatických prvků mimo harmonii také vyjadřuje vášeň nebo úzkost.

- *Suspensio*

Otálení v určité myšlence. Skladatel postupuje oklikami, aby napnul posluchače. Na rozdíl od *dubitatia* není výrazem neurčitostí ale zdráhání.

- *Suspiratio*

Povzdechnutí. Je vyjadřováno vynecháním noty a výraznou notou po pauze. Je důležité neplést si jej s něčím velmi milým jako je rytmus skočné polky například.

- *Syncopatio*

V rétorice i hudbě znamená akcentování určitého písmena nebo slabiky uprostřed slova. V barokní hudbě byla synkopa spojovaná s negativním afektem.

Figury výhradně hudebního původu

- *Fauxbourdon*

Nemá předobraz v rétorice. Jde o kompoziční postup známý od 15. století, jehož

podstatou bylo doprovázení hlavní melodické linie paralelními kvartami, ke kterým se improvizoval bas, tzn. zvukovým výsledkem byl pohyb v paralelních sextakordech. Tento postup zůstal oblíbený až do 19. století, neboť je zvukově zajímavý, hodí se dobře pro hravé a evoluční úseky a díky své otevřenosti je možné jej v kterýkoliv moment začlenit do tonálně-funkčního kontextu.

- *Figura corta*

Jedná se o rytmickou formulku *krátká-krátká-dlouhá* (nebo opačně) příznačná pro koncertantní kompozice živého charakteru.

- *Fuga*

Tato figura nemá nic společného s fugou jakožto formou ani s imitačními postupy. Vyjadřuje náhlý, rovnoměrný pohyb v drobných hodnotách (*fugare* = utíkat).

- *Heterolepsis*

Postup skokem nebo krokem z konsonantního na disonantní tón, který má funkci průchodného nebo průtažného melodického tónu. Tato figura byla prostředkem symbolického vyjádření změny existenciálního způsobu bytí.

1. 3. Další zajímavosti

Mattheson a Koch se velmi věnují dvěma věcem - důrazům a interpunkci. Kam umístit gramatický nebo strukturální akcent a kam ty dodatečné (řečnické nebo důrazné) tak, aby řeč byla jasná. Interpunkce neboli řezy (jak uvádí Mattheson) jsou rovněž součástí srozumitelného jazyka, jeho výslovnosti. Čárky, tečky, otazníky, vykřičníky.

Jak již bylo zmíněno, pro velké mistry představovaly tento rétorický přístup a jeho znalosti součástí vzdělání, a proto byly pouze částí jejich tvůrčího vybavení. Nebylo zapotřebí, aby o tom explicitně hovořili či psali, využívali to v praxi. O pár desítek let později se na to evidentně pozapomnělo, když v roce 1837 jeden z Mendelssohnových přátel A. B. Marx považoval za nutné vyrukovat se "sonátovou formou" za účelem připomenout formální principy, které byly podle něho klíčové v době klasicistní. Nyní si můžeme snadno vytvořit propojení rétorického konceptu, který byl základem pro Haydna, Mozarta a Beethoven, s formálním

konceptem sonátové formy, o kterém oni neměli tušení:

Expozice - *exordium, narratio a propositio*

Provedení - *confutatio*

Repríza - *confirmatio*

Kóda - *peroratio*

Problém s konceptem sonátové formy je ten, že se snaží uplatnit poměrně fixní schéma, které ovšem zcela nefunguje na většinu kompozic, které se pokouší popsat. Z tohoto úhlu pohledu nabízí koncept rétoriky mnohem větší flexibilitu jak skladateli k vyjádření obsahu tak posluchači k jeho pochopení. Budeme-li se snažit násilně aplikovat schéma sonátové formy tak, jak je známe z teoretických hodin, až příliš často narazíme na situace, kde je skladatelé porušují někdy dokonce takovým způsobem, jako by téměř šli proti formě. Také z filozofického hlediska je tam jistý konflikt. Pojem "repríza" v nás evokuje představu kruhu a návratu, ale takto to nebylo myšleno. Vývoj hudebního proudu měl vést neustále kupředu, do budoucna, nikoli se vracet.

Ačkoliv nemáme žádné teoretické spisy od velkých mistrů týkající se tohoto tématu, je zde pár poznámek od Haydna a Beethovena. Nejznámější a často citovaný výrok je Haydnova odpověď na obavy ohledně první cesty do Londýna na adresu toho, že nehovoří anglicky: "Můj jazyk je srozumitelný pro celý svět!" Další velmi zajímavý výrok pochází z dopisu, který píše svému anglickému vydavateli Forsterovi, a týká se právě kvartetu "Sedm slov vykupitelových na kříži": "...každá sonáta nebo spíše každé uspořádání textu je vyjádřeno pouze instrumentální hudbou, ale takovým způsobem, že dělá dojem i na ty nejnepoučenější posluchače." Nejenže to jasně prokazuje, že Haydn přemýšlel a skutečně hovořil prostřednictvím instrumentální hudby, ale také že to, co je řečeno, může být pochopeno posluchači bez jakékoliv průpravy a dlouholetého tréninku.

Mozart uvádí toto: "Mým cílem je potěšit "hloupé" posluchače a znalce zároveň".

Když zkoumáme jeho operu z hlediska vztahu slova a hudby a pak se podíváme na jeho komorní hudbu a symfonie, najdeme pro toto mnoho důkazů.

Beethoven se jednou nechal slyšet, že *"pouze ten, kdo je schopen dodat slova mé hudbě, bude schopen ji správně provést"*. Beethoven byl rovněž zastáncem toho, že znalost metrického verše je nezbytná pro správné pochopení obrysů a rytmů jeho hudby.

Pravdou je, že tito tři velikáni klasicismu nás obdařili něčím, co může být považováno za jeden z největších úspěchů lidstva. Stavěli na všem, co vzniklo před nimi, a byli schopni vytvořit formy pro instrumentální skladby s identifikovatelnými vlastnostmi:

1. Všechny party jsou stejně důležitými součástmi celku (s výjimkou určité přednostní role např. prvních houslí ve smyčcovém kvartetu).
2. Vše, co se děje, je založeno na konceptu neustálého vývoje myšlenek a emocí individuálních jedinců.
3. Toto platí pro hudbu, interprety, posluchače a rovněž ani svět jako takový není stejný na chvostu skladby. Vliv osvícenství na myšlení vzdělaných lidí tehdejší doby je odklonil od přesvědčení, že svět má nezměnitelný řád (což byl hlavní myšlenkový rámec v době J. S. Bacha).
4. Koncepce afektů, tyto objektivně definovaná stádia emocí a jejich zobrazení v hudbě jsou stále zde, ale více a více se individualizují směrem k opravdovým lidským emocím.
5. Zdobení je stále méně vkládáno do rukou interpretů, stává se integrovanou složkou skladeb.

Samozřejmě je zde řada rozlišností mezi tím, jak Haydn, Mozart a Beethoven nakládají se svými velkými díly, ale zcela jistě mají neoddiskutovatelný společný základ. Haydn ponechává věci více otevřené a spoléhá tak velmi na schopnosti hráčů porozumět artikulaci, dynamice a ornamentice. Mozart jako by si nemohl pomoci a nejenže je téměř veškerá jeho instrumentální hudba konverzační a diskursivní, ale je i velmi dramatická ve smyslu opery. Beethoven je ten, jehož rámec pro ideje a jejich rozvoj je natolik impozantní, že se jako interpreti můžeme cítit téměř až omezeni bezpočtem jeho poznámek a indikací. Abychom

se od tohoto osvobodili, můžeme se odvolávat na Beethovena jakožto jednoho z nejgeniálnějších improvizátorů a pokusit se představit si jeho a svoji vlastní momentální invenci.

Jak je tedy možné, že koncept, který měl takovou důležitost, byl na nějaký čas kompletně zapomenut? Existuje jedna německá muzikologická studie, která se pokouší prokázat irelevanci rétoriky pro hudbu založenou na statistice (z počtu 150ti knih s hudební či hudebně-teoretickou tematikou pouze ve 20ti je řeč o rétorice, všechny v němčině). Je možné, že to pramení z přirozené německé touhy vše, co se odehrává v praxi, systematizovat pravidly. Protikladem jsou Italové, kteří, ačkoliv zde celá tato filozofie vznikla, tíhnou spíše k praktickému užití než k formulování teoretických zákonitostí. To, že se vědění o této oblasti vytratilo, lze přisuzovat globálním změnám společnosti obecně i té hudební v průběhu 19. a 20. století. Nyní máme možnost ji oživit a sžít se tak s přístupem, který byl po staletí každodenní praxí každého dobře vzdělaného hudebníka.

Ovšem, pokud člověk nemá ponětí o rétorice a jejích figurách, může se tento nečekaně obsáhlý výčet zdát být zprvu komplikovaný a může působit dojmem, že jejich správné dešifrování musí nutně skončit tím, že se někde zmýlíme. Je třeba si uvědomit, že nikdy si nebudeme moci být zcela jisti ničím. Čím více informací máme dostupných, tím více neprobádaných míst se nám odkryje. Totéž platí u otázek historicky poučené interpretace i historie obecně. Nedává nám to ale právo informace cíleně odmítat a z lenosti či přílišné pýchy se spoléhat pouze na "přirozený cit". Pravý umělec by měl být neustále hnán motorem za poznáním, stále dál a více do hloubky.

Zatímco prozkoumáváme svět rétorických figur, jsme jednou nohou v problematice pochopení díla, ale druhou zároveň v ohnisku požadavků na přesvědčivé *elocutio* - vystoupení. Co nakonec učiní nás umělecký výkon přesvědčivým a emocionálně strhujícím? Vzpomeneme-li si na prohlášení C. P. E. Bacha, je nám jasné, že teoretické znalosti jsou sice základem pro naše pochopení, nicméně samy o sobě neoživnou. Je to pouze a jen interpret, který se musí obléct do oblečení ušitého ze svých znalostí, životních zkušeností a temperamentu a vyzvat posluchače, aby se připojil k jeho vyprávění.

2. Beethoven a vývoj jeho kompozičního stylu

2. 1 Úvod

Není skladatele, který by v hudebním světě zastupoval centrálnější roli než právě Beethoven. Ani vývoj společnosti a její vnímání umění jako takového neoslabilo zvuk jeho génia - od zpopularizování pro amatérskou veřejnost až po koncerty nejvyšší umělecké kvality. Na vývoji Beethovenova tvůrčího jazyka se zrcadlí zásadní přerod hudebního myšlení od klasického k romantickému, dochází ke značnému rozrušování do té doby poměrně ustálených forem, politická situace v Evropě je rovněž velmi bouřlivá a předznamenává revoluční 19. století. Pokusit se zachytit vývoj Beethovenovy řeči může být důležitým mostem k pochopení doby jako takové a myšlení génia, který ze své podstaty vše vnímal s maximální angažovaností. Díky tomu, že Beethoven nebyl žádným prototypem aristokrata a můžeme říci, že symbolizuje někdy až syrové lidství, je jeho dílo demonstrací "obyčejných" lidských emocí a ryzích ideálů.

Beethovenovy skladatelské počátky nebyly snadné, neboť veřejnost očekávala, že se z něj stane druhý Mozart. Tato tendence se na něho tlačila ze všech stran natolik, že tomu zprvu věřil i on sám. Navzdory tomu ho jeho přirozené rebelství a originalita myšlení nutila hranice překračovat a právě díky těmto smělym krokům se stal ikonou. V souvislosti se skladatelovou spontánní kreativitou uvádí J. Lockwood² příznačný příklad ze svého života, kdy coby aktivní hráč na violoncello a badatel v jedné osobě narazil na nějaké nesrovnalosti v Sonátě op. 69 A dur (tedy velmi blízké našemu triu), kterou v té době studoval, a rozhodl se pátrat mezi skicami a autografy. Podařilo se mu dostat se k rukopisu první věty, která byla plna složitých revizí. Fakt, že Beethoven neustále něco přepisoval a měnil, je dalším z důkazů jeho prudce progresivního myšlení.

Jakkoli byla fascinace Beethovenem v 19. a 1. polovině 20. století spojená spíše s jeho hrdinskou, revolucionářskou image, v posledních desítkách let bývá vyzdvihována zejména univerzálnost jeho dědictví. Beethovenovy kořeny vychází z osvícenství, proto se při pokusu pochopit ho nelze omezit pouze na osobní či národní hledisko a je třeba mít na zřeteli také tento filozoficko-ideologický

² koncertní violoncellista, hudební vědec, autor biografie o Beethovenovi

přesah. Jeho neúnavná a novátorská vize umění reflektuje moderní a v základu kosmopolitní estetický přístup. Díky tomu, že se nedržel zažitých principů a předdefinovaných koncepcí, mohl dosáhnout tak výrazného uměleckého posunu. V dopise z 29. července 1819 píše svému patronovi a studentovi arcivévodu Rudolfovi o své touze po svobodě a progresu ve světě umění jakožto celistvosti stvoření jako takového. V této souvislosti Beethoven vytvořil pojem "Kunstvereinigung" neboli "umělecké sjednocení" - pojem, který se často spojuje i s jinými skladateli jako je Bach a Händel v jejich pozdních obdobích. Úsilí o "Kunstvereinigung" se u Beethovena nespojuje pouze s posledními léty života, jeho celý život je ztělesněním nevyhnutelné umělecké dynamiky. Ústředním předmětem dnešního vědeckého zkoumání je podrobně vystopovat evoluci tohoto procesu skrze analýzu děl napříč všemi jeho tvůrčími obdobími. Základním předpokladem každého takového výzkumu je zohlednění historického, estetického a životopisného kontextu skladatelovy hudební řeči. Geniální umělecká díla mohou někdy působit dojmem, že přesahují své historické zázemí, ale byla by nepochybně hrubá chyba zaměňovat onu zjevnou autonomii absolutní hudby vídeňských klasiků s moderními přístupy a priori vytvářející abstraktní struktury nezávislé na historii. Pro Beethovena měla idea uměleckého sebeurčení úplně jiný význam - ona autonomie, která se projevuje neprogramovostí a neúčelovostí, umění izoluje od okolí ve smyslu "umění pro umění" a zároveň umožňuje dílu znázornit svobodu jako cíl veškerého lidského snažení. Správné zvažování Beethovenova hudebního dědictví tím pádem nezahrnuje pouze posouzení jeho vlivu na hudební tradice a charakteristické styly jeho doby, ale také hodnocení latentní symboliky tolik přítomné v jeho skladbách.

S. Langer³ jednou popsala úspěšné umělecké dílo jako prezentaci "nenaplněného symbolu skrze proces artikulace". Klíčovým slovem této teze je slovo "nenaplněný", které poukazuje na schopnost díla přesáhnout hranice přímé reprezentace myšlenky, tedy zakrývá symbol v rámci celku, takže jeho plný význam zůstává skryt nebo redukován. Z tohoto úhlu pohledu se spousta skladeb buď jeví jako povrchní nebo jsou jejich konvenční formy příliš explicitní či cesta k jejich obsahu příliš přímočará. Ani u Beethovena není absolutní pravdou, že impulzem ke komponování bylo vždy umělecké pnutí. Také se mu nevyhnuly

³ americká filozofka mysli a estetiky, jedna z prvních žen, které dosáhly úspěchu na poli filozofie

skladby účelově pro peníze, často označované za povrchní. Tento princip je znatelný v sérii patriotických kompozic kolem let 1813 a 1814 - v období Vídeňského kongresu (např. *Wellingtonovo vítězství*, které má symbolizovat protiklad k realitě - Wellingtonově porážce Francouzi roku 1813). Tyto skladby sice dosáhly vrcholného veřejného ohlasu, nicméně zároveň nejnižšího bodu jeho uměleckého potenciálu. Tím se dostáváme k jednomu z problému, kterým ve své době čelil. Byl ale připraven tlačit na očekávání aristokratických patronů, kteří "živili" jeho kariéru, proti kterým ovšem projevoval silnou nezávislost. Více než kterýkoli skladatel před ním přispěl Beethoven k převrácení vazby vnímané mezi umělcem a společností. Místo dodávání užitkových komodit, jako zkušený a schopný obchodník, mohl být nyní úspěšný umělec posuzován jako osobitý génius, který odhaluje neočekávaný vyšší řád přírody a tím rozeznává nepodmíněné, nekonečné či nevyjádřitelné.

Beethovenův odkaz vrhá stín na devatenácté století, stín, který přesahuje obě slavné estetické protichůdné teorie s Lisztem a Wagnerem na jedné straně a Brahmssem a Hanslickem na druhé. Tyto klíčové konflikty jsou důkazem, na kolik bylo pro Beethovenovy následovníky komplikované vyrovnat se s jeho dvojitým odkazem tradice a inovace v jedné osobě. Pro mnohé se zdálo nevyhnutelné zvolit jednoznačně strany expresivní nebo formalistické estetiky a tato dualita dodnes zcela nezmizela.

2. 2. První tvůrčí období

Beethoven přichází na scénu v období, kdy se estetika (nově vzniklá odnož filozofie) snaží uchopit a popsat účel hudby. Čteme-li některé dobové estetické teze, vyrozumíme z nich, že poslání hudby bylo především potěšit sluch a měla tak činit uměřeným, nepřiliš okázalým způsobem. Mozart se v jednom ze svých dopisů otci vyjadřuje o Únosu ze serailu: *"Vášně, ať kruté či nikoli, se nesmějí vyjadřovat až na hranici ošklivosti, a hudba nikdy nesmí urážet ucho, ani v nejstrašnějších situacích, ba naopak, musí být vždy příjemná... jinými slovy, musí vždy zůstat hudbou."* (8, s. 185) Příkladů je více a všechny nám dávají tušit, že záměrná srozumitelnost byla žádoucí mimo jiné i z důvodu oslovit širší cílovou skupinu posluchačů. Můžeme v podstatě říct, že Mozart měl "smysl pro byznys", neboť i když jeho dílo oplývá nejvyššími uměleckými kvalitami, které neuniknou znalci, nezapomíná na "většinového" posluchače a jeho potřeby přímočarosti. V době Beethovenova dospívání dochází ke změnám v chápání hudby a jejího účelu. Začíná být mnohem samozřejměji lidským vyjadřovacím prostředkem. Zde je zcela evidentní vliv politických a společenských událostí. Pnutí ve společnosti mívá tradičně odezvu v umění, jež se v dobách nejistých projevuje upřímněji a pravdivěji než kdy jindy. K úplnému propuknutí romantismu sice máme ještě daleko, ale světonázory se nikdy nemění ze dne na den. Klíčové priority romantického stylu již klepou na dveře, pozornost se zvolna obrací jak do nitra člověka a k jeho proměnlivým citům, tak k přírodě coby ideálu hodného zrcadlení. Hudba neslouží pouze jako artefakt, který přijdeme do sálu objektivně pozorovat. Od posluchače se více a více očekává aktivní spoluúčast na prožitku. Ten neplyne z pouhé libosti vnímaných zvuků, ale ze sepětí s hudbou jako něčím pro nás archetypálním. E. T. A. Hoffmann vnímá v kontextu těchto tendencí Beethovena jako jasnovidce, který byl obdařen schopností odkrývat hluboká tajemství a přesvědčit posluchače ponořit se do hlubin vlastní duše. Wagner používá pojem „hluchý vidoucí“.

Tento proces proměny chápání funkce hudby časově prolíná Beethovenova léta dospívání, jež byla i bez toho dosti bouřlivá. Jsa na prahu dospělosti, obdařen mladickou troufalostí a touhou po vlastní identitě, pochopil velmi brzo probíhající změny a svou potenciální roli v nich. Jeho rané skladby nesou výrazné znaky atmosféry romantismu (zejména volné věty sonát, např. *„Patetické“*, *„Měsíční“*,

atp.).

Beethovenova angažovanost, motivace a touha po vyjádření byla enormní, během prvních třiceti let svého života zkomponoval skladby všech hlavních žánrů vyjma opery. Nechyběla mu ale stále pokora k předchůdcům, ještě v roce 1812 píše: „Haydnovi a Mozartovi vavřínový věnec náleží, mně ještě ne.“ (8, s. 189). Svědomitě se od nich učil, ale sám již cítil, že jeho role nebude spočívat v jejich následování, nýbrž v rozšíření. Bylo nepochybné, že má, jako pravý génius, dar nahlédnout do budoucnosti a svým současníkům pomoci pochopit, jakým směrem se bude hudba vyvíjet.

První tvůrčí období by se dalo shrnout jako konfrontace kariérních cílů s vnitřními ideály - Beethoven na jedné straně cítil potřebu vyjadřovat se tím nejpravdivějším způsobem, zároveň ale toužil po společenském uznání, pro něž bylo zapotřebí komponovat i k pobavení publika (první klavírní koncerty, první symfonie). I takto účelově tvořené kompozice se ale postupně stávají závažnějšími (písně, variace, sonáty, některá komorní díla). Nakonec přesto převládnu skladby vycházející ze skladatelova nejvnitřnějšího přesvědčení (sonáty pro violoncello op. 5, první klavírní tria, atd.). Za klíčové kompozice, završující toto první období, jsou považovány první klavírní sonáty a smyčcové kvartety. Z klasického třívětého sonátového cyklu se nezřídka stává čtyřvětý, motivická práce dosahuje neobyčejné originality. „*Občas začíná sevřenými, zdánlivě nijak slibnými krátkými motivy, přerušovanými pomlkami a pauzami, je však schopen rozvíjet i nesmírně krátká témata do větších úseků, takže své věty buduje doplňkově, část po části, aniž by se uchýlil k jednodušším repetícím a sekvencím, které poznamenaly skladby tolika jeho současníků.*“ (8, s. 191). Beethoven doslova vdechuje nový život cyklické sonátové formě. Ve volných větách dává maximálně vyniknout zpěvnosti melodií (jichž se stává opravdovým mistrem, viz např. volná věta z „*Patetické*“ sonáty), ve scherzech a menuetech hravě a s důvtipem „žongluje“ a virtuozitou a lesklostí finálních vět pak přesvědčivě korunuje celou formu. Díky své práci se skicami mohl jak rychle načrtávat celou kostru formy, tak experimentovat s různými řešeními dílčích míst ve skladbách. Navzdory novému a originálnímu obsahu nepopírá zcela základní formální tradice předchůdců. Některé nepřiliš jásavé recenze jeho raných skladeb zpochybňují zejména jejich emocionální škálu, doboví odborníci jim vytýkali

nesrozumitelnost a zbytečnou obtížnost na úkor krásy. V případě umělce Beethovenova rozměru je váhavé a vlažné přijetí novátorského, originálního stylu očekávanou daní. Mladý a temperamentní autor nelenil a obratem se směrem k příslušnému nakladatelství vyjádřil: *„Poradte svým kritikům, nechtě jsou obezřetnější a inteligentnější, zejména s ohledem na produkci mladých autorů. Mnohého, který by se jinak mohl vzchopit k větším výkonům, totiž mohou odradit. Co mne se týče, jsem dalek přesvědčení, že jsem dosáhl takového stupně dokonalosti, abych se ocitl mimo oblast kritiky. Výkřik vašich recenzentů proti mně byl ponižující. Přesto, pokud se začnu srovnávat s jinými skladateli, stěží se přinutím, abych tomu věnoval jakoukoli pozornost. Zůstávám tudíž zticha a říkám si: „Oni o hudbě nic nevědí.“ A mám další důvod být zticha, když vidím, jak jsou velebeni až do nebes jistí lidé, kteří se zde [ve Vídni] těšili velmi nevalné pověsti.“* (8, s. 193)

2. 3. Druhé tvůrčí období

Prostřední kapitola života Beethovena a jeho současníků se neodmyslitelně pojí s politickou situací v Evropě. Nadšení ze světlých zítřků provázející Velkou francouzskou revoluci záhy opadlo a v duchu hesel „volnost, rovnost, bratrství“ se rozhodně nenesly strategie tehdejší dominantní policko-vojenské ikony - Napoleona. Napoleon byl velmi schopným vojevůdcem a stejnou obratnost prokazoval také při svém promyšleném tažení za mocí. Netrvalo dlouho a nejenže se sám prohlásil císařem, ale vytvořil také nové státní zřízení, které reformovalo dosavadní život. Velmi dlouho se mu dařilo i ve snahách vojensky si podmanit Evropu. V době největší slávy mu patřilo celé Španělsko, většina území Itálie, část Německa, švýcarské kantony a velká část dnešního Polska. Osudným se mu nakonec stalo tažení do Ruska, což započalo jeho definitivní pád. Z exilu na ostrově Elba, kam byl vyhoštěn, se mu podařilo uniknout a dostat se opět k moci, ale pouze do roku 1815 a památné bitvy u Waterloo.

I přes nechvalný konec byl Napoleon mnohými obdivován za schopnosti vypracovat se z neznámého člověka na panovníka téměř celé Evropy. Tímto se vymykal dříve běžnějšímu modelu, kdy velké legendy dějin pocházely převážně z řad králů či jinak postavených hodnostářů. Z jistého úhlu pohledu tedy mohl

Napoleon opravdu být pozitivní motivací, demonstrující, že nic není nemožné. Beethovenův názor na Napoleona se zmítal mezi krajními pocity obdivu a antipatie až znechucení. Nelze ale nevidět jistou spřízněnost - odvážné, pro někoho až nereálné ambice a talent předvídavosti byly chtě nechtě těmito dvěma velikánům společné.

Je všeobecně známo, že Beethoven zamýšlel spojit svou třetí symfonii s postavou Napoleona. Tvrdí se, že Beethoven chtěl, aby dobrý stratég a byznysmen, tímto krokem napomoci osobnímu setkání. I přesto šlo o odvážný krok vzhledem k neustále napjatým vztahům Rakušanů s Francouzi. Aktem prohlášení sebe sama císařem ovšem Bonaparte zradil nejen republikánské ale i lidské ideály, pro Beethovena tolik směrodatné. Symfonie tedy nakonec nese obecnější název "*Eroica*". Existují ovšem důkazy, že Beethoven nikdy zcela nepřestal obdivovat Napoleonovy schopnosti se z nevýznamného občana stát takovým velikánem. Období 1803 - 1812 se dle titulu *3. symfonie* často nazývá „heroickým“ nebo obdobím „heroického stylu“, což má za negativní vedlejší účinek přílišnou uniformizaci a zúžení skladatelova záběru na komponování pouze skladeb oslavujících hrdinství na úkor neméně významných skladeb kontrastního charakteru.

Téměř každá skladba obsahuje dedikaci, většinou za účelem získání protislužby, přízně či peněz. Nikdy ovšem jména nenesou v názvu. Dokonce tomu tak není ani v případě účelově psaného *Wellingtonova vítězství*, kde se jedná spíše o zvukomalebnou ilustraci než oslavování hrdinových kvalit.

Byť čerstvý třicátník, těšil se Beethoven značné popularitě. I přes problémy s hluchotou nepolevoval v produktivitě a pro vydavatele již představoval jistý zisk. Jakkoliv byly recenze stále nejednoznačné, začala se objevovat proroctví, která dokazovala, že lidé si pomalu začínají být vědomi přerodu, který skladatel pro hudbu znamená a teprve znamenat bude.

Obtíže se sluchem se poprvé projevily koncem 18. století. Někdy se projevily hůře, jindy lépe, postupně ale přerostly v chronický stav. To, že ohluchl zcela, je ale mýtus. Beethoven trpěl chorobou tinnitus - sužovalo ho tedy zvonění v uších, doprovázené též bolestmi (působené zejména hlasitými zvuky). Nefungující sluch

ho pochopitelně společensky limitoval, což přispívalo k depresi a strachu z izolace. Uvědomoval si však také druhou stránku mince - ochranu před povrchností a přetvářkou aristokratů. Navzdory těmto limitům dokázal Beethoven velmi dlouho sám koncertovat, legendární jsou také zmínky o jeho improvizčních schopnostech (poslední veřejné vystoupení za klavírem se konalo roku 1815). Jak nemoc postupovala, začala ho omezovat při konverzaci, což řešil nejprve naslouchátkem a poté "konverzačními sešity". Ani zbytek těla se netěšil příliš pevnému zdraví, neustále ho trápily bolesti břicha a stále se vracející bronchitida. Velmi špatně nesl smrt svého bratra Carla, který podlehl tuberkulóze. Od té doby to šlo s Beethovenovým zdravím z kopce. Existuje řada spekulací alkoholismem počínaje, syfilidem a otravou olovem konče. Nikdy ovšem nedovolil, aby momentální stav jeho zdraví způsobil pokles nebo snad výpadek kontinuální produktivity. A. W. Thayer to komentuje následovně: *"je skutečně cosi vpravdě ušlechtilé hrdinského ve způsobu, jímž se Beethoven v dlouhodobé perspektivě nepoddal svému nesmírnému utrpení. Úžasná řada skladeb zkomponovaných v letech 1798 - 1808 je pak stejným památkem jeho génia jako ono božské odhodlání, s nímž vytvářel svá velkolepá díla za okolností, jež pracovnímu úsilí nepřejí a člověka spíše zbavují energie."* (8, s. 209) Navzdory nemocí podpořené nerudnosti se jej přátelé nestranili, naopak jich spíše přibývalo a někteří z nich dokázali úspěšně rozptylovat jeho chmury. Se svými mecenáši z řad aristokracie udržoval naopak výhradně oficiální vztahy. Věděl, že jejich pomoc potřebuje, aby mohl komponovat svobodně, ale v hloubi duše jimi spíše pohrdal.

Druhé tvůrčí období je charakteristické vznikem jeho nejpopulárnějších skladeb. Krom symfonií a koncertů vznikly například předehry *Egmont*, *Coriolanus* a klavírní sonáty *Valdštejnská*, *Appassionata* a *Lebewohl*. Komponuje také celou řadu komorní děl, mezi která patří obě tria op. 70 a také Trio *Arcivévodské*. Stejně jako Napoleon, i Beethoven v těchto letech sklízí jeden úspěch za druhým. Bylo jasné, že se ubírá zcela novým, originálním směrem, boří stereotypy a rozšiřuje perspektivu. Skladby z této doby znamenaly pro Beethovenovy posluchače a dokonce ještě posluchače počátku 20. století vrchol jeho tvorby a genialita a transcendentálnost děl let posledních zůstávaly dlouho nepochopeny a nedoceny. D. F. Tovey shrnul prostřední období takto: *„Charakteristické rysy Beethovenova druhého stylu jsou důsledkem stavu umění, v němž se neobyčejná*

šíře nových možností stala tak všeobecně známou, že není třeba je stručně, paradoxně nebo důrazně specifikovat. Stejně tak není třeba přijímat dalekosáhlé závěry. Proto se tato díla pro většinu lidí stala nejznámějším a nejmilovanějším typem klasické hudby. Díky svému dokonalému spojení neuchopitelných dramatických emocí s veškerým půvabem hudební formy a zvuku nikdy nebyla překonána." (8, s. 218 - 219). Beethoven zde hravě fantazíruje, čaruje s náhlými změnami harmonií i času. Jako mladý muž rozpíná křídla své invence a hledá hranice, jsou-li nějaké. Všudypřítomnost „hrdinského kultu“ je příznačnou analogií Beethovenova života a díla. Jednak obyčejný člověk, který se dokázal vlastními silami stát velikánem, a zejména pak bojovník, který dokázal překonat nepřízně osudu a přetavit je v ty nejskvostnější drahokamy. Dokázal být osobitý a zároveň dokonale symbolizoval estetický kult hrdinství, jednoho z hlavních proudů doby.

V těch letech jsme svědky řady experimentů s formou, zejména na příkladech symfonií. Výše zmíněná „*Eroica*“ se vyznačovala neobyčejným rozsahem a monumentálností, která ve své době neměla obdoby. S čtvrtou symfonií naopak přichází zjednodušení, méně racionální propracovanosti, více pohybu vpřed a sjednocení celků. Úspornější přístup ovšem neznamena návrat, nýbrž další stupeň práce s formou. Pátá symfonie již vykazuje znaky romantismu, Beethoven experimentuje s propojením třetí a čtvrté věty attacca. Nejen zde, ale zejména v klavírních sonátách op. 27. č. 1 a 2 si začíná pohrávat se stylem „fantazie“. Lockwood tvrdí, že by nebylo chybou označit Pátou symfonii „*sinfonia quasi una fantasia*“. O zájmu o tuto svobodnou formu svědčí i vznik *Chorálové fantazie a Fantazie pro klavír op. 77*. V níže vypracované analýze volné věty *Tria D dur „Duch“* si můžeme této tendence všimnout na zářném příkladu volné věty. V tomto období také vzniká obrovské množství písní pro sólový hlas za doprovodu klavírního tria na texty nejrůznějších jazyků (skotské, irské, ale i maďarské, ruské, tyrolské, atd.).⁴

Také Beethovenův milostný život byl cestou poněkud trnitou; oblastí, jež je

⁴ Pozn. aut.: Měla jsem to štěstí se s některými setkat a musím konstatovat, že se jedná o skladbičky neprávem opomíjené, plné životní síly a ryzí radosti v takové míře, že je posluchač/interpret nucen poupravit své chybně vžitě představy o Beethovenovi coby zachmuřeném morousovi.

opředená velkou spoustou legend a domněnek. Nejvíce se jich točí kolem identifikace „nesmrtelné milenky“, jíž adresoval své milostné dopisy⁵. Jeho přátelé se nechali slyšet, že byl velmi často zamilovaný, ale krátkodobě. Ať už to bylo záměrným se vyhýbáním závazkům či neschopností je navázat nebo udržet, Beethoven nikdy neměl dlouhodobý vztah. Scházení a rozcházení, hledání lásky a strach z připoutání byly nedílnou součástí tohoto nejplodnějšího období. Tento styl života ale skončil krizí v roce 1812, o níž se svěřil A. Brentanové, která měla bezprostřední vliv na jeho tvorbu. Po umělecké stránce rovněž dospěl k bodu zlomu. Stejně, jako se dokázal smířit s nastupující hluchotou, bere i teď hrdinství do hrsti, hrdě čelí osudu a vstupuje do zásadního desetiletí svého uměleckého vyjádření.

⁵ Na základě momentálně dostupných důkazů se jako nejpravděpodobnější jeví Antonie Brentanová.

2. 4. Třetí tvůrčí období

Ani v nejzralejším období svého života Beethoven nepřestává hledat nové cesty, nové možnosti forem, nové způsoby vyjádření nevyjádřitelného. Na podloží úcty ke svým předchůdcům neustále rozšiřuje perspektivu vlastního uměleckého vývoje. Obrací se stále více do historie, nachází spříznění s Händelem a zejména Bachem a vzpomíná tak na dětství, kdy studoval *Dobře temperovaný klavír*. Ve snaze obohatit svou harmonii hledá inspiraci také v předbarokní, modální hudbě.

Do tohoto období vstoupil svou jedinou operou *Fidelio* a teprve po ní se opět vrhnul na instrumentální komponování. Oproti letům předchozím, kdy se snažil dynamiku i hudební formu rozpínat do krajností, užívajíc s oblibou momentů překvapení a náhlých zvrátů, nyní je jeho cílem spíše harmonie obsahu a formy. Role melodie nebyla nikdy tak směrodatná jako v těchto letech. Také vyzdvihování funkce času a prostoru získává na důležitosti. Prvky romantismu se nezadržitelně derou na povrch. Experimenty s formou a proporcemi dosahují extrémů, hojné využití kontrastu v novém hávu otvírá dveře k nesmrtelnosti. Fuga a variace velmi často nahrazují sonátovou formu a finální věty jen zřídka najdeme ve formě ronda či rondosonáty. Bachem byl Beethoven fascinován již od útlých let, kromě toho, že jej hrál, aktivně shromažďoval všechny dostupné notové materiály ke studiu. Není zdaleka pravdou, že až do roku 1829, kdy Mendelssohn uvedl *Matoušovy pašije*, bylo Bachovo dílo netknuté. Tiskem vycházely jeho skladby a byl dokonce vydán jeho životopis. Beethoven pojal za cíl vyrovnat se mistrovi v preciznosti řemesla a navrch skladbám vtisknout svou vlastní poetiku. Tak progresivní smýšlení bylo poněkud příliš na tehdejší společnost, která nejenže se vyvíjela podstatně pomaleji než Beethovenův dynamický talent, ale v těchto letech byla navíc dosti poblázněná Rossinim.

Ke způsobu, jakým komponoval v posledním tvůrčím období, se podle A. Tysona váží tři teze. První pochází z poměrně zmateného dopisu berlínskému vydavateli A. M. Schlesingerovi ze 13. listopadu 1821, který se týká odeslání opisů jeho dvou posledních sonát (op. 110 a 111): "*Ale nyní, když se mé zdraví zdá být lepší, zapisuji myšlenky tak jako obvykle a jakmile mám celou věc ve své hlavě dokončenou, vše se zapíše, ale pouze jednou.*" (13, s. 2)

Druhá poznámka je jedna často citovaná pasáž z knihy "Osobní vzpomínky na Beethovena" L. Schlössera. Schlösser byl mladý hudebník z Darmstadtu, který Beethovena v roce 1823 zpopularizoval a který u něj absolvoval několik placených konzultací. Když mu během jedné z návštěv ukázal svou novou kompozici a sklidil nepříliš pozitivní ohodnocení, plaše se Beethovena zeptal na jeho vlastní metody, obdržel odpověď: *"Nosím své myšlenky po dlouhou, někdy dokonce velice dlouhou dobu s sebou. Současně je má paměť natolik spolehlivá, že zcela jistě nezapomenu téma, na které jsem již jednou přišel, dokonce ani po uplynutí mnoha let. Provádím mnoho změn, neustále, dokud nejsem naprosto spokojen. Pak se v mé hlavě ona myšlenka začíná dál rozvíjet - délka, výška, hloubka - a protože si jsem naprosto jistý tím, co chci, nápad mě nikdy neopustí. Roste, vyvíjí se a já ho vidím a slyším vynořovat se celistvě z mé mysli, jako by vše bylo obsaženo v jednom celku. Takže vše, co zbývá, je to zapsat."* (13, s. 2)

Poslední záznam je z roku 1823, autorem je J. R. Schultz, salónní pianista, který přijel z Anglie a 28. září Beethovena navštívil. Jeho popis toho, co sám nazýval *dies faustus*, byl publikován v Harmonikonu v lednu 1824: *"Byly doby, kdy se zdál být sám v sobě ztracený a pouze setrval v nesrozumitelných manýrách. I přesto jsem chápal, že toto byl způsob, jakým komponoval. Že nikdy nezapsal jedinou notu, dokud neměl v hlavě přesný obraz celého díla."* (13, s. 3)

Jakou váhu bychom měli přikládat těmto tezím, z nichž pouze jedna je přímo z úst Beethovenových, není dosud jasné. Zdají se být v rozporu s důkazy, podle kterých se spíše zdálo, že skladby nebyly zapsány pouze jednou. K bližšímu zkoumání této problematiky je bezpochyby nezbytné mít k dispozici příklady kompozic, u nichž se zachovaly skeče i autograf.

3. Klavírní trio op. 70 č. 1 D dur „Duch“

3. 1. O vzniku tria

V období kolem roku 1809 bydlel Beethoven u hraběnky Erdödyové v Krugerstraße č. 1074. V té době mu byla smluvně přiznána renta, kterou se mu rozhodli poskytovat aristokraté Lobkowitz, Kinský a arcivévoda Rudolf. *„Každodenní důkazy, které při svém mimořádném talentu a géniu podává pan Ludwig van Beethoven jako hudební umělec a skladatel, vzbuzují přání, aby předčil největší očekávání, k čemuž opravňuje dosud učiněná zkušenost. Poněvadž je však dokázáno, že jen člověk pokud možno co nejvíce zbavený starostí se může věnovat pouze jednomu oboru a tato výlučná činnost, osvobozená od všech ostatních zaměstnání, je schopna vytvářet velká, vznešená a zušlechťující díla, pojali podepsaní úmysl dát panu Beethovenovi takové postavení, že jej nebudou přivádět do nesnází nejnnutnější potřeby a nebudou potlačovat jeho mohutného génia. (...) Podepsaní jsou také ochotni vyplácet tento roční plat, dokud pan Ludwig van Beethoven nedosáhne postavení, které mu zajistí ekvivalent shora uvedené částky. Pomine-li toto zajištění a panu Ludwigovi van Beethovenovi bude nešťastnou náhodou nebo stářím znemožněno, aby vykonával své povolání, povolují mu páni účastníci tento plat na doživotí.“* (4, s. 116)

Anna Maria, hraběnka Erdödyová, rozená hraběnka Niczky (1778-1837) se vdala za uherského hraběte Petra Erdödyho z Monyorókerék a Monte Claudio. S Beethovenem se seznámila pravděpodobně na koncertě, kde spolu s houslistou G. P. Bridgetowerem hráli *Kreutzerovu sonátu pro klavír a housle*. Dle A. Schindlera se zanedlouho poté stala hraběnka Beethovenovou důvěrnou přítelkyní. Sama velmi ráda hrála na klavír a ve svém bytě v Krugerstraße pořádala domácí koncerty. Osud neměla příliš šťastný, nejenže se s hrabětem Erdödym rozvedla, ale sama byla nevléčitelně nemocná. Beethoven k ní pociťoval silnou náklonnost a v roce 1808 u ní dokonce bydlel a několik jeho kompozic bylo svědkem jejího těhotenství. Jakožto vynikající pianistka byla oddanou přítelkyní a podporující patronkou Beethovenovou po celou tu dobu. Byla jeho jakousi zповědnicí a ji velmi těšilo, že mohla jeho hudbu zařazovat na program svých domácích soirées, které pořádala a kde Beethoven několikrát

vystoupil se svými předpřipravenými skladbami nebo klavírními improvizacemi. V březnu 1809 se nepohodli kvůli služebnictvu a on byt opustil. Usmířili se, ale v roce 1810 došlo k další roztržce, po níž bylo přátelství na několik let přerušeno. Teprve v roce 1815 znovu navázali kontakt a Beethoven jí projevil úctu tím, že jí věnoval violoncellové sonáty op. 102, které měly posléze premiéru opět v jejím domě.

Hraběnka žila nejprve na venkovském sídle poblíž Vídně, poté krátce v Chorvatsku a Itálii. Brzy pak byla vypovězena z Rakouska a dožila v Mnichově. Beethoven jí věnoval čtyři skladby: dvě klavírní tria op. 70 (*D dur „Duch“ a Trio Es dur*) a dvě violoncellové sonáty op. 102, které patří k jeho nejzralejším opusům. Datum premiéry tria není přesně známo, ale došlo k ní v domě hraběnky.

Kompletní rukopis klavírního partu tria se momentálně nachází v Beethoven-Haus v Bonnu, houslový a violoncellový bohužel chybí. Obsahuje dvě titulní strany (jednu téměř nečitelnou kvůli množství oprav a jednu „načisto“). Stojí tam věnování hraběnce Erdödy s poznámkou: „*Toto bude hrát Baronka Erdödy příští úterý*“. (2) Dokumenty k tomuto triu byly po nějakou dobu nedostupné, neboť se téměř dvacet let nacházely v soukromé sbírce M. F. Cary v New Yorku. Celá tato sbírka byla v prosinci roku 1967 posmrtně odkázána knihovně Pierpoint Morgan v New Yorku, která vše zveřejnila ještě v ten den, kdy dokumenty obdržela (kromě zmíněného tria obsahovala mmj. autografy Bachovy kantáty, Brahmsovy první symfonie, Mozartovy sonáty a mnoho dalších).

Beethovenův skicář obsahující náčrtky ke *Triu „Duch“* se momentálně nachází v Britském Muzeu a obsahuje kromě tria také pár náčrtů druhého tria z *op. 70 Es dur* a většinu *Pastorální symfonie*. Publikovaná transkripce nezohledňuje jeden důležitý fakt (ačkoliv jej krátce zmiňuje v úvodu) - že před více než sto lety, dlouho před přemístěním do Britského Muzea, byla více než třetina zápisníku vyjmuta. Když ho Nottebohm⁶ v 70. letech 19. století zkoumal, byly tyto stránky již vytrženy, ale nebylo těžké poznat, odkud byly vyjmuty, protože útržky zůstaly.

⁶ Martin Gustav Nottebohm byl pianista, učitel, hudební editor a skladatel, který strávil většinu svého života ve Vídni, proslavil se zkoumáním Beethovenova díla a byl mimo jiné celoživotním přítelem J. Brahmsa. Hledal Beethovenovy pozůstalosti a vytvořil významný tematický katalog jeho díla.

Zdá se, že byly odstraněny v době, kdy notes vlastnil J. Marshall, který jej získal v aukci v Londýně roku 1879. Nottebohm napsal: *"Nazývám ho skicář, ale je to pouze jeho část. Dnes obsahuje 59 listů, ale původně sestával z 87 nebo 88 stránek. Na patnácti různých místech bylo 28 nebo 29 listů vytrženo, jinými slovy třetina původního obsahu. Není známo, kdo byl za tento vandalismus zodpovědný. Za takovýchto okolností je jasné, že postupný vývoj díla nemůžeme plně prozkoumat."* (13, s. 6)

Nottebohm také říká, že první čtyři listy jsou neporušené a první zásah je až po nich, ale dnes neexistuje způsob, jak to ověřit. "Vandalismus" je viditelný pouze na jednom místě - mezi stranami 42 a 43 jsou dva útržky a mezi stranami 41 a 44 chybí dva listy. Bylo odhadováno a později prokázáno, že některé z chybějících stránek se nacházejí mezi změtí stránek různého původu v západoněmecké státní knihovně. Tato sbírka nese název svého předchozího majitele L. Landsberga "Landsberg 10". Kromě těchto byl zatím pouze jeden další list identifikován s jistotou. Mnoho stránek rukopisu je poseto skvrnami z Beethovenova pera a díky jejich otiskům na protilehlé straně je snadnější definovat původní řazení stran. Takto byla restaurována více než polovina stran nalezených v Berlíně, aniž by dokonce bylo nutné zkoumat jejich obsah. Bohužel stránky, u nichž to je nejobtížnější, patří právě třem op. 70.

3. 3. Interpretační poznámky Carla Czerného

Carl Czerny považuje *Tria op. 70* za velmi odlišná od předešlých. Spatřuje obrovský rozdíl ve stylu, spiritu a nápadech. Ve srovnání tohoto opusu a trií napsaných o deset let dříve se podle něho skvěle zrcadlí rozdíl mezi Beethovenovým prvním a druhým tvůrčím obdobím, který již nemůže být markantnější. Originalita skladatelových myšlenek nabízí zcela nový svět a rovněž od interpretů vyžaduje úplně jiný přístup. Musí uvažovat mnohem komplexněji, jako by každá skladba představovala celistvý a charakteristický obraz, ve kterém převládá jen jedna úžasná myšlenka. Bez epizodického myšlení nebo vložených kadencí.

První věta

Tempo první věty je velmi živé a rozhodné. Začátek v plné síle a velmi *staccato*. Od 6. taktu *piano*, od 13. *espressivo*, ale stále ve stejném tempu. Od 21. taktu *forte*, později *fortissimo* s využitím pedálu v každém taktu (tento pedál v rukopise nenajdeme, ale dle svědectví právě C. Czerného Beethoven pedalizoval o poznání hojněji, než jak uváděl v notách:



Od taktu 35 je třeba hrát akordy velmi *legato* a *con tutta la forza*. Od 44. taktu měkce a s velkým výrazem, který se stupňuje v osminách. Od taktu 62 je třeba vylehčit a zeslabit až do posledních 7 taktů v nejjemnějším *pianissimu* a *leggierissimu* (ale vždy přísně v tempu):

86

87

Ve druhé části od 94. až do 108. taktu je třeba dbát na to, aby melodie čtvrtvých not vynikla (i když *pianissimo*). Její reliéf musí být adekvátně dynamicky vykreslen podle jejího stoupání a klesání. Od taktu 109 je opět vše velmi energické a vzrušené, zejména pak od taktu 129 do 144 je nutno během skoků docílit velké bravury.

V níže uvedené pasáži je potřeba, aby byla pravá ruka velmi lehká a delikátní (nikoli však *staccato*) a zcela nezávislá na basu, který by měl být zřetelný. Levá ruka hraje *legato*, ale jemně:

139

140

Vše ostatní je analogické s první částí.

Druhá věta

Charakter tohoto *Larga*, které je na provedení velmi pomalé, je démonický, jako by pocházelo z podsvětí. Připomíná scénu z Hamleta, kde se mu zjeví duch zemřelého otce. Prvních 13 taktů je v extrémním *legatu* a *espressivu*, ale striktně v tempu. V taktech 14. a 15. pak přidáme pedál⁷:



Následující pasáž hrajeme světle, ale legato. Následující *tremolando* s pedálem, velmi *crescendo* až do 26. Taktu. Dále lehce, ale stále velmi *crescendo*. Od 31. taktu bas tiše mumlá, ale pravá ruka hraje s hlubokým dotiskem. *Mordent* je třeba rozdělit takto:



⁷ Pozn. autorky práce: Je zvláštní, že naprostá většina dnešních interpretů inklinuje k tomu hrát tyto dva takty spíše *secco* s minimálním nebo žádným využitím pedálu, což se nám z pohledu dnešní estetiky zdá přirozenější. Musíme mít ovšem na zřeteli vývoj nástroje a seznámit se s mechanikou tehdejších klavírů, abychom měli celistvou představu.

Takty 35, 36 a 37 zeslabujeme a trochu zpomalujeme (poslední takt s použitím pedálu). Takt 38, 39 a 40 v tempu a velmi *legato*. Takty 41 až 44 s pedálem a co nejsilněji.

Třetí věta

Velmi rychlá, prostá, brilantní, veselá a vtipná. V této větě je třeba se pozastavit u následující pasáže:



The image shows a musical score for piano and strings. The piano part is written in two systems. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of sixteenth-note runs with slurs and a fermata. Dynamic markings include *f*, *dim.*, *p delicatam.*, and *pp*. The second system continues the piano part with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a *p dol.* marking and a fermata. Below the piano part, the string parts are indicated as *Viol.* and *Veellu.* (Viola and Violoncello) with a bass clef and a key signature of one sharp. The string part consists of a simple harmonic accompaniment.

Pasáž se musí hrát tak snadno a hladce, že se zdá, že je to svobodná improvizace, ale zároveň je třeba dát pozor na napojení se spoluhráči na konci.

3. 4. Formální rozbor

Jak již bylo výše uvedeno, toto trio působí na rozdíl od svého dvojčete z op. 70 mnohem více monotematicky, jako by jednotlivé věty byly opracovány každá z jednoho kusu materiálu. Sám Beethoven údajně upřednostňoval z toho opusu trio druhé, k čemuž H. Riemann uvádí svérázné vysvětlení a totiž že zatímco první z trií bylo napsáno na základě jednoho impulzu a zjevně poměrně rychle, tematický materiál tria druhého vyžadoval daleko soustředěnější a pozornější práci autora, tím pádem se mu více věnoval. Je určitě na místě podobné výroky a spekulace podrobit konfrontaci s moderním bádáním a zjišťovat, zda přeci jen není možné je vyvrátit. V tomto případě bohužel nás bohužel omezuje fakt, že k druhému z trií se dochovalo velmi málo náčrtů. Riemannův argument, ačkoliv tak nemusí znít, ale nemusí být úplně mimo v kontextu Beethovenovy psychologie. Je tedy možné připustit, že první trio budí spíše celkový dojem jednoty na úkor detailnější péče o témata samotná. Existují zřejmé paralely mezi tímto triem a dílem, které bylo napsáno o cca deset let dříve - *klavírní sonátou op. 10 č. 3*. Obě skladby jsou psané v tónině *D dur* se závažnou pomalou větou v opačném tónorodu. Jsou zde viditelné podobnosti mezi úvodem sonáty a počátkem první i poslední věty tria. Ještě signifikantnější je ale tendence zachovat v jednotlivých větách monotematicnost, nebo ještě lépe řečeno založit je na co nejúspornějším tematickém materiálu. V sonátě je to zřejmě nejnápadnější v první větě, ale v případě tria to platí ve všech třech větách. Je pravděpodobné, že v případě umělce jako Beethoven mají takovéto "vychytávky" vždy důvod. Jestliže hlavní i vedlejší téma tvoří podobný tematický materiál, nabízí se široký prostor k jeho obměňování v rámci širokého spektra tónin a tóninových vztahů (tím spíše když jsou všechny věty v témže klíči). Můžeme s jistotou říci, že v této skladbě se naplno ukazuje Beethovenovo mistrovství v motivické práci, jeho bezbřehá fantazie, důvtip a v neposlední řadě řemeslná preciznost. Každá ze tří vět je výjimečně osobitá, má na první poslech velmi jasný charakter a všechny tři tvoří mimořádně zdařilý a působivý tektonický oblouk.

Trio „Duch“ bezpochyby oplývá netradičními tóninovými vztahy. V první i poslední větě velmi brzo přechází do *F dur* a i přesto, že v obou případech následuje vedlejší téma na dominantě, ve finále je následováno dalšími přechody do tónin *h moll*, *B dur* a *F dur*, ještě před dvojčárkou. Tonalita volné věty je

rovněž nezvyklá: vedlejší téma je zde umístěno v oblasti *C dur*, vyhýbaje se paralelní *F dur*. Toto použití sníženého sedmého stupně je naznačeno v pomalé větě *sonáty op. 10 č. 3*, kde se vedlejší téma nakonec objeví na mollové dominantě, a je rovněž nápadné v další z Beethovenových vět v *d moll* - ve *scherzu 9. symfonie*.

V následujícím formálním rozboru se pokusím vyzdvihnout charakteristické rysy jednotlivých vět, přiblížit jejich strukturu a upozornit na přítomnost některých hlavních rétorických figur, o kterých byla řeč. U žádného z klasiků snad nemá větší význam pozapomenout na naučená schémata sonátových a jiných formálních vzorců a pokusit se o „živější“ analýzu, jež nám dá možnost citlivěji uchopit vzácnou a nenapodobitelnou strukturu Beethovenových skladeb, místo abychom se snažili na ně aplikovat příliš dogmatické šablony.

3. 4. 1. Allegro vivace e con brio

První věta *cyklické sonátové formy* bývá standardně psána v *sonátové formě* větne, tedy s hlavními díly *expoziční - provedení - repríza*, a toto členění opravdu převážně na úvodní větu *tría* funguje (i když u *reprízy* je to trochu diskutabilní, ale k tomu se dostaneme později). Jako další je na místě definovat klíčová témata. Zde narážíme na první omezení klasické definice *sonátové formy*, neboť vinou monotematického charakteru věty (i celého *tría*) není tolik zřejmá přítomnost témat *hlavního, vedlejšího a závěrečného*. Nabízí se několik variant definice *hlavního tématu*. Je zřetelný kontrast mezi úvodními šesti takty a následným pokračováním. Z pohledu rétoriky by bylo možné úvodní takty definovat jako „vstupní fanfáru“, která kombinuje hned několik rétorických figur zároveň. Proto také začátek působí natolik úderným a výrazným dojmem. Můžeme jej pojmut jako vstupní *exordium*, které má upozornit na nástup zpěvného *hlavního tématu*. Na úvodních taktech je zajímavých hned několik faktorů. Nejočividnější je zřejmě rytmické členění motivu, kdy skladatel kombinuje klasický třídobý takt s frázováním po čtyřech osminách, čímž docílí efektního „konfliktu“. Tento rytmický model je typický pro Beethovenovo střední období (dlouhá-krátká-krátká-dlouhá), znovu jej používá např. ve finále *Sedmé symfonie*. Celý motiv je zároveň vystavěn rotačně (*circulatio*) a graduje směrem

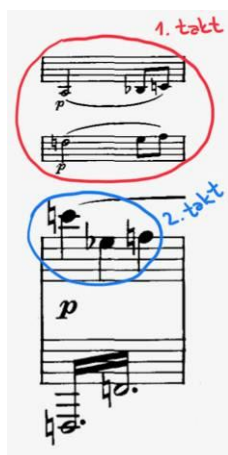
vzhůru (*gradatio*). Spolu s předepsanou dynamikou *fortissimo* a s *unisono* instrumentací se vskutku jedná o velmi působivý vstup do skladby. Osobně se spíše kloním k variantě, že tento motivek není pouze úvodní fanfárou, nýbrž že *hlavní téma* je složeno z dvou velmi kontrastních polovin, neboť v průběhu celého tria se právě s prvními takty motivicky pracuje neustále a velmi často v kombinaci s druhou polovinou tématu quasi jako s *protivětou*. Dokonce i v prvním uvedení dochází ihned k variování, kdy housle v 9. a klavír v 13. taktu imitačně přebírají téma po violoncellu. To, že lyrický motiv na začátku svěřuje violoncellu, může být ovlivněno i o pár let dříve vzniknuvším *Trojkoncertem C dur pro klavírní trio a orchestr*, kde dostává violoncello do té doby nezvykle dominantní a virtuózní roli. Zatímco v případě Haydnových a Mozartových trií plnilo violoncello úděl posílení basové linie, výjimečně pak protihlasu k houslím, v Beethovenových kompozicích pro toto uskupení se začíná violoncellový part hrdě emancipovat. V *triích op. 70*, *Sonátě pro violoncello op. 69* a „*Arcivévodském*“ *triu* dosahuje již úctyhodné virtuozity a sólistické smělosti.

Je zajímavé, že celá první strana působí spíše jako *předehra* k nástupu tématu v *tutti* v taktu 21, který je připraven klasickými *kadenčními* postupy na ploše taktů 13 - 20. Můžeme tedy říct, že první strana je *introdukcí* (představením tématu), ale plně ukotveně zazní až v taktu 21, kdy je (na rozdíl od taktu 7) v basu základní tón a nikoliv kvarta *a*, díky níž harmonie působí „nedokonale“. S trochou nadsázky lze tedy říci, že celá první strana může být jakýmsi *exordiem*, které vyjadřuje „pozvání“ ke skladbě („lidé se schází“). Rozsáhlá *introdukce*, pomocí níž vytváří očekávání a během níž kulminuje přípravný proces pro triumfální uvedení *hlavního tématu*, zde není pro Beethovena žádným jednorázovým experimentem. Nejenže se podobného efektu dočkáme i ve větě třetí, ale můžeme si ho všimnout i u jiných kompozic totožného období - finální věta *3. symfonie*, volná věta *7. symfonie* a také dlouhá příprava *Ódy na radost* v poslední větě *9. symfonie*.

V hlavní tónině se ale moc dlouho nezdržíme, neboť ihned po „vypuknutí“ tématu již Beethoven moduluje prostřednictvím akordu *E7* nikoliv coby mimotonální dominantou do dominantní tóniny *A dur*, ale chromaticky příbuzným akordem s rozvodem do tóniny *F dur* (*abruptio*). Ta je sice utvrzena *kadencí*, ale ihned přes *zmenšený septakord na 7. stupni* moduluje do *E dur*, což nám již naznačuje

přípravu druhého tématu na *dominantě*. K tomu dochází v taktu č. 43. Vzhledem k tomu, že třetí (*závěrečné*) téma zde již nemáme, volím zde raději termín *kontrastní*. Toto není tak nosné jako první a má spíše vylehčený, až taneční charakter za použití rétorických figur *suspiratio* a *syncopatio*. Následuje imitace (*mimesis*) ve smyčcových nástrojích a celou *expozici* uzavírá rozložený akord dominantní *A dur* a minimalistické potvrzení na čtyřech tónech *a unisono*. (*dubitatio, pausa*).

Provedení (confutatio) začíná standardně po repetici uvedením *hlavního tématu* na *dominantě*. Následuje *reminiscence* v hlavní tónině, která ovšem neústí do subdominanty jako na úplném začátku, nýbrž skrze sled dominant (*g moll* -> *C7* ->) ústí opět do nám již známé vedlejší tóniny *F dur*. Z ní pak Beethoven skrze chromatický bas a mimotonální dominanty propluje do základní tóniny *D dur* (takt 100), kde je tato ovšem ve funkci dominanty ke *g moll*. Na ploše od taktu 88 je velmi zajímavé si všimnout, o jak propracovanou plochu se jedná, byť by se mohla zdát být pouhým spojovacím oddílem. V partech smyčcových nástrojů nejprve vidíme opakující se takt č. 7 coby začátek lyrické poloviny tématu, zatímco klavír odpovídá taktem č. 8:



Ve smyčcích se pak tato část tématu dále variuje a ústí do *subito forte* v taktu 108, kde nejenže prochází imitacemi mezi nástroji (*mimesis*), ale vidíme zde znovu variantu taktu č. 7, tentokrát jen v obrysu krajních tónů stoupajících triol:



Celá, v charakteru velmi dramatická, část plná sváru ještě více graduje v taktech 119 a 120, kde Beethoven za pomoci *stretta* umocňuje imitační efekt a uplatňuje zde jednu ze svých výrazných tvůrčích inspirací - vliv polyfonie J. S. Bacha. Užívá zde rétorickou figuru *anadiplosis* a motiv, který uzavírá předchozí část je zároveň počátkem následujícího rozsáhlého fugato úseku, hlavou pomyslného fugového *dux* (takt 120). Jako protivěta se zde objevuje opět náš známý motivek z úvodních taktů, který dokonce od taktu č. 128 zcela převezme vedoucí úlohu. Skladatel jej „prožene“ několika různými tóninami - *F dur*, *D dur*, *E dur*, z nichž poslední opět připravuje plochu na dominantě, která je již předzvěstí nástupu *confirmatia* (pro nás dnes více známé *reprízy*). V taktech 149 až 152 se ještě objevuje figura *dubitatio*, která má navodit poslední dojmy „hledání cesty“ před taktem 153, kde přes mollovou subdominantu a dominantu velmi jasně a rázně započte „nájezd“ do finální *D dur*.

Jak již bylo řečeno, plocha *reprízy* neměla znamenat návrat na začátek a strohou rekapitulaci, nýbrž posunutí se o krok dál, utvrzení původně řečeného, ovšem spolu se zhodnocením všech hledisek a argumentů *provedení*. Zůstaneme-li u příměru k rétorice: jaký by to byl projev, kdyby na samém konci pouze zopakoval původní myšlenky? Řečeno slovy známého přísloví: „Dvakrát do stejné řeky nevkočíš“. Symbolika neúprosného toku času a nezadržitelného vývoje je zřejmá. Beethoven, zde velmi aktivní v oblasti motivické práce a obecně inovátorský co se týče formy skladeb, nabízí plochu, která místy až připomíná další *provedení*. Návrat *hlavního tématu* narušuje (*abruptio*) velmi záhy v taktu 167, kde kontruje změnou tónorodu a následně také směrem harmonického vývoje, když totožná „výhybková“ nota *f* (na začátku v taktu 5 a 6, zde 171 a 172) není tercií akordu *B dur* pokračujícího do tónického kvartsextakordu, nýbrž základním tónem *F dur* coby dominanty do následující *B dur*. Na prodlevě *b* se drží s výjimkou dominanty v taktu 179 až do následující, opět ryze variační plochy (t. 183 - 199), kde za užití figury *gradatio* na chromaticky stoupajícím

basu uvádí lyrickou polovinu *hlavního tématu* v nejrůznějších tóninách. Celý tento oddíl ústí do oblasti *kontrastního tématu*. Hovořím o „oblasti“, poněvadž v „dokonalé“ podobě zazní teprve v taktu 223. Celá předchozí strana je pouhou přípravou, která je oproti analogickému místu v *expozici* rozšířená o takty 207 - 214, kde si Beethoven usmyslí prohodit instrumentaci, a pozměněná uvedením tématu v taktu 215 nejprve na subdominantě místo tóniky.

Na konci *reprízy* se nachází výhybka, která nám buď umožňuje návrat k *provedení* rozšířenou plochou *dubitatia*, anebo vstupem do krátké *kódy*. Ta nám na svých počátečních čtyřech taktech prostřednictvím figury *suspensio* nabízí možnost krátkého zamyšlení, pozastavení na části *hlavního tématu*. Tu pak svěří nejprve klavíru, následně smyčcům a plynule připraví harmonicky uspokojivý závěr první věty, která končí přesně tak, jak začala.

3. 4. 2. Largo assai ed espressivo

Pokud bychom měli druhé větě *Tria „Duch“* přiřadit některou z nám známých hudebních forem, byla by to nejspíše *velká písňová forma s drobnou kódou*. Při bližším pohledu ale takovéto škatulkování opět trochu pokulhává, neboť ve skutečnosti je tato věta spíše „hybridem“ *písňové formy* a *formy variační*. Rozlišujeme sice zřetelně čtyři velké díly, z nichž první se třetím a druhý se čtvrtým jsou si podobné, ovšem užít označení dvojdílné formy není příliš přesné. Tradiční označení „A“ a „B“ zde nefunguje, protože tematický materiál všech dílů je totiž téměř totožný, rozdíly jsou převážně v rozsahu jednotlivých částí. Mnohem přesnější by proto bylo schéma „A A+ A' A+ c“, kde „+“ znázorňuje rozšířený díl „A“, jehož podmnožinami jsou témata „a“ a „b“.

Beethoven si tedy vytvořil platformu, kde by mohl uplatnit své variační schopnosti. Přesto tak činí vcelku úsporným způsobem, nikterak přehnaně ani progresivně. Obměny se odehrávají zejména ve změnách instrumentace. Témata jsou zde pouze dvě („a“ a „b“) a objevují se v každém z velkých dílů. *Hlavní téma* je specifické tím, že má vždy dvě roviny (quasi dialog), které rozděluje mezi jednotlivé nástroje. Jeden „řečník“ vznáší otázku vyvíjející se způsobem *gradatio* a druhý na ni odpovídá (takty 1 - 8). Na triole v klavíru můžeme vypořadovat

figurku *kyklosis*. Gradace je přerušena (*abruptio*) a jako překvapení navazuje kontrastní téma, které se kánonicky předává mezi nástroji (*mimesis*) a které snad každému z nás nápadně připomene známou lidovou píseň „Dobrou noc, má milá“. Dynamické vzednutí je opět přerušeno v taktu č. 12, aby mohlo být dovršeno v taktech 14 a 15 razantní harmonií zmenšeného akordu umocněnou synkopami. Díl „A“ následně odchází skrze spojovací linii v klavíru za užití *catabasis* (klesání) a *circulatio* (rotace).

Díl „A+“ obsahuje řadu evolučních prvků. *Hlavní téma* je nyní rozděleno výhradně mezi smyčce a to po celou dobu. Ty se nejprve drží původního schématu, nicméně po úvodním osmitaktí ukončeným *abruptio* nenásleduje *kontrastní téma*, nýbrž práce s *hlavním tématem* imitačním způsobem. Plocha vrcholí ve violoncellovém partu za pomoci figury *sospiratio* a plynule odchází v *decrescendu*. Celý tento dialog je v klavíru doprovázen *tremolem*, které od prvního momentu nástupu neustále klesá a ponořuje se do hlubšího a hlubšího rejstříku (*catabasis*, *circulatio*). Na rozdíl od dílu „A“ je zde přechod do *kontrastního tématu* naprosto plynulý (takt 38). Tentokrát se i klavír přidá k imitaci a díky figuře *cadentiae duriusculae* gradace nejenže okamžitě naroste, ale navíc pokračuje další čtyři takty za kombinace části *hlavního tématu*, kterou si předává violoncello s klavírem. Toto neuvěřitelně vypjaté místo ústící do tónického kvartsextakordu v taktu č. 45 je energetickým vrcholem celé věty. Efekt je ještě umocněný *paudou* umístěnou bezprostředně za cílový akord.

Nyní se ocitáme v oblasti „A“, kde je *hlavní téma* opět pozměněno jednak instrumentačně (otázky nyní klade violoncello spolu se spodní linkou klavíru a odpověď se ozývá od houslí) a navíc ještě dekorovanou komentující melodií v pravé ruce klavíru. Vývoj je analogický se začátkem až do konce tohoto dílu, ovšem opět se změnou nástrojového obsazení - vedlejší téma zazní tentokrát v klavíru.

3. 4. 3. Presto

Finále nás vrací zpět do reality. Není pochyb, že je to ta nejlepší strategie po tak neobyčejné volné větě. Kruh se krásně uzavírá, neboť zde vidíme dozvuky onoho

klíčové noty *f* z první věty, perfektně zastřešuje celé dílo a vytváří dokonalý celek.

Skladatel E. T. A. Hoffmann napsal za svou hudební kariéru velké množství hudebních kritik a mezi nimi můžeme nalézt zářící zhodnocení *Tria "Duch"*, které bylo publikováno v roce 1813 v plátku *Allgemeine musikalische Zeitung*. Píše o finále toto: "*Závěrečná věta, Presto v D dur, má opět krátké, originální téma, které se neustále znovu objevuje v mnoha variacích a smysluplných náznacích během celého díla, zatímco variace figur se mění.... Stejně jako bouřkový vítr rozhání mraky, s pomocí střídání světla a stínu, tak se i formy objevují v neúnavném následování a rozrušování, mizí a znovu se objevují, jak hudba neustále spěchá.... Beethovenův styl... se ukazuje ve finálních větách zejména skrze kontinuální, stále rostoucí shon a nepokoj. Bez ohledu na dobromyslnost, která v rámci celého tria převažuje, s výjimkou melancholického Larga, Beethovenova genialita stále zůstává vážná a slavnostní. Jako by mistr věřil, že o hloubce a tajemství věcí se nemůže nikdy hovořit ve všedních pojmech, ale pouze ve vznešených a honosných, i když duše, která jim rozumí, cítí radost a povznášející štěstí.*" (6, s.56)

Zatímco pro první větu bylo charakteristické neustálé obměňování témat v nepřetržitém toku hudby (vždyť neobsahuje téměř žádné pauzy!) a druhá byla plná náhlých přerušení gradací těsně před uspokojivým závěrem, třetí věta je hravost sama, jak v charakteru, tak ve formě. Beethoven nás zde posadí na horskou dráhu, chopí se ovládnutí a s nesmírným pobavením námi zmítá do těch nejneočekávanějších směrů. Kvůli výrazné "kolážovitosti", která tak přirozeně vzniká, opět stojíme před nesnadným úkolem jednoznačně definovat formu věty. Částečná návratnost poukazuje na sonátovou formu, ale vyskytuje se zde značné množství znaků formy rondo. Můžeme tedy říct, že se jedná o *sonátovou formu s prvky rondo*, jinak též nazývanou *rondosonáta*. Četné prvky toho finále inspirovaly finále *8. symfonie* (princip rychlých změn událostí).

Je zajímavé, že Beethoven se zde částečně vrací ke "strategii" z první věty a dává si opět velmi na čas s plnohodnotným uvedením *hlavního tématu*. Prakticky celá první strana je jakousi *introdukcí*, přípravou, napínáním posluchače. To, že si bude libovat v nepředvídatelných zastaveních toku hudby, je patrné hned na

konci první fráze uplatněním *fermaty* na finálním akordu. Rychle zvraty a nečekaná zastavení - snad nic tak neodmyslitelně nepatří k tvůrčímu jazyku tohoto skladatele. Pianistovi jistě neunikne nápadná podobnost úvodních taktů této věty s první větou *Sonáty op. 10 č. 3 D dur*. Věta nese i totožné tempové označení:



Vidíme zde v prvních tónech podobnost jak s úvodem, tak s finále našeho tria. Zajímavé také je, že pomalá věta sonáty je psaná též ve stejnojmenné moll, což přináší podobný zádumčivý charakter.

Na začátku tedy opět máme uvítací *exordium*, které je záhy narušeno **korunou**. Ta ovšem nemá stejný charakter jako držené *f* ve violoncellu v úvodu první věty. Zde není výhybkou ke změně harmonického směru, nýbrž *interrogatiem* (otázkou, pozastavením). Stejně, jako tomu bylo v případě první věty, je zde úvodní fanfára zároveň již součástí *hlavního tématu*, což je potvrzeno následnou motivickou prací. Ani zde není pár prvních taktů ordinérních a předvídatelných. Zatímco v první větě rozhazuje pulz členěním po čtyřech oproti třídobému taktu, zde pomocí důrazu (*emphasis*), který umísťuje důmyslně na jinak nepřízvučný druhý takt, čímž obrací frázování. Nejen tón *a* v předtaktí, ale i celý první takt tedy dělá dojem zdvihu, což opět přispívá k záměrnému zmatení posluchače. Podobný "fígl" vidíme i v taktu č. 7. Následuje spojovací oddíl na podloží tóniny *A dur* - dlouhý dialog za použití hlavy tématu a jejího zpochybňování (*dubitatio*). Jak již bylo řečeno, plnohodnotný nástup *hlavního tématu* přichází až později a totiž v taktu č. 28 v tutti. Ani zde si však milovníci pořádku nepřijdou na své, neboť Beethoven nenechává téma dořít v plných osmi taktech, ale překrývá jej nástupem rázných půlových not ve smyčcích (předávajících si je imitačním způsobem), které mohou a nemusí být záměrnou *augmentací* třetího taktu

tématu. Klavír zde opisuje akordické tóny hlavní tóniny střídající se figurou *circulatio*. Hlavní tóninu nejprve prokládá dominantou, poté šestým stupněm a jeho mimotonální dominantou. Za užití analogického harmonického postupu terciové chromatické příbuznosti jako na straně 2. věty první zde skladatel buduje dílčí vrchol rovněž na tónině *F dur*. Téměř jako operní efekt zde působí *dubitatio* v taktech 49 - 50 a 43 - 44.

Druhé téma, lehké, hravé, začíná v taktu č. 55 uvedením na dominantě (podobný způsob jsme pozorovali již u přípravy *vedlejšího tématu* věty první). Má opět dialogový charakter - *teze* je řečena smyčci, *antiteze* klavírem. Ihned po uvedení s ním začíná motivicky pracovat, hravě jej přehazuje mezi nástroji v živé diskuzi a na prostém harmonickém podkladu buduje gradaci směřující k *interrogatiu* v taktu č. 87, kde se hudba na zmenšeném akordu znovu na chvíli zastaví.

Následuje návrat *hlavního tématu*, který uvádí plochu, kterou bychom mohli volně nazvat *provedením*. Hned po něm následuje *dubitatio* v taktech 92 - 94, které je přerušeno razantní pasáží připomínající konec *expozice*. Nedojdeme však uspokojivého závěrečného akordu, Beethoven nás opět zmátl. Klavír vznáší otázku *sforzatem* na lehké době. Ostatní hlasy umlknou a nechají mu prostor pro skromný a pochybovačný monolog, který přes počáteční harmonicky nejasné ukotvení ústí do „vřelé“ *B dur*. Je velmi zajímavé, jak si pohrává s harmoniemi v následujících taktech. Po *B dur* následuje subdominanta *Es dur* a ob jeden takt pak *F dur*, což by nasvědčovalo klasické kadenci končící na dominantě. Není tomu ale tak. Ve třetím taktu (vyjmeme-li harmonickou kostru bez průchodných tónů) se ocitáme na septakordu *A dur* (se skrytým základním tónem), který nás terciově uvede sice do očekávané *F dur*, ta je tím pádem tónikou, nikoliv dominantou v *B dur*. Opět tedy oblíbený krok chromatické terciové příbuznosti s finálním ukotvením v *F dur*. Následující poměrně dlouhý úsek počínaje taktem 115 a taktem 138 konče může působit až tak, že se skladatel musel pomást. Jako motivický materiál si vybírá kratičký úsek *hlavního tématu* (přesněji jeho 7. takt) a začíná s ním doslova žonglovat. Nejprve v klavíru, poté ve smyčcích a nakonec *tutti unisono* vytváří nekonformní gradaci postavenou téměř výhradně na melodické linii. Pomáhá si zde *syncopatiem*, pomocí něhož přenáší přízvučné doby na polovinu taktu, kam rovněž umisťuje začátky obloučků, takže posluchač je notnou chvíli kvalitně zmaten, kde je

vlastně první doba. Zdvihem do taktu 131 se změť rozmotává a všechny přízvukné doby jsou opět na svých místech. Pokračuje *spojovacím oddílem*, podobným tomu v *expozici*, ovšem tradičně s nemalými obměnami. Kromě toho, že akordické pasáže nejsou nyní pouze v ruce klavíristy, také souběžná komentující linie se liší. V prvním případě se jednalo o slavnostní, nicméně stále zpěvnou linku ve smyčcových nástrojích, její variace, umístěná nyní do partu klavíru, je psána mnohem heroičtěji - v celých akordech a ve fanfárovém rytmu:

The image displays a musical score excerpt with four systems of staves. The top system shows a melodic line with a red bracket highlighting a phrase. The second system features a complex piano part with numerous fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a keyboard part with a red bracket. The third system includes dynamic markings such as *ff*, *sf*, and *dim.*. The bottom system shows a keyboard part with a red bracket and dynamic markings *ff* and *dim.*.

Celá tato *mezivěta* se zdržuje na dominantě a připravuje tak možnost opakování, které je umožněno umístěním repetice a které když provedeme, získáme v podstatě dvě *provedení*, což by hovořilo spíše ve prospěch „rondovitosti“. Další možnost výkladu je, že celá tato velká část, repeticí konče, je velmi specifickou formou *expozice* s četnými reminiscencemi hlavního tématu, zpracovaného

evolučním způsobem. Tak či onak, není pochyb o tom, že tradiční schéma *forem ronda* a *sonátové formy větné* byly Beethovenovi již nedostačující a daleko více mu vyhovovalo místo expoziční a evoluční typ hudby oddělovat je nechat se prolínat. Proto je pro nás tak těžké určit schematicky jednoznačnou formu.

Část, která přichází po repetici, je jednoznačně evolučním typem hudby. Začíná tónickým septakordem následovaným chromaticky terciově příbuzným akordem H^7 , zde v roli dominanty k *e moll*, která ovšem přichází až o něco později. Nejprve se napětí ještě více vystupňuje vložení zmenšeného sedmého stupně pozdrženého korunou (*interrogatio*). Po ní ještě čtyři takty váhá, až konečně v taktu č. 169 odkryje rozvodnou *e moll*. To by ale bylo, abychom se v jistotě chvíli zdrželi. Na pozadí dialogu, nám známého z první strany věty, znovu rozvíjí debatu mezi nástroji, kterou oproti prvnímu uvedení mnohonásobně rozšiřuje, již tak krátký motivek dělí ještě na polovinu a hráči si skáčou do řeči střídavě po dvou čtvrtkových notách. Nejrozumnější modulační odbočky zredukuje nakonec na střídání *A dur* a *D dur*, kde *A dur* nejprve plní funkci dominanty, ale najednou, bez přípravy, se v taktu 193 mění dočasně na tóniku. Zcela nepochybně se na této prodlevě a trvajících celých 18 taktů připravuje nástup *reprízy*. Imitace v houslích již naznačuje, že funkce *A dur* je zpátky dominantní. Postupná diminue hodnot přirozeným způsobem napomáhá celé gradaci - violoncello má čtvrtkové hodnoty, housle a klavír trioly a klavír pak dokončuje osminami.

Je až překvapivé, po tolika neobvyklých postupech, že *repríza* poměrně přesně dodržuje schéma *expoze*. Rozdíly jsou převážně buď v instrumentaci (*mimesis*) - prohozené nástroje či pozměněné doprovodné hlasy, pochopitelně tóninách (například plocha od taktu 245 se liší, cílová harmonie *B dur* v taktu 263 tentokrát není překvapivá, je připravená), rozšíření ploch (rozkladové pasáže jsou v *repríze* v obou případech delší) či drobném rytmickém variování.

Celá věta končí pochopitelně *kódou*, startující v taktu č. 370. Nejprve je připomenuto *hlavní téma*, následuje ovšem ihned *dubitatio* a doslova magický koktejl modulací. Po obligátním postupu *D - G* se přes zmenšeně malý septakord na sedmém stupni a chromatickým postupem pomocí mimotonálního kvintsextakordu dostáváme do *Fis dur*. Ta, zůstala-li by nepozměněna, stala by se v taktu č. 374 patrně dominantním septakordem rozvedeným do *h moll*.

Beethoven ale všechny tóny enharmonicky zaměňuje a tento pro posluchače dominantně znějící akord nyní plní funkci alterovaného čtvrtého stupně (přesněji prvního jeho obratu). To, že volí tento obrat, má za následek velmi plynulý přechod do finální *b moll*, kdy vrchní dva hlasy mohou zůstat na místě a spodní dva se půltónovým protipohybem sejdou na tónu *f* a „pročistí“ tak harmonii. Z *b moll* postupuje pak následovně:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system contains two staves with a treble and bass clef, showing a sequence of chords and melodic lines. The second system contains two staves with a treble and bass clef, showing a sequence of chords and melodic lines. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'pp', and a 'rit.' marking. The chords are indicated by letters and numbers below the staves.

T (b) D⁷ T II^{6/5} T^{6/4} IV^{6/5} 1- VII^{6/5} (A) D^{4/3} D^{6/5} D⁷ D^{4/3} T⁶ S T^{6/4} D T

Pro větší přehlednost je v závorce vždy uvedena domovská tónina dané funkce.

Po těchto toulkách vzdálenými tóninami přichází již pouze prosté postupy doprovázející poslední uvedení *hlavního tématu*, hravě rozdělené mezi oba smyčcové nástroje. Beethoven zde s nádhernou samozřejmostí propojuje téma s jeho variací, se kterou si tak rád pohrával během této věty, a zakončuje skladbu se stejnou lehkostí, s jakou motivy po celou dobu vycházejí zpod jeho pera.

3. 5. Interpretační přístup

Než přejdeme k samotné interpretaci tohoto konkrétního díla, ráda bych se zmínila o jednom fenoménu, který bývá v souvislosti s Beethovenem (a nejen jím samozřejmě) velmi často skloňován - tempo. Před vynálezem metronomu v roce 1813 byla volba tempa individuální a tím pádem poněkud proměnlivá. Je dokázáno, že slavný violoncellista A. Kraft dokonce vyjádřil nesouhlas s metrickým označením ve finální větě *Tria op. 1 č. 3* (místo 4/4 navrhoval 2/4). Proběhlo pár pokusů o asociaci tempa např. se srdečním tepem dospělého člověka (Quantz), což je ovšem rovněž záležitost vysoce individuální.

Vynález metronomu D. N. Winkelem, ovšem patentován J. N. Mälzelem jako vlastní, byl tedy poměrně revoluční. Skladatelé tak mohli komunikovat s interprety mnohem přesnější metodou, než jaké byly předtím k dispozici. Navzdory jejich počátečnímu odhodlání ovšem nějakou dobu trvalo, než se tento postup usídlil v praxi. Beethovenovo první metronomické označení se datuje do roku 1815. Poukazuje však na nebezpečí přílišné upjatosti na tempové označení a na jeho omezenost ve vztahu k charakteru skladby, který je dle něho přesněji indikován názvoslovím. Říká, že tempo je jako tělo a charakter je duše. Italské názvosloví shledával ovšem velmi omezené a považoval je spíše za indikaci tempa. On i jiní skladatelé doby jeho a pozdější vyjádřili pochopitelně obavy o ztrátu kreativity interpreta, nicméně po roce 1819 již uvádí metronomická označení do naprosté většiny svých skladeb. Přítomnost metronomu již z hudebního světa nikdy nezmizela.

V doktorské práci M. A. Noorduina z Univerzity v Manchesteru nalezneme podrobné analýzy temp u Beethovena, rozdělené dokonce podle metra. Velmi doporučuji každému interpretovi, který má v plánu studovat některou z Beethovenových skladeb, si tyto kapitoly projít. Také v následujícím textu budu brát komentovat tempo a jeho možnosti, neboť volba správného tempa je naprosto zásadním předpokladem k přesvědčivému provedení skladby.

3. 5. 1. Allegro vivace e con brio

Prozkoumáme-li období vzniku tria, zjistíme, že pouze jedna jiná skladba sdílí stejné tempové označení, jako tato věta - první věta 8. *symfonie*. Názory na volbu tempa se zde nahrávka od nahrávky liší a tempo jednotlivých provedení kolísá od slabých 140 až k tempům přesahující 170 bpm. Inspirovat se právě u symfonie je velmi užitečné, neboť zároveň vidíme gesto dirigenta. Právě to je při volbě tempa této věty zásadní - pulz. Tato věta, ač je psaná v $\frac{3}{4}$ taktu, nabízí díky velmi živému tempu pulzaci na jeden celý takt. Ačkoliv nejsem příznivcem volby příliš rychlého tempa této věty (zejména pak kvůli docílení patřičného kontrastu se závěrečným *prestem*), jsem toho názoru, že by ji interpret měl v každém případě chápat po celých taktech. První věta je svou stavbou a motivickou prací velmi celistvá (jako protiklad zejména k finále), proto by interpret měl mít na zřeteli neustálý pohyb vpřed. Důležité je ale neplést si tah s tendencí jít kupředu, k čemuž zde hudební napětí velmi lehce svádí.

Vstup do věty a celého tria musí být pevný a rozhodný, avšak nikterak uspěchaný. Co se týče frázování úvodního *exordia*, bylo by chybou jak zdůrazňování třidobosti, tak i přílišné exaltování nepravidelného frázování. Beethoven měl důvod umístit do třidobého taktu čtyřtónovou figurku a domnívám se, že cílem byl právě onen vnitřní konflikt dob přirozeně a uměle přízvuchých. Interpret by tedy měl umět zachovat oboje, což se dle mého názoru na nahrávce podařilo. Energie musí být dovedena až do taktu č. 5 a teprve na drženém *f* ve violoncellovém partu zjihnout a připravit následující lyrickou pasáž. Tento prostý moment na jednom tónu klade velké nároky na violoncellistu, který musí umět velmi dobře nakládat s vnitřním napětím/povolováním v hudbě a v neposlední řadě ovládat vibrato natolik, aby mu mohlo pomoci se změnou charakteru na tak malé ploše. Klavírista pak musí být dostatečně vnímavý, aby zachytil onu témbrovou změnu a adekvátně na ni navázal. Pak již musí všichni tři být jako jedno tělo a jedna duše a přebírat po sobě téma s naprostou samozřejmostí. Moment *subito piana* v taktu 19 je oříšek jak po stránce společné vnitřní kázně, tak po té akustické. Toto a podobná místa je vždy třeba vyzkoušet v sále, neboť na délce dozvuku závisí pauza, která musí *subito* předcházet. Dobré je věnovat zde pozornost violoncellu, které na zdvihové notě *g* může situaci dobře řídit. Tato nota nám bohužel v nahrávce zejména v první repetici zanikla. Dalším důležitým místem je vstup *subito fortissimo* v taktu 27, které musí zaznít s úplně novou

energií a barvou, což na nahrávce není tak patrné. V dalších taktech se musí hráči na smyčce ukázat jako rovnocenní partneři v diskuzi. Od taktu 35 je třeba dávat pozor, aby akordy v klavíru nebyly příliš hutné a nepřikryly ostatní hlasy, které jsou v těchto svých polohách obzvlášť v nevýhodě. Klavírista musí hrát konkrétně, vhodně vyzdvižovat hlasy v akordech a neužívat přílišného pedálu.

Kontrastní téma by mělo být lehké, taneční a drobná zdvihová nota by měla mít stejnou délku a artikulaci ve všech třech hlasech. V doprovodných stupnicových pasážích pak hlídáme balanc a v případě smyčců také intonaci. Na nahrávce výborně funguje stejná artikulace, ovšem všimneme si, že zejména od taktu 54 dál nadbytečně dominuje celový part. Od taktu 62 postupně klesáme až do dynamiky *ppp*. Poslední čtyři noty *expozice* musí bezpodmínečně mít stejnou délku a zvukovou kvalitu ve všech nástrojích a extrémní napětí na pomlkách. Při variantě *repetice* je vhodné buď některé zajímavé momenty více zdůraznit, pozměnit časování anebo druhou *repetici* naopak prozaičtěji sjednotit coby *reminiscenci*.

Na začátku *provedení* je důležitá zejména nálada prvních taktů, vnímavost k harmoniím a nakonec schopnost docílit momentu překvapení v taktu 82 tak, že jej předčasně neprozradíme. Následující ponurý oddíl klade vysoké nároky na schopnost hráčů vytvořit hypnotizující atmosféru za využití minimálních prostředků. Dokonalé *legato* a hra bez *vibrata* by měla vytvořit v posluchači dojem bezvětrí a skrytého nebezpečí. K tomu napomůže pozorné proposlouchávání nejen harmonií, ale také dílčích nezvyklých intervalů. V ploše od taktu 108 je naopak potřeba docílit velkého symfonického zvuku. Dynamika zde udává pouze *forte*, je tedy nutné co nejlépe strukturovat zvuk - dát vyniknout melodickým postupům a imitacím a ztransparentnit okolní figury. Tím spíše toto platí pro celou *fugato* plochu od taktu 109, speciálně pak od 128. Cílem tohoto úseku je dosáhnout „stereo“ efektu, všichni hráči tudíž musí perfektně znát partituru, aby věděli, kde je ve kterou chvíli jejich místo. To se týká také balance. Levá ruka klavíru po celou dobu kopíruje violoncello o oktávu níže, violoncellista tedy vždy zvukově vede. Zajímavější je to v případě vrchních hlasů. V první a třetí figurce je nejvrchnějším hlasem pravá ruka klavíristy, ovšem v druhém případě se hlasy kříží - klavír začíná pod houslemi a na poslední čtyři noty se dostává nad ně. Zní skvěle, když se tohoto podaří hráčům docílit.

Ačkoliv jsme si na to dávali pozor, z nahrávky tyto kontrasty tolik nevynikají. Co je dílem okamžiku a co postavením mikrofonů, to je diskutabilní. Kromě hierarchie hlasů je také nutné odlišit od sebe kontrastní harmonie, což by na nahrávce rovněž mohlo vyniknout více. Vrchol oddílu se nachází v taktu č. 145, do kterého celá gradace spěje. Byla by, myslím, škoda opomenout rozverné *sforzato* v taktu 141 a naopak chybou jej ordinérně opakovat o dva takty později proti skladatelově vůli. Klesání z vrcholového bodu musí být plynulé, navzdory rozdělení mezi nástroji konzistentní v barvě i artikulaci. Na nahrávce toto funguje, ale drobného zaváhání v plynulosti si všimneme v taktu 149 a plynulost je drobně narušena. V taktu 153 jsme se jako hráči ukázali být v první repetici přemotivovaní a nástup *ff* vyznívá spíše hrubě nežli pevně, též v intonaci nepřesně. Podobný moment v taktu 167 již vyzní mnohem lépe. Na drženém *f* ve violoncellu nyní dostáváme možnost pohrát si s barvami nové rozvodné tóniny. Doporučila bych proto větší časovou velkorysost zejména proto, že se jedná o „měkkou“ *B dur*. Velmi inspirující je pasáž v taktech 183 - 198. Smyčce připomínají lyrické téma a podbarvují modulační změny a klavír sype perličky nejrůznějších barev a tvarů. Důvod, proč Beethoven nepíše stejnoměrné hodnoty, spatřuji ve snaze vytvořit dojem určité nepolapitelnosti, vzdušnosti. Perličkou je, že pro tuto pasáž vypisuje autor ve svém rukopisu prstoklad pro každíčkou jednu notu:



Docílíme kouzelného momentu, pokud se hráčům podaří být v taktu 195 stále ve velmi nízké dynamice. *Crescendo* směrem dolů a následně nahoru pak působí jako jízda po obří skluzavce s uspokojivým dojezdem do cíle.

Následující plocha je interpretačně analogická s *expozicí*, liší se pouze tóninami. S repeticí je to podobné jako v případě *expozice*, ale pokud se rozhodneme dělat ji tam, je nezbytné zopakovat i v druhém případě, aby nebyly narušeny proporce věty.

Posledním dílem věty je *kóda*, jejíž počáteční takty svádějí hráče k přílišnému rozrušení pulzace, které často hraničí až s představou nového tempa. Určité uvolnění a tempová tolerance tu zajisté je žádoucí, lépe ale, odehrává-li se převážně v rámci charakteru. Téma v klavíru by pak nepochybně mělo být *a tempo*, které skrze další „skluzavku“ vede k radostnému konci, který svou nápadnou reminiscencí začátku výborně uzavírá celý větný oblouk.

3. 5. 2. Largo assai ed espressivo

Ferenc Liszt nazval volnou větu objektivně nejpopulárnější *Beethoveny Sonáty cis moll op. 27 „Quasi una fantasia“* „kvítkem mezi dvěma propastmi“. Zde bychom mohli mluvit o přesném opaku.

Volná věta je pomalá a melancholická. Její útržkovitý charakter se splétá se skrz naskrz prostupující podivností. Klavír občas hraje zlověstná *tremola*, zatímco smyčce kontrují melodickými motivy - to vše v tak šnečím tempu, že si posluchač může připadat jako ve zpomaleném záběru. Většina této věty je strašidelná a právě díky tomuto získalo trio svůj pozdější název, když v roce 1842 Beethovenův žák Carl Czerny napsal, že tato pomalá věta vyvolává v mysli počáteční scénu zjevení ducha v Hamletovi. Existuje také teorie o asociaci tria s operou „Macbeth“, na které Beethoven pracoval v téže době, ovšem ani tato shakespearovská asociace nebyla prokázána tím spíš, že krátce na to byla práce na opeře přerušena a zůstala k ní pouze předehra.

Kochův Hudební lexikon popisuje Beethovenovo *largo* jako široké a roztažené. Toto označení indikuje nejpomalejší možné tempo k vyjádření pocitů důstojné

pomalosti. Pro skladatele bývá pravidlem, že věta s tímto označením by neměla být velkého rozsahu, neboť není možné udržet požadovanou koncentraci příliš dlouho. Tempové označení pro volnou větu z *Tria „Duch“* bývá uváděno 50 bpm. Nastavíme-li ho na metronomu, k našemu překvapení zjistíme, že vůči našemu odhadu je naopak poměrně živé. Bylo by chybou nořit se do zbytečně pomalých temp a přetvářet tak sdělení Beethovenovy hudby, která jakkoliv je melancholická a hluboká, vždy dýchá a plyne neúprosně jako čas.

Začátek věty je interpretačně velmi náročný. Není snadné zvolit dostatečně plynulé tempo tak, aby stále neslo onen nezbytný vnitřní klid. Nelehká role čeká hráče na smyčcové nástroje z hlediska souhry, intonace, maximálního *legato* a v neposlední řadě klidné pravé ruky (což se našemu houslistovi příliš nepodařilo). Osobně v počátečních taktech spatřuji dva elementy - dvě božské bytosti, vedoucí dialog o osudu jednoho člověka. Smyčce, plaše vznášející otázky na jedné straně a neúprosně krácející akordy v levé ruce klavíru na straně druhé. Naprosto klíčovým parametrem pro začátek a vlastně celý průběh věty je vytvoření atmosféry s obrovským vnitřním napětím a ponorem, doprovázené adekvátním témbrem. V taktu 9 nastupuje bolestná, bytostně lidská píseň, která oproti objektivním elementům počátečních taktů niterně a zcela subjektivně přednáší o svém zármutku. Rostoucí napětí je přerušeno chvilkovým odevzdáním, aby se v taktech 14 a 15 vzedmulo v srdceryvném protestu. Je velmi důležité všechny charaktery a náhlé změny dynamik a směrů naplno dotahovat a nepropojovat, co propojené být nemá. V tomto případě obzvlášť platí: Hraj až ve chvíli, kdy to bude nevyhnutelné.

Tuto větu tvoří dva typy hudby: objektivní, útržkovitá, přerušovaná, kontrastní a plynulá, dynamická, nekonečná, subjektivní. Je důležité si je uvědomit a nemísit mezi sebou. První strana je beze zbytku objektivní a až do taktu č. 16 jsme vypravěči, jejichž míra angažovanosti by měla vždy podléhat sebekontrolě. Okovy osudovosti se trochu uvolní až v taktu 16, kdy máme konečně dovoleno se trochu pohnout. *Tremola* v klavíru je třeba hrát rytmicky tak, jak jsou vypsána. Výsledný dojem by měl být chvějící se vzduch, přesto však se zřetelnými obrysy, jak jen to je možné. Hráči na smyčcové nástroje musí mít uši nastražené, aby se správně orientovali a dobře nastupovali. Na nahrávce tyto nástupy zcela přesné nejsou. Na této ploše je žádoucí vytvořit konzistentní gradaci do taktu 25, kde se

náhle zlomí do úplného *pianissima* a začíná se budovat nanovo až do taktu č. 29, odkud zpět klesá. Na krátký okamžik se ocitáme v *C dur*, jako v krásné a hřejivé vzpomínce. Ta se ale kazí „špinavým“ *tremolem* v taktu č. 31 kde se postupně vracíme do melancholie. Následující takty je nutné udržet v maximální nízké dynamice. Klavír pouze upozorňuje na chromatické postupy v levé ruce. Přichází nám již známé „lidské“ téma, které oproti prvnímu uvedení nyní konstantně graduje a ústí do samotného vrcholu celé věty (takty 41 - 45). Toto místo je choulostivé na balanc, velmi snadno se stane, že cello mezi klavírem a houslemi zanikne. Aby bylo rovnocenným partnerem pravé ruky klavíru, musí být zbylé hlasy dostatečně transparentní. V taktu 45 je nejvypjatější místo volné věty, gradace vrcholí a ústí v zoufalé zvolání violoncella na dominantě *a*, které se, jakoby z leknutí, že je skutečně na všechno samo, schová zpět do *d moll*.

Interpretační přístup k následující ploše je analogický s první stranou. Liší se především instrumentací a také drobným zdobením v pravé ruce klavíru, které oproti počátku přece jen dodává trochu života. Dále vše probíhá bez větší obměny až do taktu 86, který se liší od svého předchůdce 40. Přichází zde harmonické vybočení připomínající člověka padajícího vyčerpáním na kolena. Pod takty 87 a dál si představuji poslední soud a věčnou sílu, která si přijde pro vyčerpaného, odevzdaného člověka. Takty 93 a 94 pak cítím jako zádušní chorál a závěrečné tečky jako „amen“. Tyto představy jsou pochopitelně na výsost individuální, ale mohu s klidným svědomím říci, že nevznikly jako berlička ke správné interpretaci, nýbrž byly výjevem druhotným, plynoucím z vnímané hudby.

Až na drobné technické nedostatky nahrávka dle mého názoru naplňuje základní kritéria této věty - náladu, vnitřní napětí, vnímání času.

3. 5. 3. Presto

Nemůže být krásnějšího kontrastu k tak hluboké druhé větě jako právě toto hýřivé a hravé finále. M. A. Noorduyn ve své knize o Beethovenových tempech uvádí metronomický údaj 72 - 80 bpm na celý takt, což předesílá, že bude opravdu legrace. Je až komické sledovat, jak se jednotliví muzikanti popichují, jako automobiloví závodníci na dráze. Snaží se si nešlapat do cesty, ale zároveň

do sebe neustále rýpají a provádějí nejrůznější husarské kousky. Přesně taková musí být tato finální věta - musí to být hra a obrovská podívaná pro všechny zúčastněné.

Počáteční strana na mě působí jako scéna z opery: hlavní postavy se rojí na jevišti, pobíhají z jedné strany na druhou, tu a tam se zastaví, něčemu se podíví, něco na sebe posunky ukazují. Stejně tak se může jednat i o muzikanty, kteří se sbíhají, postupně ladí, chystají se a pak teprve spustí. A spustí teprve v taktu 28. Vše do té doby je příprava a kejkle. Vstup musí být svěží a radostný, s otevřenou náručí. Práce s časem je zde mimořádně důležitá. Hráči musí být schopni měnit směr z vteřiny na vteřinu. Jde doopravdy o scénickou hudbu. Když se konečně všichni domluví, začíná se v taktu 28 muzicírovat. Téma ovšem nedozní celé, neboť se houslista rozhodne změnit směr. Zatímco housle a cello se předcházejí mílovými kroky, klavír drobně cupitá za nimi. Zde je mimořádné nutné, aby klavírista hrál co nejdrobněji a rozložené akordy zněly jako perličky. Co je ale ještě důležitější - neprozradit překvapení, které by mělo přijít jako rána z čistého nebe v taktu č. 47. Podaří-li se všem tento moment opravdu nepřipravit a správně načasovat, jde o skutečný gejzír energie. Pochybovačné „kroucení hlavou v taktech 49 a 53 vyniknou nejlépe, dopřeje-li se jim adekvátní čas a patřičný dynamický propad.

Vedlejší téma a celá jeho oblast ve mně vždy vyvolávaly asociaci nějaké dětské hry, ať už „na schovávanou“ nebo „na babu“. Možná je to tou laškovnou vázanou tercií na začátku nebo střídavými vstupy obou smyčců, které jako by na sebe vykukovaly zpoza stromu a ukazovaly dlouhé nosy. Je nutné, aby všechny tři nástroje vstupovaly se stejně intenzívní energií a zapojením. Od taktu 75 se pak hraje jednoznačně „na honěnou“, nástroje se vzájemně nahánějí, a když to pomalu vypadá na vítěze, octneme se v jakési patové situaci v taktu 87. Co dál? Zdá se, že nalezneme společnou řeč a domluvíme se na příměří. Ale kdepak! Po chvílce váhání a obcházení okolo se opět rozeběhneme. Tentokrát je to klavír, který říká: „A dost!“ Následuje líbezný monolog, který jako by se snažil celou situaci usmířit. A taky se mu to podaří. V taktu 109 se všichni společně chytíme za ruce a prozpěvujeme si. Konflikt se ale znovu objevuje v taktu č. 122, kdy se opět začneme přetahovat na *sforzatech* umístěných na lehkých dobách. Tato strana je velmi choulostivá na čistou intonaci, které je nutné věnovat důkladnou

přípravu. Následuje opět *spojovací oddíl* na podloží rozložených cupitajících akordů, tentokrát se účastní i smyčce. Klavír, pokud zrovna také neutíká, důstojně podporuje slavnostními akordy v nejrůznějších „vážných“ tóninách. Další zastávka nás čeká v taktu č. 165. Zdá se, že konfliktů už bylo ažaž, vrátíme se k nevinnému oťukávání se. Špičujeme se až do taktu 184, kde se s radostí chytáme za ruce a radostně v kruhu tancujeme (tato část nám dle mého názoru na nahrávce vyšla velmi dobře). Do svého středu pouštíme violoncello, aby předvedlo svůj sólový taneček. Pak je na řadě houslista, po něm klavírista a nakonec všichni tři naráz spustí „tu našu“, kterou dávali na začátku. A zase spolu laškují, za stejných pravidel jako v první části. Vše se odehrává až na drobné obměny stejně jako předtím, až do taktu 374. Nastává další výrazný moment překvapení, mně osobně evokující moment, kdy jsou děti „načapány“ některým z dospělých nebo kdy něco provedou a vědí, že dostanou vynadáno. *Pizzicato* v následujících taktech jako by evokovalo tajné našlapování po špičkách. Stihneme si vyměnit ještě pár laškových poznámek v *pianu* až *pianissimu*, než se všichni svorně nahneme do dveří, ty za sebou zabouchneme... a je po všem.

Závěr

„Proč píší? - Co mám v srdci, musí ven; a proto píší.“

Beethoven (11, s. 109)

Musel, Beethoven jednoduše neměl na výběr. Taková je předurčená cesta každého génia jeho významu. Je to neutuchající plamen v jeho nitru, neslyšitelný hlas, našeptávající mu myšlenky, neviditelná síla, která vede jeho ruce - je to nejvyšší z lidských potřeb.

Ano, Beethoven se stal slavným. Ale jeho skutečná velikost netkví ve věhlasu, kterého dosáhl po dobu svého života, zejména pak po smrti. Je symbolem velikosti prostého lidství, jeho bezbřehých možností, nekonečné touze, která mu ani na moment nedovolí se zastavit. Čím méně slyšel vně, tím více slyšel uvnitř.

Není snad vhodnějšího období než nyní, čtvrt tisíciletí od jeho narození, abychom si připomněli hodnoty, které symbolizuje. Lidstvo se pomalu ale jistě ocitá na rozcestí a zlí prorokové dokonce pochybují o jeho budoucnosti. Právě nyní se potřebujeme rozvzpomenout na onu božskou pravdu - esenci vesmíru, kterou v sobě každý z nás nosí a před kterou každý den tak ochotně zavíráme oči. Věřme svému vnitřnímu kompasu, který je předurčen k tomu poznat dobré od špatného, životodárné od toxického, okázale se pyšícího od v pravdě hodnotného. Nechť je nám Beethoven vzorem, že i ty zdánlivě nepřekonatelné překážky jsou bezbranné vůči síle lidského ducha.

Seznam použitých pramenů a literatury

1. ANSON-CARTWRIGHT, Mark. *Temporal Spaces and Thematic Development in Beethoven's Music*. Dutch journal of music theory, volume 14, number 2: 2009. Dostupné z: www.cdn.shopify.com/s/files/1/2395/9517/files/2009_2_2.pdf (online 28. 3. 2019)
2. BEETHOVEN-HAUS Bonn. *Ludwig van Beethoven, Trio für Klavier, Violine und Violoncello (D-Dur) op. 70,1, Klavierstimme, Überprüfte Abschrift*. Dostupné z: www.da.beethoven.de/sixcms/detail.php?&id=15288&template=dokseite_digitales_archiv_en&dokid=wm139&seite=1-1 (online 30. 11. 2018)
3. CZERNY, Carl, BADURA-SKODA, Paul. *On the proper performance of all Beethoven's works for the piano*. Wien: 1970. ISBN 9783702428372
4. HRONEK Miloslav, NEJEZCHLEB Zdeněk, PULKERT Oldřich, *Beethoven. Osobnost génia v korespondenci*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN: 8070217367
5. INTERNATIONAL STUDENT. *Study liberal arts in the US*. Dostupné z: <https://www.internationalstudent.com/study-liberal-arts/> (online 1. 4. 2019)
6. KELLER, James M. *Chamber music: A listener's guide*. Oxford University Press: 2011. ISBN: 9780195382532. Dostupné z: https://books.google.cz/books/about/Chamber_Music.html?id=6OCOvvu0O1wC&redir_esc=y (online 13. 11. 2018)
7. KINDERMAN, William. *Beethoven 2nd edition*. Oxford University Press: 2009. ISBN 9780195328363
8. LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: Hudba a život*. Vyd. 1. Překlad Marie Frydrychová. 2005. ISBN: 8073414090

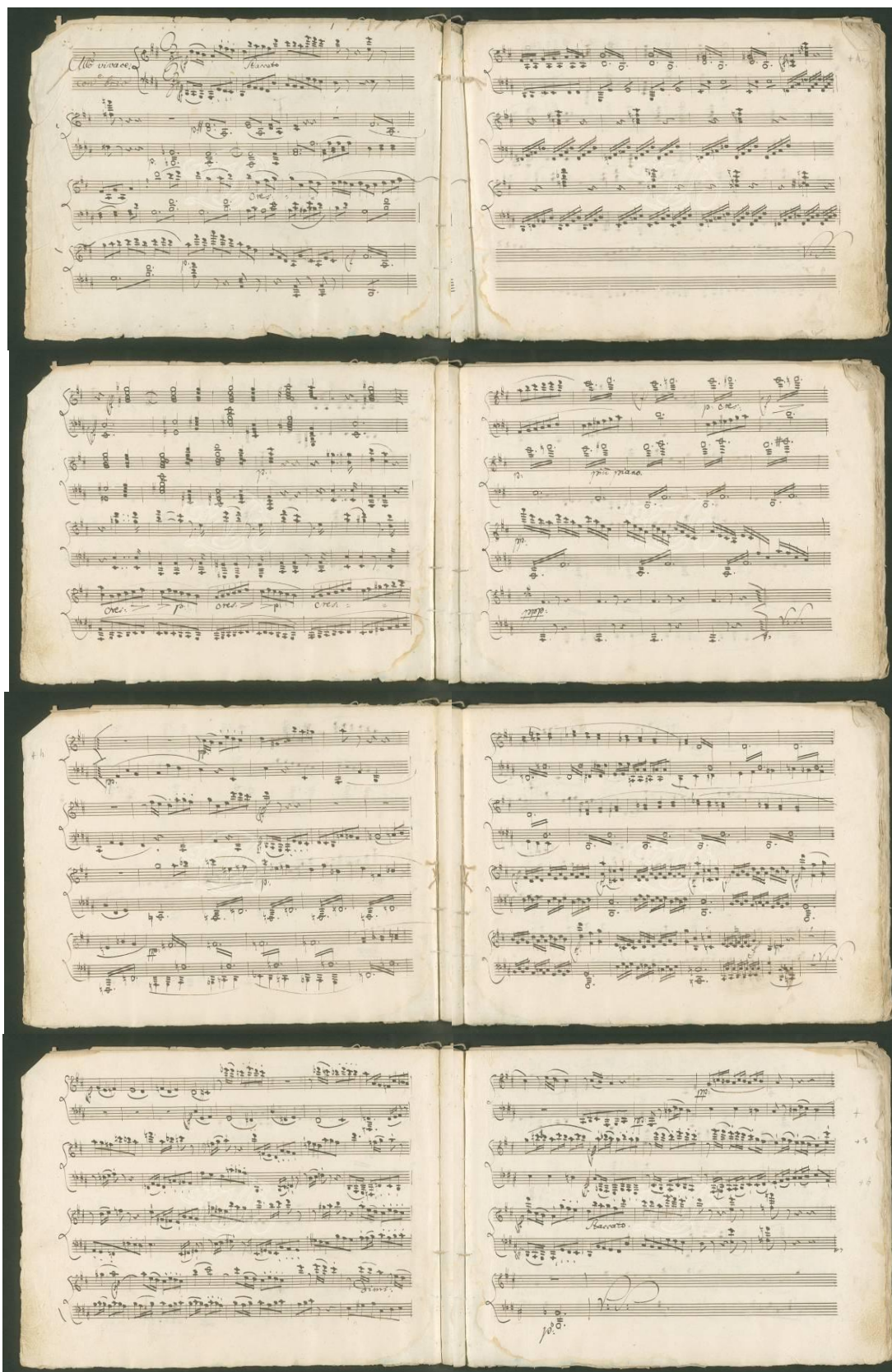
9. MAIER, Michael. *GEISTERTRIO: Beethoven's Music in Samuel Beckett's Ghost Trio (Part 2)*.
Dostupné z www.engl328.files.wordpress.com/2012/02/ghost-trio_2.pdf
(online 12. 12. 2018)
10. NOORDUIN, Marten A. *Beethoven's tempo indications*. A thesis submitted to the University of Manchester for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Humanities: 2016. Dostupné z:
www.research.manchester.ac.uk/portal/files/54586757/FULL_TEXT.PDF
(online 2. 3. 2019)
11. ROLLAND, Romain. *Život Beethovenův*. Vyd. 3. Překlad Marie Kalašová. Praha: 1956. ISBN: D-561566
12. STANLEY, Glenn. *Beethoven*. Cambridge University Press: 2011, ISBN: 9781139002202
13. TYSON, Alan. *Stages in the Composition of Beethoven's Piano Trio Op. 70, No. 1*, Proceedings of the Royal Musical Association, 97:1, 1-19, DOI: 10.1093/jrma/97.1.1. Dostupné v databázi JSTOR.

Ludwig van Beethoven (1770–1827) – chronologie:

17. 12. 1770 Ludwig van Beethoven pokřtěn v Bonnu – tzn. narozen zřejmě 16. 12. 1770; pocházel z hudebnické rodiny – dědeček stejného jména byl kapelníkem kurfiřtské dvorní kapely v Bonnu, otec Johann van Beethoven byl zpěvákem
26. 3. 1778 první veřejný koncert v Bonnu
1779 Christian Gottlob Neefe (1748–1798) přichází do Bonnu; o něco později se stává Beethovenovým učitelem
- 1782 první B. skladba vydaná tiskem: *Variationen c-moll für Klavier über einen Marsch von E. Chr. Dreßler*
- 1783 tři klavírní sonáty (b. op. č., tzv. *Kurfürstensonaten*) vydány tiskem
jaro 1787 první cesta do Vídně, při níž se B. pravděpodobně setkal s W. A. Mozartem; kvůli smrtelnému onemocnění matky předčasný návrat zpět do Bonnu
- 1788 hrabě Ferdinand von Waldstein přijíždí z Vídně do Bonnu a setkává se poprvé s Beethovenem; později patřil k jeho vídeňským mecenášům
- 1789 Beethoven je violistou kurfiřtské kapely; vzhledem k otcovu alkoholismu se stává hlavou rodiny, přebírá starost o mladší bratry a pobírá i část otcova platu; téhož roku se zapisuje na nově založenou bonnskou univerzitu
- 1790 B. komponuje *Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.* a *Kantate auf die Erhebung Leopolds II. zur Kaiserwürde*
- 1792 v červenci se J. Haydn na cestě z Londýna do Vídně setkává v Bonnu s Beethovenem a přijímá ho za svého žáka; v listopadu přesídluje B. natrvalo do Vídně
- 1793–1794 komponována tři klavírní tria Es, G, c; vydána 1795 jako op. 1
1794–1795 studium kontrapunktu u J. G. Albrechtsbergera
29. 3. 1795 na akademii ve vídeňském Burgtheatru hrál B. patrně svůj (2.) klavírní koncert B dur; komponovány tři klavírní sonáty op. 2 (vyd. 1796, věnovány Haydnovi)
- 1796 koncertní cesta do Berlína – přes Prahu, Drážďany a Lipsko; 2 sonáty F, g pro klavír a violoncello pro cellistu pruského krále J. P. Duporta; vyd. 1797 jako op. 5
- 1798–1800 první skicáře; předtím B. zapisoval skicy na volných listech; klavírní sonáta op. 13 (*Sonate Pathétique*) vyd. 1799; 6 smyčcových kvartetů op. 18 vyd. 1801; 1. symfonie C dur op. 21 vyd. 1801; Septet Es dur op. 20 vyd. 1802
2. 4. 1800 na akademii v Burgtheatru provedeny 1. symfonie a Septet op. 20; Beethoven, který se předtím těšil přízni v šlechtických kruzích, se tímto koncertem pevně etabloval i u vídeňské hudební veřejnosti
- 1800–1802 komponovány sonáty a, F pro klavír a housle op. 23 a 24, vyd. jako op. 23 1801; hudba k baletu *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43, první prov. 28. 3. 1801; 3. klavírní koncert c moll op. 37, vyd. 1804; klavírní sonáta cis moll op. 27,2 (*Sonata quasi una Fantasia*) vyd. 1802; klavírní sonáty G, d, Es op. 31 vyd. 1803 a 1804; 2. symfonie D dur op. 36 vyd. 1804; 15 *Variationen Es dur mit einer Fuge für Klavier* op. 35 vyd. 1803
- červen 1801 Beethoven poprvé zmiňuje v dopisech zhoršení sluchu, jehož počátky shledává již o tři roky dříve
- říjen 1802 *Heiligenstädter Testament*
1802–1804 sonáta A pro klavír a housle op. 47 (*"Kreutzerova"*) vyd. 1805; 3. symfonie Es dur op. 55 (*Eroica*) vyd. 1806; klavírní sonáta C dur op. 53 (*"Valdštejnská"*) vyd. 1805
5. 4. 1803 akademie s oratoriem *Christus am Ölberge* op. 85 (vyd. 1811), 1. a 2. symfonii a 3. klavírním koncertem
- 1804–1805 opera *Leonore (= Fidelio)*, 1. verze; 1. provedení 20. 11. 1805 (= krátce po bitvě u Slavkova a obsazení Vídně francouzskou armádou); klavírní sonáta f op. 57, vyd. 1807
- 1804–1808 5. symfonie c moll op. 67, vyd. 1809
1805–1806 *Leonore*, 2. verze (prov. 29. 3. 1806); 4. klavírní koncert G dur op. 58, vyd. 1808; 4.

1807–1808	symfonie B dur op. 60, vyd. 1808; houslový koncert D dur op. 61, vyd. 1808; 3 smyčcové kvartety op. 59, vyd. 1808 <i>Messe C-Dur</i> op. 86, vyd. 1812; ouvertura <i>Coriolan</i> op. 62, vyd. 1808; 6. symfonie F dur op. 68 (<i>Sinfonia pastorale</i>) vyd. 1809; 2 klavírní tria op. 70 vyd. 1809; neúspěšný pokus o uzavření smlouvy s vídeňskou Dvorní operou na kompozici "nejméně jedné velké opery ročně"
22. 12. 1808	koncert ve Vídni s 5. a 6. symfonií, částmi Mše C dur a Fantasií op. 80
březen 1809	Beethoven uvažuje o odchodu do Kasselu; arcivévoda Rudolf, kníže Lobkowitz a kníže Kinsky se zavazují platit mu roční rentu, když setrvá ve Vídni
květen 1809	bombardování a obsazení Vídně francouzskými vojáky; umírá J. Haydn
1809–1810	5. klavírní koncert Es dur op. 73, vyd. 1811; smyčcový kvartet Es dur op. 74, vyd. 1810; hudba k tragédii J. W. Goetha <i>Egmont</i> op. 84, vyd. 1810 (ouvertura) a 1812 (písně a meziaktní hudba); smyčcový kvartet f moll op. 95, vyd. 1816; recenze E. T. A. Hoffmanna o 5. symfonii v <i>AMZ</i> v Lipsku
1811	rakouský státní bankrot
1811–1812	klavírní trio B dur op. 97, vyd. 1816; 7. symfonie A dur op. 92, vyd. 1816; 8. symfonie F dur op. 93, vyd. 1817
červenec 1812	pobyt v lázních Teplice; setkání s J. W. Goethem; dopis <i>An die unsterbliche Geliebte</i>
1812–1813	sonáta G dur pro klavír a housle op. 96, vyd. 1816; <i>Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria</i> op. 91, vyd. 1816
8. a 12. 12. 1813	akademie, na nichž byly s velkým úspěchem provedeny 7. symfonie a programní symfonie <i>Wellingtons Sieg</i>
1814	Vídeňský kongres; <i>Fidelio</i> op. 72 (= 3. verze, provedena 23. 5.)
29. 10. 1814	akademie v sále Reduty, kde byly hrány 7. symfonie, <i>Wellingtons Sieg</i> a kantáta <i>Der glorreiche Augenblick</i> op. 136
1815	sonáty C, D pro klavír a violoncello op. 102, vyd. 1817; Beethoven ustanoven poručníkem synovce Karla
3. 12. 1815	1. koncert <i>Gesellschaft der Musikfreunde</i> ve Vídni; od roku 1816 hrány na těchto koncertech téměř pravidelně Beethovenovy symfonie
1816	<i>An die ferne Geliebte</i> op. 98, vyd. téhož roku; klavírní sonáta A dur op. 101, vyd. 1817
1817–1818	klavírní sonáta B dur op. 106, vyd. 1819
1818	Beethoven začíná používat konverzační sešity
1819–1823	<i>Missa solemnis</i> D dur op. 123, vyd. 1827; 33 <i>Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli</i> op. 120, vyd. 1823; klavírní sonáty op. 109-111, vyd. 1821 a 1822
1822–1824	9. symfonie d moll op. 125; smyčcový kvartet Es dur op. 127, vyd. 1826
7. 5. 1824	akademie v <i>Kärntnertheater</i> s ouverturou op. 124, částmi z <i>Missa solemnis</i> a s 9. symfonií
1825–1826	plány na souborné vydání Beethovenových děl; smyčcové kvartety op. 132, 130, 133, 131 a 135, vyd. 1827
26. 3. 1827	Ludwig van Beethoven umírá ve věku 56 let

Příloha č. 2

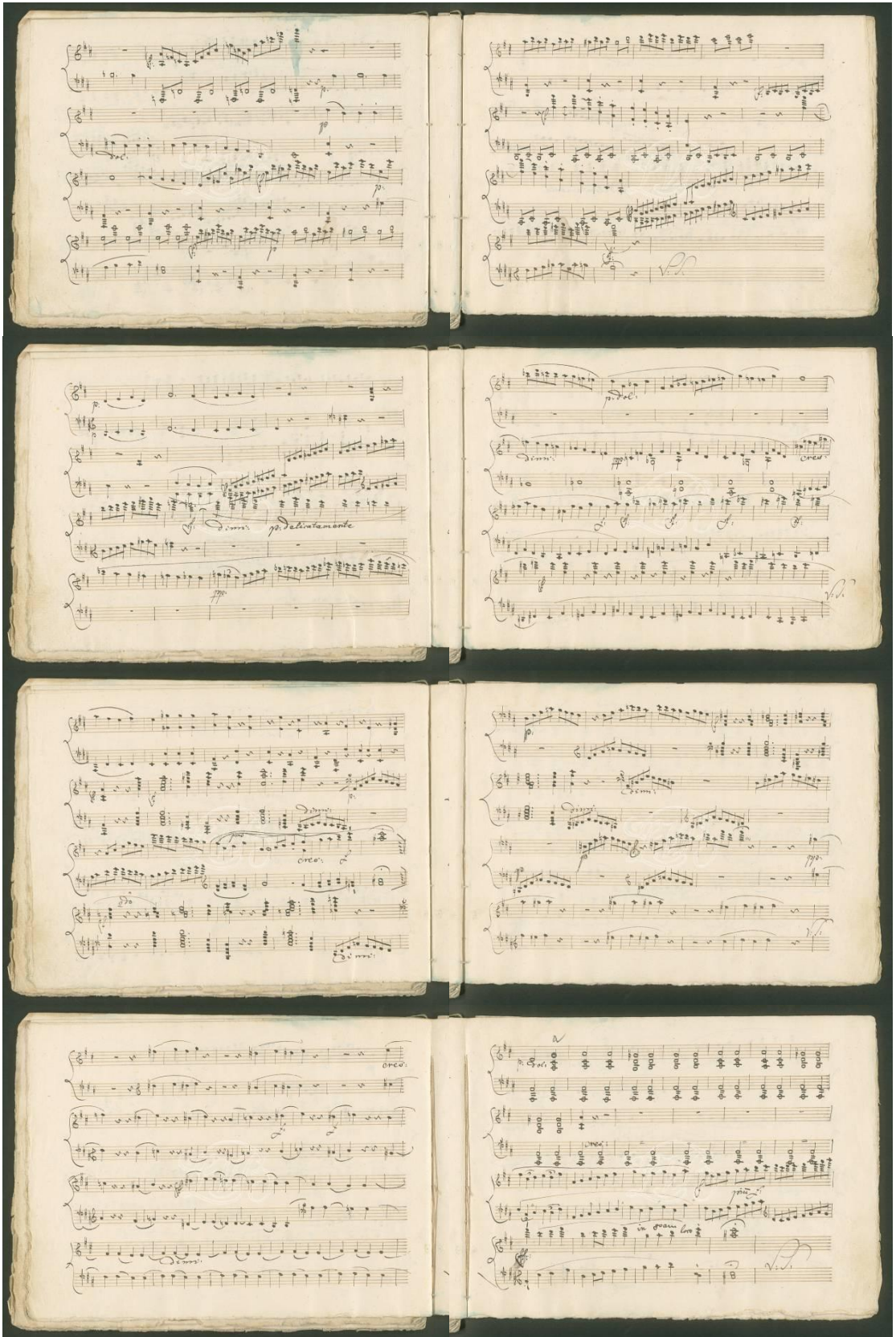




This image displays four pairs of handwritten musical score pages, arranged vertically. Each pair consists of a left page and a right page, with multiple staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The pages are aged and show some staining and wear.

Key markings and annotations include:

- Top pair (left page):** *Allegro pp.*, *crca.*, *crca. And.*
- Second pair (left page):** *crca.*, *ppp*
- Second pair (right page):** *crca.*, *ppp*, *crca.*, *ppp*
- Third pair (left page):** *Allegro pp.*, *crca.*, *crca.*
- Third pair (right page):** *crca.*, *ppp*
- Bottom pair (left page):** *Freddo*, *pp*, *crca.*, *crca.*
- Bottom pair (right page):** *crca.*, *ppp*



This image displays four pages of handwritten musical notation, arranged in two columns. Each page contains multiple staves of music, likely for a piano or similar instrument. The notation is dense and includes various musical symbols, notes, and rests. Key markings include "Cres." (Crescendo) and "p. ad. r." (piano ad libitum). The paper is aged and yellowed, and the handwriting is in dark ink. The right-hand page of the bottom-most pair features a large, dense scribble at the end of a staff, possibly indicating a correction or deletion.