

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha, 2020

MgA. Lukáš Klánský

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Studijní program: Hudební umění

Studijní obor: Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

JAN VÁCLAV HUGO VOŘÍŠEK – KLAVÍRNÍ DÍLO

MgA. Lukáš Klánský

Vedoucí práce: prof. Ivan Klánský

Oponenti práce: doc. Boris Krajný, Mgr. Norbert Heller

Datum obhajoby: 14. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: PhD

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Study programme: Art of Music

Study field: Interpretation and theory of interpretation

DISSERTATION THESIS

JAN VÁCLAV HUGO VOŘÍŠEK – PIANO WORKS

MgA. Lukáš Klánský

Tutor: prof. Ivan Klánský

Objectors: doc. Boris Krajný, Mgr. Norbert Heller

Thesis defence date: 14. 9. 2020

Assigned title: PhD

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Jan Václav Hugo Voříšek – Klavírní dílo

vypracoval 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.

Poděkování

Děkuji prof. Ivanu Klánskému za přínosné poznatky k této práci a k hudbě a umění obecně.

Abstrakt

Tato práce pojednává o široké škále interpretační problematiky klavírního díla Jana Václava Huga Voříška, českého skladatele působícího na počátku devatenáctého století ve Vídni. Práce se snaží se objasnit principy přístupu klavíristy k jeho tvorbě, zabývá se rozdíly v edicích Sonáty op. 20 a nahlíží na jeho dílo i s přihlédnutím k problematice dobové estetiky a jejího dnešního vnímání.

Klíčová slova

Voříšek, klasicismus, romantismus, hudební interpretace, klavírní dílo

Abstract

This work deals with the interactive problems of the piano work of Jan Václav Hugo Voříšek, a Czech composer who worked in Vienna at the beginning of the nineteenth century. The work tries to clarify the principles of the pianist's view of his work, visits to differences in the editions of Sonata Op. 20 and looks at his work even when looking at the problematic aesthetics of the time and your perception of today.

Key words:

Voříšek, classicism, romantism, interpretation of music, piano works

	ÚVOD	1
1.	METODY MÉ PRÁCE	4
2.	JAN VÁCLAV HUGO VOŘÍŠEK – STRUČNÝ ŽIVOTOPIS	6
3.	SEZNAM VOŘÍŠKOVA DÍLA PRO KLAVÍR ČI S KLAVÍREM	7
3.1.	Dílo pro klavír	7
3.2.	Dílo komorní s klavírem	7
3.3.	Dílo pro klavír a orchestr	8
4.	SOUČASNÝ STAV DOSTUPNOSTI VOŘÍŠKOVA DÍLA	9
4.1.	Nahrávky	9
4.1.1.	Nahrávky pro sólový klavír	9
4.1.2.	Nahrávky komorních skladeb s klavírem	9
4.1.3.	Nahrávky skladeb pro klavír s doprovodem orchestru	10
4.1.4.	Symfonické dílo a oratorní dílo	10
4.2.	Dostupnost notového materiálu	10
4.2.1.	Noty pro sólový klavír	10
4.2.2.	Noty na komorní hudbu s klavírem	10
4.2.3.	Noty pro klavír s doprovodem orchestru	10
4.2.4.	Noty na další Voříškovo dílo	11
4.3.	Koncertní provoz	11
4.3.1.	Klavírní dílo	11
4.3.2.	Komorní dílo s klavírem	12
4.3.3.	Dílo pro klavír s doprovodem orchestru	12
4.3.4.	Symfonické dílo	12
5.	VOŘÍŠEK V KONTEXTU DOBY	13
6.	VOŘÍŠEK A STYL	14
7.	POLEMIKA S PETROU MATĚJOVOU A JEJÍM POHLEDEM NA INTERPRETACI VOŘÍŠKA	17
7.1.	Srovnání nahrávek	24
7.1.1.	Radoslav Kvapil	24
7.1.2.	Arturo Pizzaro	24

7.1.3.	Biliana Urban	25
7.1.4.	Petra Matějová	26
8.	SYNTÉZA RŮZNÝCH POHLEDŮ NA INTERPRETACI	27
9.	INTERPRETAČNÍ ROZBOR	29
9.1.	Skladby pro sólový klavír	29
9.1.1.	Rapsodie op. 1	29
9.1.2.	Le désir, op. 3, Le plaisir, op. 4	43
9.1.3.	Impromptus, op. 7	44
9.1.4.	Fantasie, op. 12	57
9.1.5.	Dvě Ronda op. 18	66
9.1.6.	Variace op. 19	71
9.1.7.	Sonata op. 20	75
9.1.8.	Díla bez opusového čísla:	91
9.2.	Komorní skladby s klavírem	93
9.2.1.	Rondo pro violoncello a klavír, op. 2.	96
9.2.2.	Sonata pro housle a klavír, op. 5	96
9.2.3.	Rondo pro housle a klavír op. 8.	101
9.2.4.	Variace pro violoncello a klavír op. 9	102
9.2.5.	Písně	105
9.3.	Voříškovo dílo pro klavír s orchestrálním doprovodem	106
9.3.1.	Variations brillantes na píseň La Sentinelle, op. 6	107
9.3.2.	Variations de bravure op. 14	107
9.3.3.	Rondo Espagnol op. 17	108
9.3.4.	Introduction et Rondau brillante, op. 22	108
9.4.	Shrnutí interpretační problematiky	110
	ZÁVĚR	111
	Závěr interpretační	111
	Závěr dramaturgický	113
	Závěr praktický	114
	Závěr o pohledech "autentické imterpretce"	114
	Závěr subjektivní – několik otázek k přemýšlení	115

Seznam příloh

Příloha č. 1

2 CD Výběr z Voříškova klavírního díla

CD 1

Impromptus, op. 7

1. Impromptu č. 1
2. Impromptu č. 2
3. Impromptu č. 3
4. Impromptu č. 4
5. Impromptu č. 5
6. Impromptu č. 6

7. Rondo G dur, op, 18

8. Rondo C dur, op. 18

9. Variace B dur, op. 19

CD 2

1. Fantasie op. 12

Sonata quasi una fantasia, op. 20

2. I. Adagio – Allegro con brio

3. II. Scherzo. Allegro

4. III. Vivace. Con brio

Klavír – Lukáš Klánský

Zvuk a režie - doc. MgA. Ondřej Urban, PhD

Nahráno v Praze 2017-2020

ÚVOD

Poměrně dlouho dobu bylo mé povědomí o díle Jana Václava Hugo Voříška jen velmi povrchní. Od dětství jsem znal poměrně dobře jeho Sonátu pro housle a klavír, o jeho dalším díle jsem měl jen všeobecný přehled. Pamatuji si, že jsem jednoho dne, již během studií na HAMU, slyšel v rádiu Voříškovu Symfonii D dur. Během prvních taktů jsem si začal tipovat, kdo je autor. Na mysl mi přišel Beethoven, což jsem ale hned zavrhnul – jeho orchestrální dílo celé znám. Tato hudba byla pro mě neznámá, při tom pocitově tak povědomá. Napadl mě i Schubert, dokonce raný Mendelssohn. Přes mou naprostou nejistotu ohledně autora se mi hudba moc líbila. Když hlasatel oznámil, že šlo o Voříškovu symfonii D dur, byl jsem velice překvapen a začal jsem se o tohoto skladatele více zajímat. Když jsem později hledal téma pro svou disertační práci, došel jsem k názoru, že Voříškovu klavírní dílo by bylo jistě zajímavým materiálem ke zkoumání. K finálnímu rozhodnutí věnovat se tomuto českému autorovi vedlo mnoho různých myšlenkových cest, naznačím zde alespoň ty hlavní.

Považuji hudbu psanou na pomezí klasicismu a romantismu za svou interpretačně silnou stránku. Repertoáru Voříškových současníků jsem se věnoval jak v sólovém hraní, tak v komorní muzice velice intenzivně už od studií na konzervatoři. Proto jsem chtěl vybrat skladatele právě z tohoto období.

Hudba této epochy také nabízí poměrně zajímavý prostor k zamyšlení nad pojmy jako stylovost, autentická interpretace, dobově poučená interpretace a dobové nástroje.

Jsem přesvědčený, že si mnoha českých skladatelů nevážíme tak, jak by si jejich dílo zasloužilo. Je škoda, že mnoho osobností, které neodmyslitelně patří do dějin hudby, dějin interpretace a i hudební pedagogiky, stojí jaksi na okraji zájmu české kulturní společnosti. Když pomínu velikány Dvořáka, Smetanu, Janáčka a v poslední době intenzivně propagovaného Martinů, zůstává mnoho jmen upozaděných. A to ze všech epoch. Příkladem budiž Zdeněk Fibich, Vítězslav Novák. Upřímně – kdo si na jejich rodiště vzpomene tak hravě jako na notoricky známé názvy obcí a měst Nelahozeves, Litomyšl či Hukvaldy? Fibich a Novák se ale přece jen nějakému povědomí národa těší, když ale zmíním jména jako Carl Czerny či Isaac Ignaz Moscheles, situace je už úplně jiná. U nich je pravděpodobné, že je české publikum nepřijalo za své kvůli německým jménům. Problematiku

Pražského-německého (a neřkuli židovského) světa nechme jiným oborům. V poslední době zažívá jisté znovuoobjevení dílo Jana Dismase Zelenky. Věřím, že i Voříšek by si zasloužil, aby se o něm vědělo, aby jeho dílo dostalo na koncertních pódíích více prostoru.

V neposlední řadě bych zmínil i faktor lidský. Voříškův životní příběh je sympatický. Pracovitý člověk, který měl z existenčních důvodů hudbu dlouhou dobu jako vedlejší činnost, umělec, který neměl na růžích ustláno, ale vlastní šikovností, odvahou a vůlí se dokázal dostat do světa, po kterém toužil. Nakonec byl za svého života považován za nejlepšího klavíristu ve Vídni.¹ Jeho předčasný skon vybízí ke srovnání s obdobně krátce žijícími skladateli, především s Franzem Schubertem. A stejně tak jako u všech v mládí zemřelých skladatelů vybízí k fantazírování o tom, kam by jejich styl vedl, kdyby jim bylo dáno tvořit déle. U Voříška možná ještě více než u jiných, jelikož jeho styl se skutečně vybrousil v posledních několika letech jeho života.

Voříškovo dílo povětšinou nemá naprosto nedostižnou genialitu Beethovena ani Schuberta, jsem ale přesvědčený, že má nesporné kvality, dává nám možnost zajímavého vhledu na dobu svého vzniku, a některé z jeho nejzdařilejších opusů srovnání s jeho slavnějšími současníky snesou bez problému.

Ač je tématem mé práce Voříškovo dílo pro sólový klavír, jsem přesvědčený, že k pochopení Voříškova kompozičního stylu je nutné dokázat se na jeho dílo podívat v širším kontextu, proto považuji za nutné neoddělit dílo pro sólový klavír zcela od ostatních skladeb s klavírem. Komorní dílo a dílo pro klavír s orchestrem je mnohem méně obsáhlé. Pro lepší pochopení Voříškova způsobu psaní pro klavír proto zahrnuji do interpretačního rozboru i díla komorní či klavírní s doprovodem orchestru.

Cíl práce tedy nespočívá v katalogizaci Voříškova díla, ale snaží se přinést vhled do interpretační problematiky jeho hudby. Pro tento účel se věnuji některým skladbám či oblastem mnohem šířeji než ostatním.

Voříškovo komorní dílo je svým způsobem snáze uchopitelné a také známější, než skladby pro sólový klavír. Dílo pro klavír s doprovodem orchestru je tak málo

probádané, že by sneslo prostor samostatné disertační práce a zaměřením by se spíše hodilo na obor Hudební věda. Pro náhled do Voříškova hudebního světa a ucelené uchopení vytyčené problematiky ale tuto část tvorby považuji za užitečnou, proto jsem se rozhodl jí v práci dát samostatnou kapitolu.

Pokusím se v následujících stránkách pochopit a popsat specifičnost Voříškova díla, zjistit, jaké jsou důvody Voříškova poměrně skromného zastoupení v koncertních dramaturgiích a pokusím se nastínit, zda a jakými prostředky by se tento stav mohl zlepšit.

Poslání práce by se tedy v bodech dalo shrnout takto:

- formulovat základní interpretační přístup klavíristy k dílu J. V. H. Voříška
- objasnit důvody, proč je Voříškovo dílo málo známé a hrané
- zjistit, zda a jakým způsobem lze jeho dílo zpřístupnit většímu počtu interpretů, pedagogů a posluchačů.
- popsat na konkrétních skladbách nejvhodnější možnosti interpretace
- nahlédnout na Voříškovo dílo v kontextu dnešních pohledů na "autentickou" interpretaci
- porovnat dvě verze Sonáty a vyvodit interpretační závěry

1. METODY MÉ PRÁCE

Základní premisou je název studijního programu v rámci, kterého tato disertační práce vzniká – teorie interpretace. Jelikož považuji za velice podstatné pro pestrost názorů v hudebním světě, že je možné studovat na doktorandském stupni nejen studijní obor Hudební věda, ale právě i Teorii interpretace, cítím jako svou povinnost směřovat hlavní proud této práce právě směrem k interpretační problematice.

Popis interpretace má ale dvě rizika. Jedním extrémem je text příliš hudebně vědecký. Autor popisuje hudební formu, zabývá se tempem a obecně charakterem. Takový text ale nepovažuji za plnohodnotně názorný pro interpretaci, radil bych ho spíše do kategorie hudební vědy.

Druhým rizikem je opačný pól, kterým je pouze poněkud nevědecké popisování dojmů a nálad (což samozřejmě k výuce hudby nesporně patří, méně už ale do vědeckého textu).

Mým cílem je tedy podat exaktní řečí rady (slovo návod nepoužívám, jelikož už mi přijde příliš vzdálené od múzických umění), které pomohou interpretům k co nejpřirozenější a nejkomfortnější interpretaci Voříškovy hudby. Zároveň se ale nechci vyhnout ani popisu některých dojmů, které už jsou méně exaktní a patří spíše do kategorie inspirace.

Každý, kdo hudbu vyučuje, jistě zná těžké hledání vyváženosti mezi doslovnou diagnostikou problémů technických, artikulačních, dynamických, agogických a mnoha dalších, následného podání co nejpřesnějšího popisu k nápravě, a na druhé straně nutnou dávkou formulace pocitů a dojmů, které studenta dovedou k naší představě ruku v ruce s tou částí výkladu exaktního. Faktor alespoň mírné nejasnosti, nepopsatelnosti a abstrakce k umění patří. Podle mých zkušeností je velice snadné sklouznout do extrému jednoho či druhého pólu. Pokusím se najít mezi těmito kontrastními světy správnou rovnováhu.

Psaní o hudbě má jedno zvláštní specifikum. Na papíře se zabýváme především notovým zápisem. Ten je ale jen prostředkem. Člověk má tendenci vnímat optické vjemy jako ty exaktní. Naopak sluch je pro nás často pojítkem ke světu méně logickému. Naprostý základ našeho racionálního vnímání ale je spojen se sluchem, neboť než se člověk naučí číst, setkává se s vysvětlením všeho objektivního skrz sluch. Jelikož hudba je primárně určena pro sluch, věřím, že pasáže, kde se

dostanu na pole ne tak exaktní, jsou ospravedlnitelné. Při své pedagogické činnosti na střední i vysoké škole hledám pro své studenty způsob, jak přenést svou zvukovou představu do slov. O to samé se pokusím v této práci.

Přes veškerou snahu o racionalitu a vědecký přístup není na poli interpretace naprostá objektivita možná. Proto považuji za správné čtenáře rovnou upozornit, že přes dodržení veškerých pravidel vědecké práce, respektování zdrojů a práci s objektivně měřitelnými fakty není možné (a snad ani žádoucí) nevnést na danou problematiku subjektivní pohled. Narozdíl od biologie, chemie a dalších věd, kde je prostor pro tento subjektivní prvek zcela upozaděn, v umění není možné mnoho velice podstatných parametrů změřit. Je tedy přirozené, že čtenář dostane kromě faktického pozadí celé problematiky i informace, které subjektivně vycházejí z mé zkušenosti interpretační, pedagogické a posluchačské. V okamžiku, kdy v textu k takovému momentu dochází, snažím se na toto upozornit a alespoň v rámci možností podat důkaz, i když někdy je z povahy věci spíše nepřímý.

Ve svém popisu interpretace se často uchyluji k terminologii, kterou ve své pedagogické práci využívá prof. Ivan Klánský. Jako základní způsoby hudebního cítění rozlišuje horizontální a vertikální interpretaci. Pro přehlednost je třeba zmínit, že se nejedná o způsob čtení partitury, ale o fyziologické prožívání fráze. Zda tělo pulzuje pravidelně, vytváří kratší a rychlejší svalové stahy, tj. vertikální cítění, nebo zda se jedná o svalové pulzy delší a pomalejší, která směrem k vrcholu fráze zintenzivňují a po něm naopak oslabují, tj. cítění horizontální.

"Rozčlenění interpretace na horizontálně nebo vertikálně chápané plochy patří bezpochyby mezi jednu z nejcennějších částí metodiky Ivana Klánského. Adekvátní rozčlenění hudby na vertikálně a horizontálně cítěné části zaručuje okamžitý vzestup úrovně hry klavíristů všech věkových kategorií a přispívá k nenásilnému podtržení stylovosti v barokní, klasicistní i romantické hudbě."²

Zároveň lze slovo interpretace vnímat i v širším měřítku. Tedy nejen reprodukce zapsané hudby do provedení na hudební nástroj, ale jako překlad abstraktních idejí do zvukové podoby. K tomu je potřeba pochopit a dokázat formulovat skladatelův odkaz v kontextu jeho doby, jeho tvůrčí osobnosti, ale v neposlední řadě i v kontextu zkušenosti dnešního posluchače klasické hudby.

2 Eugenie Koblížková- Pedagogická činnost Ivana Klánského, str. 46.

2. JAN VÁCLAV HUGO VOŘÍŠEK – STRUČNÝ ŽIVOTOPIS

Jan Václav Hugo Voříšek se narodil 11.05.1791 ve Vamberku. Od malička se projevoval jeho výrazný talent hudební, ale i literární. Jeho otec Václav Voříšek ho od malička vedl ke hře na klavír a varhany, od pěti let se pak Voříšek učil hře na housle. V sedmi letech zaskakoval za onemocnělého varhaníka v Golčově Jeníkově. Ve svých deseti letech přišel do Prahy, kde studoval Malostranskou normálku a později gymnázium. Hudbu v Praze studoval u Václava Jana Tomáška. Roku 1813, tedy ve svých dvaceti dvou letech, odešel do Vídně. Zde studoval pod vedením Jana Nepomuka Hummela, ale setkával se i se svým velkým vzorem, Ludwigem van Beethovenem, který se pochvalně vyjadřoval o jeho kompozicích. Již v roce 1815 se stal korepeditorem v Gesellschaft der Musikfreunde, od roku 1818 zastával místo dirigenta. Tato místa však byla nehonorovaná, jediným zdrojem příjmu bylo pro mladého umělce soukromé vyučování. V roce 1818, po neúspěšném pokusu stát se dvorním varhaníkem, se věnuje studiu práv. Po dokončení studia v roce 1822 nastupuje na místo u dvorní válečné rady. Prvním solidně placeným místem byla napodruhé získaná funkce dvorního varhaníka, kterou zastával od roku 1823. Bohužel 19.11.1825 ve Vídni umírá na tuberkulózu.

3. SEZNAM VOŘÍŠKOVA DÍLA PRO KLAVÍR ČI S KLAVÍREM

3.1. Dílo pro klavír

- 12 Rapsodií, op. 1
- Le Désir, op. 3
- Le Plaisir, op. 4
- Impromptu B dur (bez opusového čísla)
- 6 Impromptus, op. 7
- Ekloga C dur (bez opusového čísla)
- Impromptu F dur (bez opusového čísla)
- Fantasie, op. 12
- Dvě Ronda, op. 18
- Variace, op. 19
- Sonáta, op. 20
- Stammbuchblatt (bez opusového čísla)
- Padesátá variace ve Vaterlandisches Künstlerverein (bez opusového čísla)
- Ziemlich lebhaft (bez opusového čísla)
- Pochod C dur (bez opusového čísla)
- Leichenfeyer auf der Tod des General Moreau (bez opusového čísla)

3.2. Dílo komorní s klavírem

- Rondo op. 2
- Sonata pro housle a klavír, op. 5
- Rondo pro violoncello a klavír op. 8
- Variace pro violoncello a klavír, op. 9
- Tři písně, op. 10
- Liebe pro zpěv a klavír, op. 15
- Grande Ouverture c moll pro dva klavíry, op. 16
- Tři písně pro zpěv a klavír, op. 21

3.3. Dílo pro klavír a orchestr

- Variations de bravour, op. 14
- Rondeau espagnol d moll, op. 17
- Rondeau brillant, op. 18
- Tripelrondo pro housle, klavír a violoncello s doprovodem orchestru.

4. SOUČASNÝ STAV DOSTUPNOSTI VOŘÍŠKOVA DÍLA

4.1. Nahrávky

4.1.1. Nahrávky pro sólový klavír

Kompletní Voříškovo dílo pro sólový klavír natočil z českých pianistů pouze Radoslav Kvapil pro Supraphon.³

Ze zahraničních umělců se kompletní nahrávky zhostila chorvatská pianistka Biljana Urban, vnučka českého hudebního skladatele Jana Urbana (1875-1952), žijící v Nizozemsku.⁴

Větší část Voříškova díla natočil také portugalský klavírista Artur Pizzaro.⁵

Rusko-britský klavírista Nikolaj Demidenko patří mezi velké obdivovatele a propagátory Voříškova díla. Sonátu a Fantasii dokonce v roce 2003 zahrál na festivalu Pražské Jaro.⁶ Sonátu a Variace potom zařadil na svůj recitál ve Wigmore Hall, ze kterého je vydaný live snímek⁷. Na hammerklavier natočila kompletní Rapsodie a Fantasii Petra Matějová.⁸

4.1.2. Nahrávky komorních skladeb s klavírem

Komorní dílo natočil Ivan Klánský s členy Kocianova kvarteta (Pavel Hůla – housle, Václav Bernášek – violoncello) i s kolegy z Guarneri tria (Čeněk Pavlík – housle, Marek Jerie – violoncello). Houslovou Sonátu natočil houslista Ivan Ženatý s Josefem Hálou.

Prof. Barbara Maria Willi z JAMU v Brně společně se sopranistkou Martinou Jankovou natočila Voříškovy písně.

3 Jan Václav Hugo Voříšek, Radoslav Kvapil- Piano works, 1975, Supraphone 1112178.

4 Jan Václav Hugo Voříšek, Bilijana Urban, Complete works for piano, 2014, Grand piano records, 747313967025.

5 Jan Václav Hugo Voříšek, Artur Pizzaro, Piano works, 2011, Piano classics, PCLD0009.

6 <https://festival.cz/koncert/nikolaj-demidenko/>.

7 Wolfgang Amadeus Mozart, Jan Václav Hugo Voříšek, Nikolai Demidenko-Wigmore hall live, AGPL, 1-008.

8 Jan Václav Hugo Voříšek, Rhapsodies, Fantasia- Petra Matějová, Supraphone.

4.1.3. Nahrávky skladeb pro klavír s doprovodem orchestru

Dvě skladby pro klavír s doprovodem orchestru (Variations de bravure a Introduction et Rondo de Brillant) natočil doc. Boris Krajný s Pražským komorním orchestrem a dirigentem Ivanem Paříkem. Grand Rondeau pro klavírní trio a orchestr nahrálo Smetanovo trio a České trio.

4.1.4. Symfonické dílo a oratorní dílo

Voříškovu symfonii propagoval Jiří Bělohlávek jako šéfdirigent PKF a často ji zařazoval na zájezdové programy. Symfonie byla nahrána mnohokrát, z českých dirigentů jmenujme Jiřího Bělohlávka s PKF, Tomáše Koutníka s Komorní filharmonií Pardubice a Petra Altrichtera s SWF.

Voříškovu Mši B dur natočil Marek Štrýncl se svým souborem Musica Florea.

4.2. Dostupnost notového materiálu

4.2.1. Noty pro sólový klavír

Bärenreiter Praha nabízí ke koupi tituly:

- Composizioni per piano solo
- Impromptus, op. 7

Henle nabízí jen jeden svazek:

- Voříšek Ausgewählte Klavierwerke

4.2.2. Noty na komorní hudbu s klavírem

Na komorní muziku jsou noty k legálnímu zakoupení v podstatě nedostupné. Lze je sehnat v antikvariátech, případně jsou k dispozici ve školních knihovnách a archivech.

4.2.3. Noty pro klavír s doprovodem orchestru

Český rozhlas vydal v roce 2014 kritické vydání Introdukce a brilantního rondo pro klavír a orchestr, op. 22.

4.2.4. Noty na další Voříškovo dílo

- Mše B dur (partituru i hlasy)
- Symfonie D dur (partituru i klavírní výtah pro čtyřruční klavír) (Obojí Supraphon)
- Dostupný je také tematický katalog Olgy Zuckerové.

4.3. Koncertní provoz

4.3.1. Klavírní dílo

V českém prostředí se poměrně často hrají dvě Ronda, vzácněji výběr z Impromptus, a to především na soutěžích pro mládež. Větší skladby jsou však na českých koncertních pódiích hrány velice málo. O výraznější rozšíření Voříškova díla mezi hudební mládež se pokusila PhDr. Hana Švajdová, vedoucí klavírního oddělení na ZUŠ Žerotín. Zde cituji její vyjádření k tématu:

“Skladby J. V. H. Voříška a celého českého klasicismu se obecně hrají na naší ZUŠ méně, než bych si jako vedoucí klavírního oddělení představovala. Věnuji se intenzivní propagaci české hudby v elementární výuce, i když moje srdcová záležitost je hudba moderní, současná. Mým názorem je, že bychom měli studovat s žáky minimálně polovinu repertoáru z naší národní hudby, protože je dětem melodicky i invenčně blízká a rozvíjí v nich přirozené cítění i národní hrdost. Mám radost, když kolegové zařadí do repertoáru skladby J. A. Bendy nebo J. Myslivečka, což jsou nejčastěji hraní autoři českého klasicismu na naší ZUŠ. Dílo J. V. H. Voříška u nás reprezentovalo do roku 2015 jen občas hrané Rondo G dur.

Tento stav jsem se pokusila změnit v roce 2015, kdy jsme pořádali IV. ročník celostátní soutěžní přehlídky „Mozart opět v Olomouci“. Koná se jednou za 3 roky a od prvního ročníku v roce 2006 je nastavená jako propagace české hudby pro ZUŠ. Termín přehlídky v listopadu je dán pobytem malého Mozarta v Olomouci a repertoár chce spojit skladby W. A. Mozarta s českým prostředím. Proto program musí být sestaven minimálně z jedné skladby W. A. Mozarta a minimálně z jedné skladby českého autora. Ve III. ročníku (2012) jsme přidali na výběr J. L. Dusíka, ve IV. ročníku (2015) to byl právě J. V. H. Voříšek a v V. ročníku (2018) pak J. Mysliveček.⁹”

9 Hana Švajdová, text “Skladby J.V. H. Voříška na ZUŠ Žerotín”.

4.3.2. Komorní dílo s klavírem

31.5. 2019 Martina Janků a prof. Barbara Maria Willi uvedly koncertně Voříškovy písně společně s díly Koželuha, Rossetiho, Tomáška, Haydna a Mozarta. To považuji za veliký přínos, jelikož Voříškovy písně bylo dlouho v zásadě zapomenuto.

Sonáta pro housle a klavír, op. 5, je na koncertních pódíích občas uváděna.

4.3.3. Dílo pro klavír s doprovodem orchestru

V současné době je Voříškovy koncertatní dílo není uváděno s občasnou výjimkou, kterou je Grand Rondo pro housle, violoncello, klavír a orchestr.

4.3.4. Symfonické dílo

V pravidelném koncertním provozu je z Voříškova celého díla jen jeho jediná Symfonie. Zde se nebudu zmiňovat o konkrétních provedeních, protože je opravdu standartním repertoárovým kusem.

5. VOŘÍŠEK V KONTEXTU DOBY

Jak už bylo zmíněno výše, čeští skladatelé předromantické éry jsou v Čechách opomíjeni. Není to jen případ Voříška, ale i Tomáška, Koželuha a dalších. Poslední jmenovaný se stal v poslední době zájmem hudebního nakladatelství Bärenreiter Praha a byl vydán komplet jeho Sonát pro klavír, editorem byl Christopher Hogwood.¹⁰

Dílo Jana Václava Huga Voříška zatím dle vyjádření zástupců Bärenreiteru není v plánu.¹¹

Voříškovým dílem se v českém prostředí zabývali hudební vědci Vladimír Helfert a Olga Zuckerová, v současnosti hammerklavíristka Petra Matějová a cembalistka prof. Barbara Maria Willi. Z velkých českých interpretů minulosti patřil mezi milovníky Voříškovy hudby violoncellista B. Heran.¹²

Nabízí se komparace s J. N. Hummelem, bratislavským rodákem, který byl Voříškovým pedagogem, kolegou a přítelem. Voříškův hudební jazyk je Hummelem velmi silně ovlivněn. Hummel je v mezinárodním kontextu výrazně známější, v Bratislavě je po něm pojmenovaná mezinárodní klavírní soutěž.

¹⁰ Leopold Koželuh, 6 snadných sonát pro klavír, Bärenreiter, BA 11565.

¹¹ Vyjádření PhDr. Evy Velické, PhD, šéfredaktorky Bärenreiter Praha, 29.5.2019.

¹² Bohuš Heran: Muzikantův skicář.

6. VOŘÍŠEK A STYL

Často jsem si kladl otázku, proč čeští klavíristé Voříška hrají tak málo. Nedá se říci, že by byl až tolik neznámý. Jeho životem a dílem se zabývali vynikající hudební vědci (Vladimír Helfert, Olga Zuckerová), notové materiály větší části jeho skladeb jsou dostupné i ve více vydáních (G. Henle Verlag, Editio Supraphone – Musica Antiqua Bohemica).¹³

Mé úvahy se při hledání odpovědi stočily k problému čistě interpretačnímu – ke stylovosti. Vzpomínám si, jak jsem během studií na konzervatoři začínal pronikat do tajů “stylové hry”.¹⁴ U Mozarta jsem měl dojem, že to šlo poměrně snadno, u Beethovena jsem měl větší problémy. Troufnu si ale říci, že Beethovenovo dílo z období raného a středního jsem jak já, tak mnoho mých spolužáků dokázal hrát stylově čistě již během konzervatoře. U Beethovenových pozdních děl je ale hledání míry interpretační svobody mnohem těžší. Existuje ale mnoho vynikajících nahrávek, literatury a ústně předávaných rad, které nám pomáhají tu “správnou” interpretaci nalézt. Tímto odstavcem samozřejmě nechci tvrdit, že hudbu zmiňovaných autorů interpretuji správně, natož potom, že jsem je správně hrál již na konzervatoři. Mám na mysli jistou základní dovednost postihnout a do praxe převést soubor pravidel, více či méně konkrétních, které by už student střední školy měl být schopen pojmut a za jejichž pomocí je dílo schopen interpretovat na úrovni, kdy se většina odborné veřejnosti může shodnout na tom, že celkový přístup k dílu není nesprávný a že v základním rámci vystihuje notový zápis a nejde proti všeobecně schvalovanému konsenzu. Stylovost je jinak samozřejmě problematikou vyvíjející se v době, neoddělitelnou od vývoje všeobecného vkusu, ze své podstaty nedefinovatelná jako konečná a správná.

U Voříškova díla je nalezení stylu poměrně obtížné. Kromě skutečných specifíků, které jeho partitury přináší, hraje dle mého názoru velkou roli i jistá absence něčeho, co bych nazval “kolektivním vědomím”. Je jen velmi málo kvalitních nahrávek jeho díla, jeho hudbou není student hudby obklopen ve škole, na koncertech, na rozdíl od Beethovena, Mozarta a Schuberta na něj nemá většina pedagogů naprosto přesný interpretační názor, podložený vlastní interpretační

¹³ K problematice notového zápisu se ještě dostanu v dalších kapitolách.

¹⁴ Nemám na mysli poučenou interpretaci, spíše způsob, jakým je zvykem některé skladatele hrát, na čem se širší odborná veřejnost shoduje, že je žádoucí.

zkušeností, ani přenesenou zkušeností slavných pedagogů minulosti. Pro příklad – pokud pečlivý student konzervatoře dostane k nastudování libovolnou Beethovenovu Sonátu, s největší pravděpodobností ji již slyšel na koncertě. Pokud ne přímo tu konkrétní, tak jinou, ze stejného tvůrčího období skladatele. Pravděpodobně již v minulosti jiné Beethovenovo dílo hrál. Má tedy se specifičností Beethovenova díla praktickou zkušenost. Jeho pedagog mu předává svou zkušenost, která je silně ovlivněna zase od jeho pedagogů v minulosti. Při současném personálním obsazení konzervatoří v ČR pedagog tohoto imaginárního studenta pravděpodobně studoval u některé z velkých osobností české klavírní školy, jako byli prof. František Rauch, prof. Josef Páleníček, prof. František Maxián či doc. Valentina Kameníková, případně jejich pokračovatelů, jako byl prof. Ivan Moravec, či dodnes působící pedagogové, prof. Ivan Klánský, doc. Boris Krajný, prof. František Malý a další. Tento student si může pustit nepřeborné množství nahrávek a srovnávat přístup klavíristů v podstatě od doby vzniku nahrávací techniky až po naprosto nejnovější kompaktní disky. Na YouTube si může pustit obrovské množství masterclassů, kde nejvýznamnější klavíristé dneška popisují a na konkrétních příkladech ukazují mnohá úskalí interpretace dané skladby. U Voříška toto “podpůrné zázemí” není. Věřím, že abych mohl svou práci Voříškovu dílo klavíristům přiblížit, musím se pokusit definovat “Voříškovský styl”.

To je těžké, jelikož se liší nejen v průběhu různých fází života, ale i v typu skladby. Alespoň přibližně bych si ale troufnul jeho styl definovat v těchto základních bodech, které je potřeba vzít v potaz.

- Voříšek v sobě kombinuje interpreta, jehož virtuózní hra je pro něj způsob, jak zaujmout a získat možnost koncertovat.
- Zároveň je ale varhaník, například v Improptus op. 7 je velice znát, že mu běžná klavírní sazba ne vždy stačí a vznikají často nároky na velké rozpětí ruky, které mu vyčítala už dobová kritika.¹⁵
- Přes veliký vliv, který na něj měl J. N. Hummel, sám žák Mozartův, Voříšek je silně ovlivněn Beethovenem, od Mozartovské lehkosti se často odklání, má větší zálibu v dramatických hudebních plochách.

15 Wiener Allgemeine musikalische Zeitung, 5. 12. 1818, Recenze na 12 Rapsodií, str 455-56.

Jak píše v úvodním textu k Rapsodiím Dr. Jan Racek:

“Voříškova hudební dikce je syntézou lyrického melodického myšlení a pastorálních nápěvných prvků s beethovenskými pateticko-dramatickými akcenty...”¹⁶

V dalších kapitolách budu polemizovat s tím slovem “lyrického” v citovaném textu, ale v základním pohledu na věc je tento výrok přiléhavý.

Je tedy třeba najít způsob, jak představit Voříška tak, aby vynikla jeho originalita, nesnažit se ho interpretací příliš přiblížit k Beethovenovi, Schubertovi či Hummelovi. Je tedy třeba definovat způsob, jak Voříška hrát, jak do jeho hudby promítnout jeho osobitost.

Při hledání odpovědi jsem si vzpomněl na formulaci, kterou použil prof. Ivan Klánský v rozhovoru pro Radioservis o jeho kompletu děl B. Smetany¹⁷:

*“Můj Smetana by měl takový, aby obstál v kontextu se světovými romantiky. To znamená, že jsem z něj nechtěl dělat český folklór, jak se často pojímá, ale snažil jsem se ho ukázat jako vynikajícího romantika, který je svým talentem srovnatelný s Chopinem, Schumannem i Brahmssem.”*¹⁸

Nechci v žádném případě přirovnávat význam své práce k práci prof. Ivana Klánského, ani Voříška ke Smetanovi. V tomto principu bych však viděl základní poslání.

Rád bych představil Jana Václava Huga Voříška jako autora, který byl jedním z těch, kdo pomyslně převedl hudební svět z klasicismu do romantismu, který jako první hudební skladatel použil název Impromptu, který se znal s většinou nejlepších skladatelů i pianistů své doby, který byl nadaným virtuozem, skladatelem i pedagogem a který si zaslouží pozornost interpretů i publika.

Byl bych rád, kdyby tato práce byla krokem k začátku vytváření toho výše zmíněného “podpůrného zázemí”, které by umožnilo klavíristům brát Voříška co nejdříve jako skladatele, jehož hudba se hraje dobře a je nám tak nějak povědomá a blízká.

16 Dr. Jan Racek, Voříšek, 12 Rapsodií, str 3.

17 Ivan Klánský - Bedřich Smetana Piano Works, Kontrapunkt.

18 <https://www.radioservis-as.cz/archiv04/4704/47titul.htm>.

7. POLEMIKA S PETROU MATĚJOVOU A JEJÍM POHLEDEM NA INTERPRETACI VOŘÍŠKA

MgA Petra Matějová, PhD, napsala doktorandskou práci *"Klavírní dílo Jana Václava Huga Voříška (1791–1825) v kontextu dobové tvorby a jeho interpretace dnes"*, kterou obhájila v roce 2014 na JAMU v Brně.

Její dílo považuji za vynikající, po teoretické stránce naprosto vyčerpávající, obsahující mnoho přínosných a komplexních informací. Množství zajímavých souvislostí, vycházejících z její znalosti poučené interpretace a dobových klávesových nástrojů, jsou při studiu Voříškova díla nesmírně inspirativní a osvětlující.

Přes veliký respekt k této práci nemůžu souhlasit se všemi závěry, ke kterým pro interpretaci Voříškových děl Matějová dochází.

V závěru své práce Matějová konstatuje:

*"Je nasnadě, že interpretací na pozdějším nebo dokonce moderním nástroji a pod vlivem pozdější interpretační estetiky může Voříškova hudba ztrácet některé ze svých podstatných rysů a tím i část své atraktivity."*¹⁹

Táži se, zda je opravdu Voříškovo dílo tak odlišné od Mozarta, Beethovena, Schuberta a třeba Hummela, že není možné plnohodnotně jeho umělecké sdělení předat dnešnímu publiku na moderní nástroj?

Matějová rozebírá některé interpretační problematiky jako např. tempo a pedalizaci.²⁰

K tempu píše:

*"Ve Voříškově díle je tato otázka nejaktuálnější v Rapsodiích, op. 1, v jejichž prvním vydání jsou uvedeny metronomické údaje. Jsou-li interpretem brány vážně, je výsledné tempo průměrně asi o dvacet procent rychlejší, než jaké by intuitivně odhadl podle tempového označení a ostatních indikací plynoucích přímo z textu."*²¹

19 Petra Matějová, *Klavírní dílo Jana Václava Huga Voříška*, str. 119.

20 Petra Matějová, *Klavírní dílo Jana Václava Huga Voříška* str. 120.

21 Petra Matějová, *Klavírní dílo Jana Václava Huga Voříška* str. 120.

Při veškeré úctě k zápisu a ke skladateli je má zkušenost s metronomickými údaji taková, že jejich striktní dodržování není často žádoucí. Zkušený interpret volí tempo skladby i podle akustiky, nosnosti zvuku nástroje, ale i dalších faktorů. Jsem přesvědčený, že je lepší k metronomickému údaji přistoupit s jistou licenci, (zvláště pokud se jedná jen o dvacetiprocentní odchylku) než dílo kvůli tomu nehrát, nebo ho ponechat jen hráčům na dobové nástroje a tím ho připravit o nesporně větší množství příležitostí koncertního provedení.

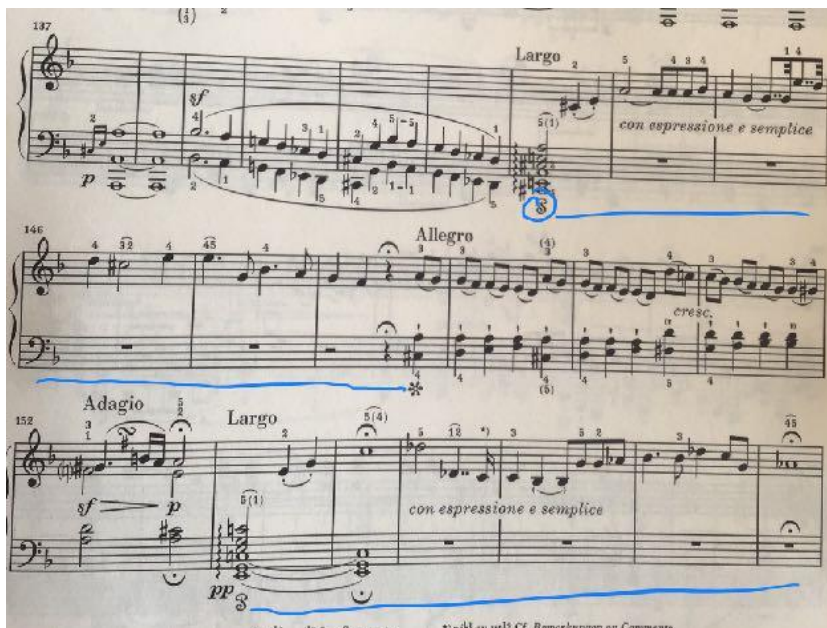
Druhým okruhem je pedalizace:

*"Barvu zvuku vnímáme jak v techničtějším smyslu, tedy v otázce pedalizace a použití dalších rejstříků, tak ve smyslu úhozu, který bude ovlivněn především interpretovou znalostí významu úhozových znamének (blíže objasněných v Příloze 1 – Návrh edičních změn), tak významu tóniny celé skladby nebo jejího úseku. S touto stránkou Voříškova díla souvisí i jeden z objevů, ke kterým studium pramenů vedlo. Váže se k tématu pedalizace a nesouvisí nutně jen s Voříškovým dílem, ale s dobovou interpretační estetikou obecně."*²²

Pedalizace je samozřejmě pro každého pianistu námětem k řešení na celou kariéru a její míra a stylovost bude asi věčně diskutovaným tématem. Jsou ale snad mnohá sporná místa v Beethovenských Sonátách důvodem k jejich odmítání publikem i interprety? Naopak bych si troufnul říci, že ty nejspornější Sonáty (z pohledu pedalizace) patří k těm nejžádanějším a nejhranějším (č.14, č. 17, č. 23).

Například tento úsek (viz Obr. č. 1) Sonáty č. 17 Ludwiga van Beethovena se dá považovat z hlediska dnešní zvukové estetiky za skutečně problematický, rozhodně to ale nijak nebrání tomu, že je tato skladba repertoárovou záležitostí a na koncertních pódíích se objevuje velice často.

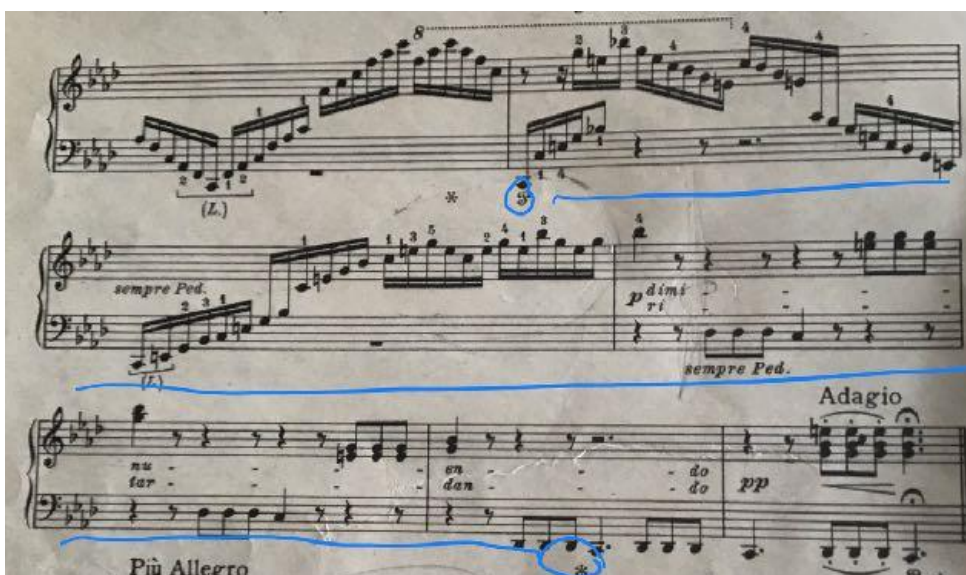
22 Petra Matějová, Klavírní dílo Jana Václava Huga Voříška str. 120.



Obr. č. 1: Beethoven, Sonata č. 17, Henle-Verlag

Různí klavíristé řeší tato místa jinak, míra "nečistoty" pedalizace se velice liší, někdo se snaží více dodržet doslovně zápis, jiný zase hledá cestu, jak zvuk pročistit a při tom zápis zcela neobejít. Je evidentní, že toto místo je na moderní klavír jiné než na nástroj, na který byla Sonáta komponována.

Možná ještě markantnější je příklad ze Sonáty č. 23, "Appassionata", kdy je celkové vyznění zvukově "špinavější" vzhledem k tomu, že pedál je brán ještě v silné dynamice a postupné diminuendo pak vytváří obrovský zvukový hal. Toto místo řeší různí interpreti jinak, někdo opravdu pedál drží po celou dobu, jiný ho nepatrně pročistí, existují další prstokladové způsoby, jak toto místo zahrát s respektem vůči zápisu a zároveň se vejít do vkusu dnešního posluchače. Považuji tato místa za mnohonásobně problematictější než naprostou většinu u Voříška.



Obr. č. 2: Ludwig van Beethoven Sonatas, Editio Peters Leipzig Sonata č. 23

Věřím, že v tomto bodě je možné stejně tak jako u metronomických údajů dojít ke kompromisu, ne nahodilému, ne neuctivému k autorovi, ale vycházejícímu z interpretační zkušenosti klavíristy hrajícího hudbu Voříškových současníků (i předchůdců!) na moderní nástroj.

Ohledně úhozu se Matějová zabývá spíše artikulačními znaménky než komplexním přístupem ke zvuku, k diferenciaci hlasů, rychlosti a síly úhozu a dalším nuancím, které moderní nástroj nejen umožňuje, ale také vyžaduje.

Dále Matějová píše:

"Základní podmínkou informované interpretace je soustavné poznávání množství originálních historických nástrojů a jejich kopií, díky nimž je možné toto teoretické studium aplikovat." ²³

O přínosu poznávání dobových nástrojů rozhodně nepochybuji, je to způsob, jak se přiblížit co nejautentičtějšímu pocitu skladatele. Z jejího textu ale je vnímám tendenčnost, kdy se snaží poměrně menšinový pohled podat jako jediné možné řešení.

23 Petra Matějová, Klavírní dílo Jana Václava Huga Voříška str 121-122.

*"Paradoxně totiž interpretace na dobovém nástroji (nebo alespoň jeho kopii), která uplatňuje poznatky o dobové praxi, dělá dnes Voříškovu hudbu aktuálnější, než interpretace na dnešním nástroji, podřízená jeho možnostem, jen málo kompatibilním s hudbou samotnou."*²⁴

V tomto bodě už musím upozornit, že přes mnou výše zmíněnou problematiku objektivnosti v textu o umění, "aktuálnost" dané interpretace považuji za věc tak subjektivní a nehodnotitelnou, že musím s autorkou nesouhlasit. Co činí tu nebo onu interpretaci aktuální bych si netroufnul tvrdit.

Momentálně je "historicky poučená interpretace" velice módní, zabývají se jí některé mimořádné osobnosti, u jisté části publika i odborné veřejnosti je velmi oblíbená, co do počtu koncertů, souborů či sólistů je neustále na vzestupu, ale pořád se jedná v podstatě o menšinovou záležitost. Beethovena či Schuberta prostě nelze jednoduše vyjmout z repertoáru klavíristů hrajících na současný nástroj (tedy naprosto drtivé většiny), jelikož by bylo zřejmé, jak moc mimo realitu by se tato snaha ukázala být. U méně známého Voříška to považuji za stejně nespravedlivé a neopodstatněné, jen snáze průchozí.

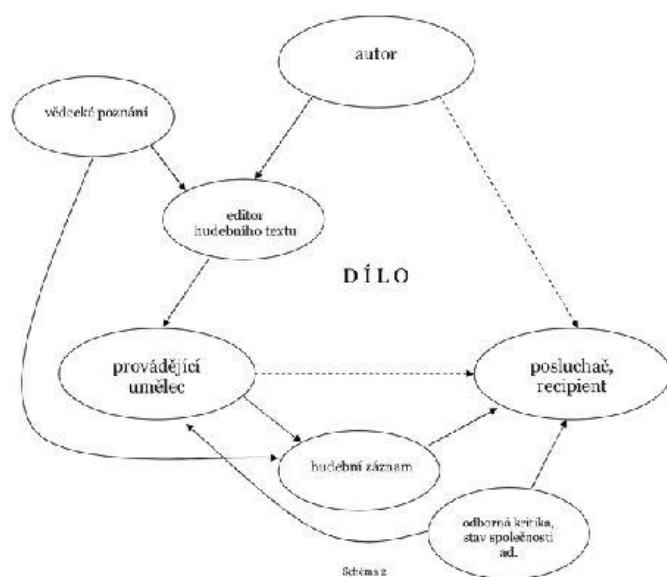
Některé závěry Petry Matějové považuji za trochu tendenční. Již v úvodu své práce Matějů píše:

*"Jedním z důvodů tohoto nezájmu je podle mého názoru a zkušenosti zejména skutečnost, že Voříškova hudba je velmi vázaná na nástroj, pro který psal. Není univerzálním autorem, za jakého dnes považujeme například J. S. Bacha, jehož hudba zní na koncertních pódíích vedle sebe více či méně úspěšně v široké škále interpretačních přístupů."*²⁵

Johann Sebastian Bach je samozřejmě v tomto ohledu zcela ojedinělý. Proč ale srovnávat Voříška s Bachem? Jsem přesvědčený, že Voříškova vazba na nástroj, na který komponoval, není výrazně větší, než u jeho současníků. Jen u autorů častěji uváděných jsme si na určitý způsob "překladu" do řeči současného nástroje zvykli. V kapitole o komorní hudbě navíc docházím k přesvědčení, že u komorní hudby je tato premisa zcela neplatná.

24 Petra Matějová, Klavírní dílo Jana Václava Huga Voříška, str 121-122.

25 Petra Matějová, Klavírní dílo Jana Václava Huga Voříška, str. 4.



Obr. č. 3: Schéma efektu na posluchače

Brilantně se pohledu na historicky poučenou interpretaci ve své práci "Hudebníci zabývající se historicky poučenou interpretací v Čechách na začátku 21. století" věnuje Milan Klindera.

*"Vrátíme-li se ještě ke vztahu „objektivita“ – „subjektivita“ (reprezentovanými výše zmíněnými obsahovými významy), je možné tvrdit, že jakási „objektivně ideální podoba díla“ vycházející z původní intence autora je vlastně obtížně obhajitelným stavem, neboť výsledná podoba (možná i podstata) samotného díla je spíše výslednicí individuálních interakcí všech „subjektivit“ znázorněných na schématu 2."*²⁶

Schéma, o kterém píše Klindera v předchozím odstavci, je graficky znázorněno na Obr. č. 3.²⁷

V tomto kontextu bych rád připomenul názor prof. Ivana Klánského na tzv. autentickou interpretaci a dobové nástroje obecně:

"Vztah prof. Ivana Klánského ke zvukovosti nástroje zvláštním způsobem dokresluje i jeho postoj k tzv. autentické interpretaci. Ta je mu inspirací ve smyslu barevného obohacení zvukové stránky děl Johanna Sebastiana Bacha evokováním

²⁶ Milan Klindera, Hudebníci zabývající se historicky poučenou interpretací v česku na začátku 21. století, str. 37.

²⁷ Milan Klindera, Hudebníci zabývající se historicky poučenou interpretací v česku na začátku 21. století, str. 36.

znění varhan, klavichordu, cembala i dalších dobových nástrojů. Jedná se však pouze o tónově-úhózové vyhranění určitých partií jednotlivých skladeb, ne o kompletní uplatňování zásad autentické interpretace ve smyslu ztvárnění agogiky, artikulace a ozdob.“²⁸

Matějová tvrdí, že nevhodnost temp odpovídajících modernímu nástroji a našemu dnešnímu vnímání čistoty zvuku dokazuje nahrávka R. Kvapila.²⁹

Ač se jedná o nesmírně citlivou otázku a hodnocení je v hudbě vždy velice subjektivní, budu zde pro podložení mých dalších závěrů citovat recenzi Věroslava Němce na inkriminovanou nahrávku.

“I když uslyšíme v Kvapilově hře řadu hezkých detailů, přece jen nadmíru často převládá pocit, že to či ono by mohlo či mělo znít jinak. V agogice mnohdy vnímáme jistou bezradnost anebo příliš zjevnou, a přitom nepřesvědčivou snahu "něco" vymyslet, nezřídka nás překvapí poněkud neurčitá nebo nedotažená výstavba hudebních frází, občas zapochybujeme o zvoleném tempu, repetice by snesly ještě kritičtější selekci (přínejmenším v Rapsodiích). Voříškovy skladby se za oněch třicet let, které nás dělí od vzniku Kvapilovy nahrávky, staly poměrně běžnou součástí pianistického repertoáru: dvě CD s reprezentativním výběrem z Voříškova klavírního odkazu nahrál v letech 1995-97 Artur Pizarro a kupříkladu na dětské klavírní soutěži "Pro Bohemia" (zaměřené výhradně na díla českých skladatelů) patří Voříšek k nejhranějším autorům, přičemž ve vyšší věkové kategorii jej hrají mladí pianisté tak dobře, že by mohli Kvapilově nahrávce leckdy směle konkurovat. Hledáme-li informativní soubornou nahrávku Voříškových klavírních skladeb, můžeme si celkem bez rozpaků poslechnout Radoslava Kvapila (informativní hodnotu projektu zvyšuje cenný průvodní text Olgy Zuckerové, která voříškovskému bádání zasvětila celý život). Hledáme-li ovšem něco víc než jen pouhou informaci, bude lépe poohlédnout se jinde.“³⁰

Myslím, že se tedy dá tvrdit, že dokazovat nevhodnost interpretace Voříškových skladeb na moderní nástroj kvůli jedné nahrávce není zcela šťastné. Dovolím si proto provést na tomto místě základní srovnání existujících nahrávek.

28 Jana Vondráčková Dokonalá syntéza tvůrčí invence a intelektu v pianistickém a pedagogickém umění prof. Ivana Klánského.

29 Petra Matějová, Klavírní dílo Jana Václava Huga Voříška, str 64.

30 <https://www.casopisharmonie.cz/recenze/jan-vaclav-hugo-vorisek-klavirni-skladby.html>.

K tomuto porovnání nahrávek jsem vybral dvě kontrastní Rapsodie. V pořadí čtvrtou, F dur a pátou f moll.

7.1. Srovnání nahrávek

7.1.1. Radoslav Kvapil

Kvapilova tempa obou částí jsou spíše klidnější, nikoliv však výrazně pomalá. Vnímám jisté nedostatky v diferenciaci hlasů ve větších akordech, což je jeden z prvků, který je na moderním nástroji náročnější, jelikož snáze vznikne zvuk příliš tvrdý, nedostatečně zvukově kultivovaný.³¹ Kvapil pojímá střední díl v obou Rapsodiích výrazně pomaleji než díl A. To v principu nepovažuji za problém, ten nacházím jinde – střední díly Voříškových Rapsodií jsou proti našim zvyklostem psány jako osmitaktí, nebo dokonce šestnáctitaktí (osm taktů předvětí, osm závětí). Logicky je tedy potřeba volit takové tempo, aby bylo toto členění možné jako frázi zachovat. Možná, že kvůli pomalejším tempům je skutečně agogika ne vždy přirozená. Zmínil bych hlavně střední díl čtvrté Rapsodie, ve kterém Kvapil uzavírá každé osmitaktí nápadně velkým ritardandem, což působí schematicky a nevytváří dojem rozdílu předvětí – závětí, ani nedává celému dílu hlubší vnitřní tektonický smysl.

Kvapil je také méně pestrý ohledně úhozu. Pokud je v zápisu *staccato*, hraje jej velice krátké, bez ohledu na to, zda jde o jednotlivý tón či akord, zda je charakter spíše slavnostní či tragický.

Po zvukové stránce je přístup spíše kompaktní, rozdíl mezi doprovodnou figurací a melodií je poměrně malý.

7.1.2. Arturo Pizzaro

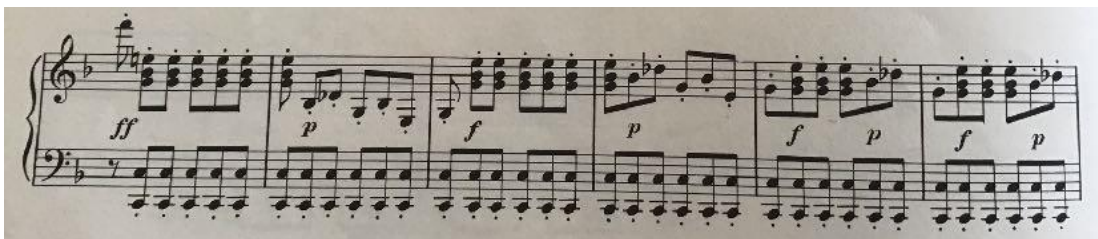
Arturo Pizzaro je světově uznávaný klavírista. Pokud by Matějová chtěla být fair, měla by srovnávat s ním.

Tempa jsou v jeho pojetí velice rychlá, celkové vyznění pianisticky virtuózní. Dokonce tempo 4. Rapsodie je stejně rychlé jako u nahrávky Petry Matějové.

31 Vynikající výklad o problematice diferenciaci hlasů na moderním nástroji podává Sir Adrás Shiff na záznamu z masterclassu na Royal College London. https://m.youtube.com/watch?v=85KJkpbh_us.

Zvuk v silných dynamikách je kultivovaný a při tom průrazný. Celkově se vyznačuje plasticitou, pracuje s mírou zvukové výraznosti středních hlasů a jeho agogika je decentní a vycházející z logiky fráze.

Pizzaro zvýrazňuje harmonické změny, kreativně pracuje s dynamickými nuancemi.



Obr. č. 4: ukázka z Rapsodie č. 4, Editio Supraphon. Veškeré další ukázky Rapsodií v celé práci jsou též z Editio Supraphon

Například v úseku hudby na obrázku č. 4 nepojímá střídání forte a piano mechanicky, ale každé další forte je o odstín slabší a vytváří dojem postupného decrescenda, samozřejmě se zachováním terasovitého členění.

Střední díl v obou Rapsodiích případech hraje ve stejném tempu jako díl A. Pracuje s délkou *staccat* a celkově s artikulací dle charakteru hudby. Je velice přesný v rytmu i tempu.

7.1.3. Biliana Urban

Ač se tato klavíristka Voříškovi věnuje a natočila jeho téměř kompletní dílo, je znát, že ač interpretace některých skladeb (Fantasie, Sonáta), je v mnoha ohledech zajímavá, nutnost vytvoření kompletního kompaktního disku se projevila a kvalita právě Rapsodií tímto značně utrpěla. Problém zde ale není v pomalém tempu, ale pomalé tempo je jen jedním z výsledků celkově nepřipraveného díla. Tuto nahrávku tedy nemohu považovat za relevantní, ač při dohledávání Voříškovy hudby na dnešních primárních platformách pro tyto účely (Apple music, Spotify, Youtube) je při zadání hesla Voříšek piano works na čelních místech, a tudíž velmi snadno dostupná.

7.1.4. Petra Matějová

Nahrávku Petry Matějové nebudu komplexně hodnotit, jelikož srovnání stejné skladby hrané na naprosto odlišný nástroj (hammerklavier) by nebylo spravedlivé. Zmíním se jen orientačně o tempových a metrorytmických záležitostech, které ona sama zmiňuje jako jeden z hlavních důvodů, proč nehrát Voříška na moderní klavír. V Rapsodii č. 4 je Pizzaro na začátku stejně rychlý a tempo zachová i v průběhu skladby. Matějová před těžšími oktavovými pasážemi tempo zpomalí.

Matějová je celkově v agogice výrazně svobodnější, což je samozřejmě možné, ke hře na dobový nástroj to patří, například ale na konci Rapsodie č. 5 hraje závěrečné akordy téměř dvojnásobně rychle. Tam už svobodnější přístup k agogice, který jinak považuji za inspirativní, shledávám nelogický.

8. SYNTÉZA RŮZNÝCH POHLEDŮ NA INTERPRETACI

Jsem přesvědčen, že důkazy, které by měly mluvit proti modernímu klavíru, jsou poněkud tendenčně vybrané a nereflektují celou šíři reality. I kdybych zcela pominul kvalitu nahrávky, která je samozřejmě subjektivní, Kvapilova nahrávka je z roku 1975, interpretace klasicistní a raně romantické hudby od té doby prodělala vývoj nejen v kruzích "autentické interpretace", ale i v běžném, "mainstreamovém" hudebním světě, jelikož oba tábory se nutně vzájemně ovlivňují. Právě syntézu obou názorových proudů považuji za žádoucí a i nevyhnutelnou. Celkový posun ve vnímání způsobu hry starší hudby je evidentní na všech stupních hudebního vzdělávání, výrazné osobnosti z oblasti "autentické" interpretace na tom mají velkou zásluhu. Zároveň však nevidím důvody pro oddělování starší muziky jako interpretovatelnou exkluzivně soubory či sólisty dobového zaměření.

Když pominu zásadní neshodu s Petrou Matějovou ohledně nutnosti interpretovat Voříška na dobový nástroj, považuji její dílo za vynikající z hlediska hudebně – teoretického. Rád bych ale ve své práci uplatnil jiný pohled na způsob popisu interpretace. Její práci považuji přece jen více za hudebně-teoreticky analyzační, velice přehledně katalogizační. Ucelený pohled na interpretaci v ní ale nenacházím.

Pro ukázkou uvádím její text, který se váže k Impromptu číslo 1, op. 7.

"V Impromptu č. 1, C dur, je díl A založen na zajímavém rytmickém útvaru, hře duol a triol střídajících se buď po taktu (např. takt 1–6) nebo později po dobách v rámci jednoho taktu (např. takty 7–11 a 14–17) a to jak ve všech hlasech souběžně (takty 7–14), tak střídavě (takt 11, nebo začátek druhé repetice takty 18, 20, 22, 36). Pastorální charakter této první části, daný strofickou, i když zdaleka ne banálně pravidelnou strukturou, je umocněn melodickými postupy v decimách mezi vrchními hlasy v obou rukou. Zajímavý je rytmický posun v kontrastním, dramatickém dílu B, kde se z původních příjemně plynoucích triol stávají úsečné osminy, připomínající motivickou spřízněnost jen sestupným směrem melodického motivu. Jak charakter dílu B, tak fakt, že je harmonicky mnohem jednodušší, než díl A, tak částečně i v prvním tisku použitá artikulace

(staccato na předtaktích k takty 25–27, repetované akordy takty 3–4) naznačují, že bude na místě jej hrát v poněkud živějším tempu, než díl A.”³²

Popis je to z hudebně-teoretického pohledu velice přesný, málo se ale dotýká více interpretačních složek. Mým plánem je zabývat se detailněji zvukovou představou, horizontálně – vertikálním principem, představou instrumentace, vedením frází apod.

Věřím, že kombinace obou disertačních prací, mé i Petry Matějové, by mohla přinést relativně komplexní vhled do Voříškova díla a přiblížit klavíristům různých estetických a interpretačních zaměření cestu k němu.

Jsem přesvědčený, že právě v tomto místě, po dokončení rozboru nahrávek, polemice o Voříškově propojení s dobovým nástrojem a vytyčení základních problémů, je třeba se vrátit myšlenkově do kapitoly Voříšek a styl. Právě zde narážíme na jeden z prvků onoho nedostatečného sdíleného zázemí autora. Pokud si kdokoliv chce pustit nahrávku Beethovena či Schuberta, okamžitě a snadno dohledá interpretaci velkých klavíristů. Pokud si někdo chce ze zájmu poslechnout Voříška, snadno narazí na nahrávky, které jsou buď průměrné, nebo vyloženě nepovedené. Vynikající interpretace Artura Pizzara je světlou výjimkou. Když se k tomu připočte přece jen hůře dostupný notový materiál, nejasnosti ve verzích Sonáty, celkově menší povědomí o životě a díle autora, je nasnadě, že pro mnoho klavíristů i jejich pedagogů bude jednodušší se Voříškovi prostě vyhnout.

32 Petra Matějová, Klavírní dílo Jana Václava Huga Voříška str 70.

9. INTERPRETAČNÍ ROZBOR

Tato kapitola je těžištěm mé disertační práce a je tedy rozsahem výrazně nejdelší. Zároveň v ní dojde k velkým rozdílům v délce jednotlivých podkapitol. Některým skladbám věnuji jen pár řádků, jiným mnoho stránek. Jak už jsem zmínil výše, cílem není pouhá katalogizace díla a přinesení vyváženě dlouhého popisu, ale vystižení podstaty interpretačního přístupu.

9.1. Skladby pro sólový klavír

9.1.1. Rapsodie op. 1

Dvanáct Rapsodií op. 1 vznikalo v období, kdy se Voříšek stěhoval do Vídně. S největší pravděpodobností byly zamýšlené k jeho prezentaci jako klavíristy. Jsou tedy velice virtuózní a technicky efektní.

9.1.1.1 Rapsodie č. 1 cis moll

První z řady Rapsodií je charakterem velice virtuózní a poukazuje na Voříškovu velice silnou stránku – dramatické plochy. Brilantní pasáže v pravé ruce jsou často při výraznějším pohybu v levé ruce spíše fugurativní, záhy ale přecházejí do melodičtějšího pohybu. Toto není v notách nijak naznačeno a je tedy předpokladem jistá zkušenost interpreta, který dokáže vystihnout tyto nuance.



Obr. č. 5: Rapsodie č. 1³³

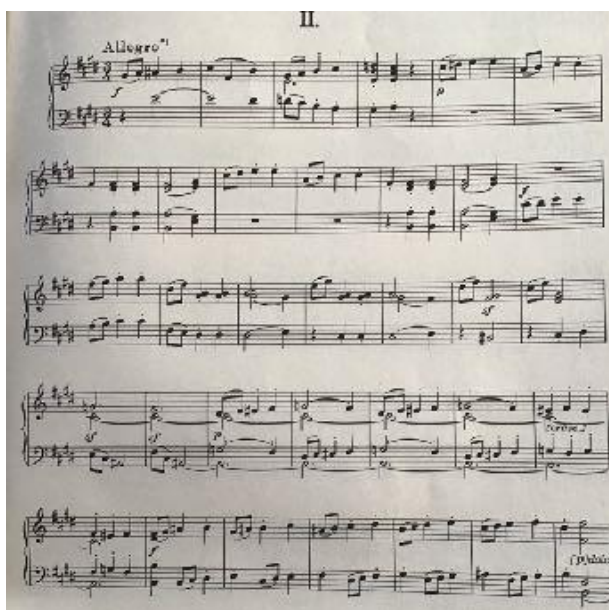
33 Veškeré notové ukázky v kapitole o Rapsodiích jsou z vydání Musica Antica Bohemica, Editio Supraphon.

Na Obr. č. 5 je zřetelně znát, že první takt je případem figurativnějšího toku šestnáctinových not, pozornost posluchače by měla být spíše zaměřená na melodický motiv v levé ruce, naopak druhý takt, kdy levá ruka dohraje svůj motiv a má pomlky, se melodicky cítěným prvkem stává vzestupná pasáž v pravé ruce. V dalším průběhu už toto střídání není vždy tak jednoznačné a komplementární. Levá ruka rozhodně není jen doprovodným hlasem, považuji za žádoucí vnímat tuto Rapsodii co nejvíce polyfonně. Ač na první pohled je pravá ruka výrazně dominantní kvůli své virtuózní linii, pozornost posluchače bude mnohem spíše zaujata velice nápaditými prvky, jako občas zamlčená první doba a posunutí basu na druhou osminu, nebo ligatury přes taktové čáry v tenorovém hlase a tím vznikající disonance.

Střední díl se vyznačuje jistou schematičností, která se u Voříškových středních dílů v jeho oblíbené třídílné formě projevuje často. Tady však díky nápaditému střídání polohy i rozlohy akordů vzniká pocit střídání rejstříků či instrumentálních skupin v orchestru a z hlediska posluchače tedy nevzniká pocit příliš repetitivního modelu, který není žádoucí. Proto se interpretačně soustředím na zvýraznění a co nejpreciznější odlišení jednotlivých zvukových rejstříků.

9.1.1.2 Rapsodie č. 2, E dur

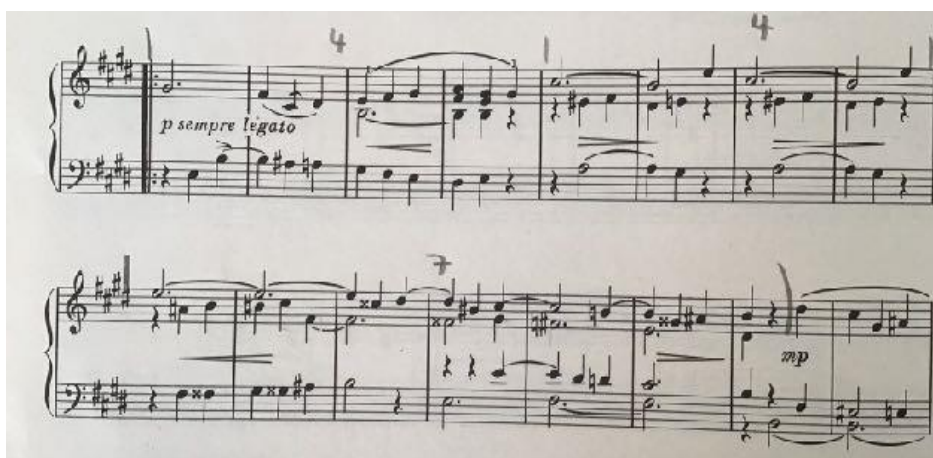
Druhá rapsodie je základním charakterem hravě lyrická, bez virtuózních prvků. Nemohu se zbavit dojmu, že Voříšek ke svému lyrickému cítění docházel přece jen postupněji, virtuózní a dramatické fráze měl od počátku vynikající.



Obr. č. 6: Rapsodie č. 2

Po nápaditých prvních šestnácti taktech přichází plocha, která je méně nosná. Z interpretačního hlediska je mírně nelogické jediné *sforzato* na druhé době (na obrázku třetí systém, předposlední takt), když v dalším opakování mírně modifikovaného motivu jsou *sforzata* na první době. V druhé repetici se Voříšek dostává do mollových tónin, kumuluje disonance, prodlevy, dramatické sekvence a hudba je opět naprosto přesvědčivá a inspirující. Jako interpret se tedy snažím první repetici dílu A vystavět spíše na charakteru rytmického modelu dvou osminek a dvou čtvrtek, cítěného v charakteristickém "nadrytmu", mírné deformaci, kdy osminky na první době a čtvrtka na druhé době jsou oproti metronomickému toku spíše nahuštěny blíže k sobě a třetí doba přijde vzhledem k předcházejícímu pocitově opožděně. Tento prvek vytváří hravý, odlehčený charakter. Zároveň zde velice výrazně uplatňuji střídání horizontálního a vertikálního principu cítění frází. V úvodním čtyřtaktí cítím horizontálně druhý takt, ve druhém čtyřtaktí pak čtvrtý. Do těchto horizontálně cítěných taktů jdu celou rukou pomalejším úhodem.

Střední díl je ještě lyričtější, a tudíž cítěný převážně horizontálně, zajímavé je opakované použití sedmitaktí, které nabourává pravidelnost a dodává frázi nečekanou anatomii.



Obr. č. 7: střední díl Rapsodie č. 2, tužkou naznačeny počty taktů

Těžko říci, jak moc vědomě vznikly tyto občasné nepravidelnosti, s použitím lichého počtu taktů v jinak velice pravidelně orientovaných skladbách. Ať už byl tento prvek racionálně vystaven, nebo k němu došlo spíše jako k vedlejšímu efektu, například kvůli nutnosti přidat či ubrat takt kvůli dokončení harmonické sekvence, považuji právě toto za znak jistého vizionářství a jasně vytyčený směr

k romantismu a jeho estetice (pěti, sedmi a devítitaktí považují za jeden z typických prvků u hudby Johannese Brahmsa).

9.1.1.3 Rapsodie č. 3, a moll

Tato Rapsodie je z mého pohledu interpretačně velice intuitivní, považují za jednu z nejlepších. Je ale technicky velice náročná.

Její základní charakter je dramatický, velkou sazbou působí až orchestrálním dojmem. Je také velice propracovaná i co se týče dynamických znamének. Technická náročnost je ještě umocněna repetovanými tóny v lomených oktávách. Je pravda, že tento prvek byl na dobový nástroj lépe proveditelný. Střední díl ukazuje Voříškovu lyričnost v mnohem vyspělejší podobě. I zde můžeme ocenit větší propracovanost v drobných melodických nuancích. Vypsání ozdoby a rozdílů v nich při opakování činí díl lépe pochopitelným (viz Obr. č. 8, poslední takt prvního systému). Výborně je také řešen přechod do Da Capo.



Obr. č. 8: konec středního dílu 3. Rapsodie

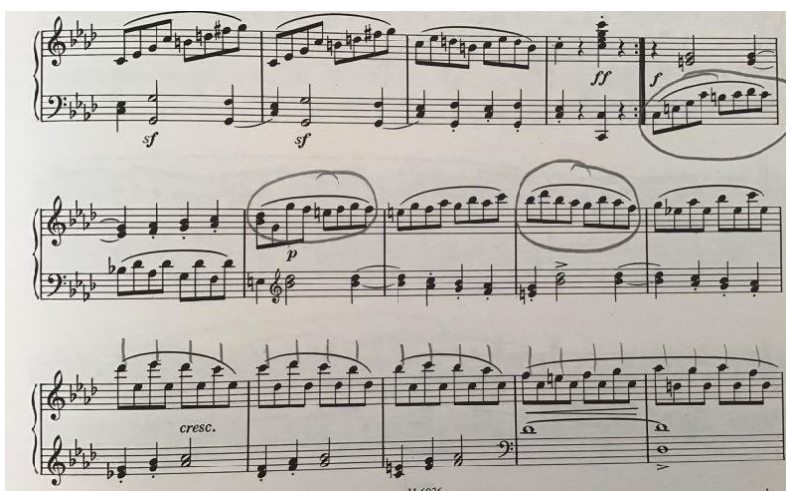
Nejedná se o zakončení a prostý skok, ale čtyřtaktí, které začne v tempu střední části a opakuje se, jen ve třetím taktu změni tónorod a vypsáním pokynem *sempre più affretando* se dostane plynule do opakování dílu A.

9.1.1.4 Rapsodie č. 4, F dur

Lovecký charakter a předpis Vivace dává poměrně jasné pokyny k této skladbě. Interpretačně opět velice intuitivní, technicky velice náročná. Na rozdíl od čísla 3 ale nesouvisí náročnost s povahou moderního klavíru. Je těžká i pro dobový nástroj. Střední díl (jak už bylo zmíněno v rozboru nahrávky) je skládán z osmitaktí a členěny velice pravidelně. Doporučuji striktně dodržet stejné tempo a jedinou větší agogiku naplánovat při jediném vybočení do mollové tóniny v prostředku dílu.

9.1.1.5 Rapsodie č. 5, f moll

Rapsodie dramatického charakteru, velice zdařilá, navíc ne tak technicky obtížná jako například číslo 1 a 3. Za interpretační nutnost považuji detailní práci s osminovými notami, kdy někdy jsou melodické a expresivní všechny, jindy je potřeba je vylehčit úhozově a dát prostor druhé ruce a jindy tvoří liché osminové noty samostatný hlas a sudé pouze doprovod (na obrázku níže melodické pasáže v kroužku, vylehčené bez značky a melodie naznačena dopsanými nožičkami not).



Obr. č. 9: ukázka z Rapsodie č. 5

Střední díl pak opět nabízí nepravidelnost, kterou doporučuji zdůraznit – skládá se z repetovaného osmitaktí, druhá repetice začíná devítitaktím a následuje opět osmitaktí. Posлуhač samozřejmě nevnímá počet taktů, ale fráze působí nějakým způsobem extenzivněji, nečekaně posunutý vrchol jí dodává pocit jisté šíře.

9.1.1.6 Rapsodie č. 6 As dur

Předpis *Allegretto ma agitato* působí při pohledu na první takty mírně překvapivě.



Obr. č. 10: Rapsodie č. 6

Milý a pravidelný chod šestnáctinových not v měkké tónině As dur působí chlácholivým dojmem, *staccato* ve druhém čtyřtaktí pak vnímám jen jako mírné rozveselení celkové nálady. Slovo *agitato* v předpisu pak vnímám spíše jako pokyn pro druhou repetici prvního dílu, která se vzrušenému charakteru blíží mnohem více díky harmonickému plánu i zahuštěnému doprovodu v levé ruce.



Obr. č. 11: ukázka z Rapsodie č. 6

Za signifikantní považuji vypsané akcenty nad každou notou první poloviny taktu na obrázku č. 11, na neapolském sextakordu (základní tónina této části je b moll). To vnímám jako přímý pokyn k mikroagogice, kterou vede harmonické cítění. Trioly proti šestnáctinovým notám pak dají této ploše dojem menší pravidelnosti a vedou k melodičtějšímu vedení basové linie viz Obr. č. 11.

Střední díl této Rapsodie považuji za výrazně vyspělejší, než všechny předchozí (snad kromě čísla 3). Jistá schematičnost, která je v předchozích Rapsodiích, ale i jiných skladbách znát, je zde zcela odstraněna a hudba plyne naprosto přirozeným tokem. Harmonická bohatost, jakožto i propracovanost kompoziční, včetně velice nápaditého vedení jednotlivých hlasů, dává interpretovi velice jasný a intuitivní návod. Gradace na konci B dílu pak ukazuje, že Voříšek už od klasicistního myšlení odchází a překlenuje se myšlenkově k další umělecké epoše.



Obr. č. 12: konec středního dílu Rapsodie č. 6

Velké skoky v melodii i typ doprovodu, stejně jako harmonický plán spojený s gradací dynamickou dávají jednoznačný dojem romantického slohu.

9.1.1.7 Rapsodie č. 7, d moll

Tato Rapsodie má hned na počátku dva výrazné vstupy, dynamicky vedené z *piana* do *forte*, po každém z nich následuje koruna. Tento rétorický prvek vytváří velice dramatický dojem, který společně s tragickou tóninou d moll udává od začátku jasný charakter. Fermatu doporučuji hrát poměrně dlouhou.

XII RHAPSODIES POUR LE PIANOFORTE

VII.

JAN VÁCLAV (HUGO) VOŘÍSEK
(1791–1825)

Allegro furioso

The image shows the beginning of Rhapsody No. 7 by Jan Václav (Hugo) Voříšek. It consists of three systems of a grand staff. The first system starts with a piano (p) dynamic and a fortissimo (f) dynamic. The second system continues with a fortissimo (f) dynamic. The third system begins with a piano (p) dynamic and includes a crescendo (cresc.) marking. The tempo is marked 'Allegro furioso'.

Obr. č. 13: začátek Rapsodie č. 7

V této Rapsodii probíhá celý díl A v *martelattu*, působí velice divokým dojmem, opět v ní shledávám barevnost až symfonickou a vynikající nápaditost co do smyslu střídání rytmických impulsů.

The image shows a sample of Rhapsody No. 7, featuring complex rhythmic patterns and dynamics like fortissimo (ff), pianissimo (pp), and crescendo (cresc.). The score is written for grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one flat and the time signature is 2/4. The dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The tempo is marked 'Allegro furioso'.

Obr. č. 14: ukázka z Rapsodie č. 7

Na této ukázce můžeme pozorovat na krátké ploše střídání pulzace synkopické, kdy zmenšené akordy na druhé a čtvrté době v prvních dvou taktech vystřídá

naopak zahuštěná pulzace na každou dobu v pravé ruce, následuje plocha pulzující v charakteru začátku skladby, tedy *Alla breve*, (tři takty a jeden s *crescendem*), načež takt ve forte pulzuje na každou osminu díky změně melodických tónů v pravé ruce. (Posunutí o šestnáctinu v pravé ruce v tomto příkladě záměrně ani nezmiňuji), jelikož posluchač v tomto tempu nevnímá *martelatto* ve smyslu rytmickém, vnímá pravou ruku rytmicky společně s dobou a *martelatto* technika udělá dojem zvukového obohacení a virtuózní charakter. K nácvičku takového typu skladby považuji za ideální využití impulsové techniky, která vedle horizontálního a vertikálního cítění frází patří k pilířům pedagogiky prof. Ivana Klánského.

“Podstatou impulsové metody je snaha o maximální ovládnutí a kontrolu práce vyšší a nižší nervové činnosti v průběhu hry. Ivan Klánský z uměleckého hlediska nepovažuje impulzy za body, při nichž posluchač či hráč prožívá pulzaci a akcentaci. Impulzem, tedy vědomou aktivitou, tvoří vše, co by v díle řídil dirigent. Jde vlastně o fyzické zpracování hudby z úhozově – technického hlediska.”³⁴

Interpretační zvýraznění těchto rytmických prvků a důsledné provádění vypsáných akcentů dá vyniknout vynikající kompoziční práci.

Střední díl patří k nejlyričtějším Voříškovým melodiím pro sólový klavír. Propracovanost melodií zde už vůbec nechybí. Doporučuji velice důsledně a pečlivě vnímat zápis levé ruky.



Obr. č. 15: ukázka ze středního dílu Rapsodie č. 7

Tato prokomponovanost je velkým posunem od prvních Rapsodií, kde tyto drobné detaily ve způsobu vedení hlasů člověk spíše vytuší ze zkušenosti. Zde je však jasně deklarovaná Voříškova intence v plasticitě vnímání i doprovodných hlasů.

34 Eugenie Koblížková, Pedagogická činnost Ivana Klánského, str 44.

9.1.1.8 Rapsodie č. 8, D dur

Tuto Rapsodii považují za "sestru" té předchozí. Stejnomená tónina a posluchačsky podobný způsob pianistického zpracování, jen narozdíl od tragického charakteru předchozí skladby je tato Rapsodie virtuózní a vtipná. Nemá fermaty jako Rapsodie d moll, není psaná v *martelattu*, ale rychlý pohyb osminových not dělá posluchačsky velice podobný dojem, vedení melodie i harmonický plán se podobají, i když ne přísně. Práce s pulzací interpretačně obdobná jako u čísla 7.

The image displays three systems of musical notation for Rhapsody No. 8 in D major. The first system is marked 'Veloce, ardito' and includes the instruction 'mf piano legato'. The second system begins with 'mf' and includes 'cresc.'. The third system includes 'p' and 'cresc.'. The notation features a treble and bass clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. The music consists of eighth-note patterns in the right hand and chordal accompaniment in the left hand, with various dynamic markings and performance instructions.

Obr. č. 16: Rapsodie č. 8

Střední díl je v této Rapsodii založený na krátkém zvuku, pokud už je použit oblouček, tak vždy synkopický, je to jediný střední díl, který působí vyloženě virtuózně, bez náznaku klidnější nálady. Pomalejší tempo či agogičtější cítění obdobné k jiným středním dílům by charakter této skladby pokazilo.

9.1.1.9 Rapsodie č. 9, g moll



Obr. č. 17: Rapsodie č. 9

Této rapsodii nesmírně prospěje vnímání frázování už čistě v romantickém smyslu. Zároveň je interpretačně velice zajímavé, do jaké míry zvýraznit, či naopak nezvýrazňovat rytmické zajímavosti – první dva takty v pravé ruce lze vnímat jako hemiolu, nástup levé ruky ale nepodpoří ani toto hemiolové vnímání, ani skutečnou strukturu taktu. Její nástup na lehkou dobu (z obou metroritmických perspektiv) dává celému začátku jistou neukotvenost, kterou příliš nezmění ani nástup legata ve třetím taktu. To je nutné začít co nejslaběji, aby bylo možné dodržet následné crescendo. Předvětí končící zmenšeným akordem tento pocit neukotvenosti ještě podpoří. Osobně se kloním k interpretačnímu přístupu, kdy na rytmické nepravidelnosti přílišnou akcentací či jinými prostředky neupozorňuji, vnímám fráze v horizontálním, romantickém stylu a ponechám vnitřní polyrytmické (ať už latentní, či skutečné) vzorce působit jako dokreslení celkové fráze, na jejíž vedení se soustředím více.

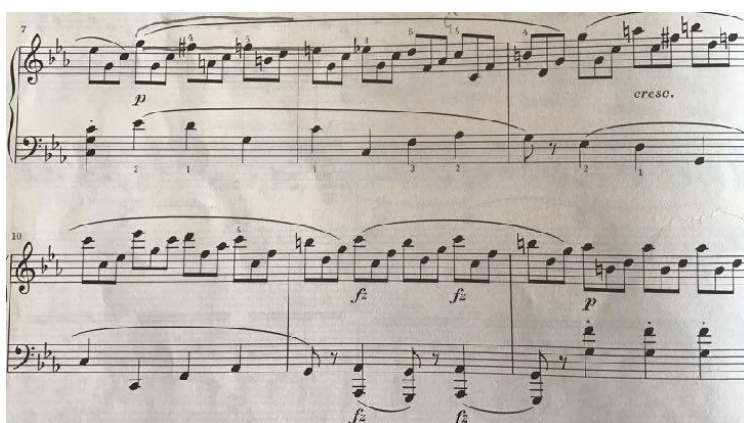
Střední díl je prostá, ale krásně klenutá melodie doprovázená ostinátním rytmickým útvarem. Je interpretačně intuitivní.

9.1.1.10 Rapsodie č. 10 C dur

V této Rapsodii shledávám mnohé základy k budoucí inspiraci k Fantasii op. 12, a to jak ve volbě základné tóniny, tak rytmické struktúre (Díl A Rapsodie a druhé části Fantasie), ale především v polyfonickém dílu B. Jistá syntéza varhanního cítění klavírní sazby kombinovaná ze zpěvností melodie zde představuje pro mě jeden z typických rysů Fantasie.



Obr. č. 18: Rapsodie č. 10



Obr. č. 19: Fantasie op. 12

Na Obr. č. 18 a Obr. č. 19 je vidět podobná struktura prvního dílu Rapsodie a rychlé věty Fantasie.

9.1.1.11 Rapsodie č. 11, h moll

Zajímavostí této Rapsodie, zároveň ukázkou Voříškova komponistického vývoje během cyklu Rapsodií, je míra podobnosti materiálu dílů A a B. Zatímco doposud byl stavěn poměr mezi díly na velkém kontrastu materiálu, tady je způsob klavírní stylizace podobný, nekonečný tok triol pokračuje i ve střední části. Kontrast je

vytvořen paralelní tóninou, melodickou linkou v sopránu a charakterem hudby, zároveň ale skladba drží více jako celek díky tomuto jednotícímu prvku.



Obr. č. 20: Rapsodie č. 11. díl A



Obr. č. 21: Rapsodie č. 11, díl B

9.1.1.12 Rapsodie č. 12, Es dur

Tato Rapsodie je velice energická, svým charakteristickým rytmickým prvkem má nádech jisté "české tanečnosti". U této skladby vnímám jako opodstatněné, když se o Voříškovi mluví jako o předchůdci Smetany.



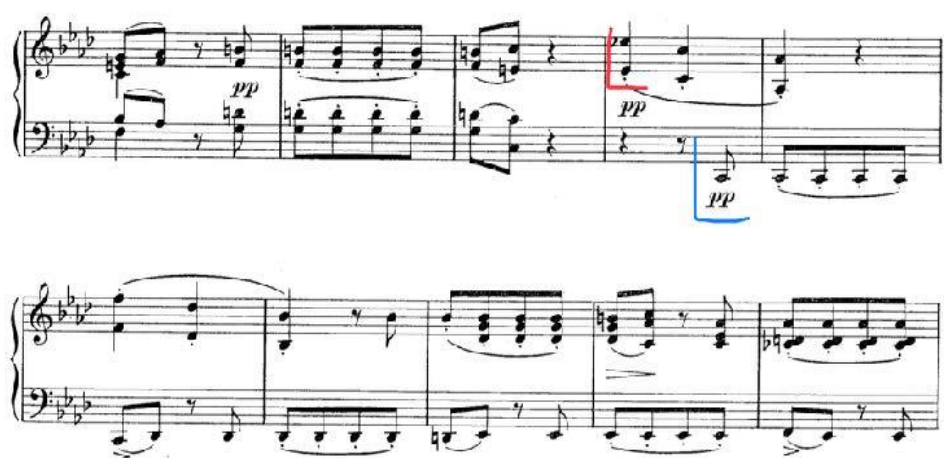
Obr. č. 22: Rapsodie č. 12

Ukázkou nápaditosti a zvládnutí skladatelského řemesla je střední díl. Jeho téma se skládá ze dvou motivů:



Obr. č. 23: dva motivy středního dílu 12. Rapsodie

Později jsou však tyto motivy kladeny pod sebe.



Obr. č. 24: Rapsodie č. 12, střední díl

9.1.1.13 Rapsodie – shrnutí

Kvalita jednotlivých Rapsodií se poměrně dost různí. Už za Voříškova života byla dle dochované kritiky oceňována především čísla 1, 4, 5, 7, 8, 9, 10 a 12.³⁵ S tímto hodnocením se velice snadno shodnu, což považuji za milou ukázkou toho, že vnímání hudby se za dvě stě let nemění nijak zásadně.³⁶

Jednotlivé Rapsodie se velice liší co do technické náročnosti. Pro méně zkušené a mladší žáky či studenty budou vhodné především číslo 3 a 5, zatímco například č. 1, ale především téměř celá druhá polovina cyklu už bude vyžadovat zručného a zkušeného hráče.

35 Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung, 5. 12. 1818 recenze na 12 Rapsodií (str. 455–56).

36 Z vědeckého pohledu je tento předpoklad irelevantní, není dostatečný počet respondentů, nejedná se o skutečný průzkum, jde jen o zajímavost.

Charakter skladeb je přímočařejší a jasnější než u Impromptus, navíc vydání Musica Antica Bohemica velice vhodně ponechává text velice čistý a editorské zásahy jsou i v rámci dnešního pohledu adekvátní.³⁷

9.1.2. Le désir, op. 3, Le plaisir, op. 4

Tato dvojice skladeb je pravděpodobně Voříškovým pokusem o nalezení způsobu komponování charakteristického romantického kusu. Jak jsem již zmínil v kapitole o Rapsodiích, Voříškova cesta k lyrické hudební náladě byla delší a v raném období je znát rozdíl mezi kvalitou ploch dramatických a virtuózních na jedné straně a lyrických na straně druhé.

Tyto dva kusy jsou zajímavé tím, že Voříšek obohatil svou typickou třídílnou formu o codu. Bohužel jsou ale obě skladby ve srovnání s většinou Rapsodií či Impromptus ne příliš nápaditá a zralá.

Le Désir má velice zpěvné a líbivé téma, ale jeho další rozvíjení nepůsobí příliš originálně. Jak píše Otomar Kvěch o problematice přistavění dalšího materiálu po tématu:

*"Problém je v devátém taktu."*³⁸

Střední díly obou děl jsou pak na rozdíl velice schématické. Za hlavní problém považuji u obou skladeb nevyváženou míru kontrastního a známého.

"Požadavek jednoty užitého materiálu je třeba stále poměřovat faktickou účinností a hloubkou sdělení exponovaného. "Při jeho přecenění může vzniknout akademický, až "suchý" výtvar."³⁹

O této dvojici skladeb lze říci, že k tomuto přecenění došlo.

Tuto dvojici skladeb nepovažuji za vhodnou repertoárovou volbu.

³⁷ Toto neplatí u Impromptus, kterým se věnuji dále.

³⁸ Otomar Kvěch, Základy klasické hudební kompozice, str. 81.

³⁹ Otomar Kvěch, Základy klasické hudební kompozice, str. 80, 81.

9.1.3. Impromptus, op. 7

Při pohledu na dvou vydání, na jedné straně Supraphone, edice Musica Antiqua Bohemica, na druhé G. Henle Verlag, si dovedu představit, proč má Voříšek, který byl v naší zemi mnohem pravděpodobněji hráň z vydání Musica Antiqua Bohemica, často nálepku jisté malosti. Při prvním pohledu do not vím, že bych raději hrál z Henleho. Množství artikulačních znamének v Supraphonu popisuje v úvodu Vladimír Helfert slovy:

*“Frázování bylo upravovatelem nejvíce doplněno. V orig. Tisku je označeno nepostačujícím způsobem a nedůsledně. Je to pozůstatek tradice ze 17. A 18. stol., kdy hudební produkce byla z největší části ponechávána improvizční schopnosti reprodukčního umělce. Dnes je ovšem nutno tento nedokonalý způsob frázování doplnit v duchu dnešní klavírní techniky.”*⁴⁰

Takto vypadá jedna ze stránek vydavatelské zprávy.



Obr. č. 25: Vladimír Helfert – Jan Václav Hugo Voříšek – Impromptus op. 7, str. V

Překvapil mě i velice detailně značený pedál, často ale ne logický. K němu Helfert píše:

"Pedalizace je v orig. tisku označena velice zřídka a byla proto upravovatelem doplněna."⁴¹

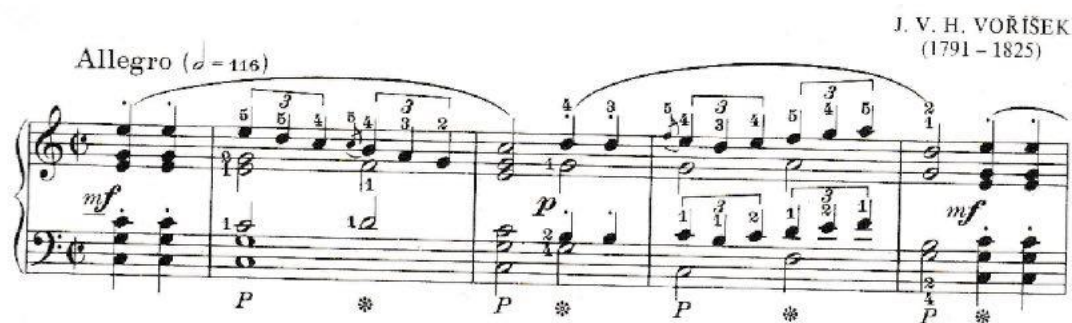
Je evidentní, že se jedná o problematiku dobové zvyklosti.

Oproti tomu Henle Verlag má notový zápis čistší a přehlednější. V této kapitole tudíž budu prokládat interpretační rozbor a rady také komentáři k notovému materiálu.

9.1.3.1 Impromptu č. 1, C dur

Vycházím z jedné ze základních pouček prof. Ivana Klánského, jíti vždy od celku k detailu. V případě vydání Supraphone to je spíše opačné. Množství znamének artikulačních, pedalizačních i dynamických do hudby dle mého názoru nezapadá a vede k destrukci prosté, pastorální písničky. Tím samozřejmě nemíním, že by se mělo hrát bez artikulace, bez dynamiky a bez racionální pedalizace. Jsem ale přesvědčený, že artikulace je v tomto případě zcela intuitivní, vycházející ze zkušenosti pianisty.

Je logické, že dva stejné akordy nelze hrát legato, a jejich umístění na zdvihové pozici v taktu dává jasně vylehčený charakter. Znaménko *staccata* však považuji za zavádějící. Henle tato *staccata* nad zdvihovým taktem nemá.



Obr. č. 26: Impromptu č. 1, Musica Antica Bohemica)⁴²⁴³

41 Vladimír Helfert, Jan Václav (Hugo) Voříšek Impromptus op. 7, str V.

42 J. V. H. Voříšek, Impromptus, Editio Supraphone, Musica Antica Bohemica (dále jen MAB).

43 V této a dalších kapitolách budu příklady obou vydání rozlišovat zkratkami – MAB (Musica Antica Bohemica) a HV (Henle Verlag).

Pedalizaci dopsanou upravovatelem pak považuji za zcela nestylovou. Toto činí první takt zvukově asymetrický. Když pomínu těžko obhajitelné slití sekund na první době, druhá doba bez pedálu bude nutně zvukově chudší.

Úvod Impromptu interpretačně pojímám velice prostě. Dvě zdvihové čtvrtové noty vnímám vertikálním způsobem, od první doby prvního taktu je vnímání horizontální. Přes vertikální vnímání zdvihu jsem ale skeptický ke *staccatovým* značkám vydání Supraphonu, edice Musica Antica Bohemica (dále už v celé práci jen MAB). Preferuji drobný pohyb vedený celým předloktím, s převažující mentální kontrolou pohybu dovnitř do kláves.

V otázce prstokladu také s MAB nesouhlasím, dva páté prsty v prvním taktu považuji za zcela proti přirozenému vnímání melodie. V případě extrémně malé ruky bych raději, než tento prstoklad volil zkrácení tónu e1 v pravé ruce, aby došlo k uvolnění přehnaného napětí ruky. Pro běžnou ruku by ale prstoklad 5-4-3 neměl být problém.

Z hlediska plynulosti a celistvosti fráze považuji za důležité hrát od poloviny devátého taktu až do první doby taktu třináctého jednu dlouhou frázi.



Obr. č. 27: Impromptu č. 1, HV

Z pohledu technického je v tomto případě nutné vyřešit takt č. 11, který by méně zkušeného hráče mohl svádět k přerušení fráze z důvodu přenosu pravé ruky. Pro hráče s větší rukou doporučuji tento prstoklad: 3-4-5-4. Při nemožnosti tento prstoklad hrát kvůli velikosti ruky pak musí hlavní iniciativu převzít levá ruka, která může vyklenutím své linie tento handicap upozadit.

V osmnáctém taktu nastupuje první kontrast – výrazný protihlas v levé ruce. Zde doporučuji hrát levou ruku (včetně basových přírazů) pomalým, ale poměrně silným úhozem, na což odpovídá echo, které bych naopak interpretoval úhozem rychlým, ale subtilním.

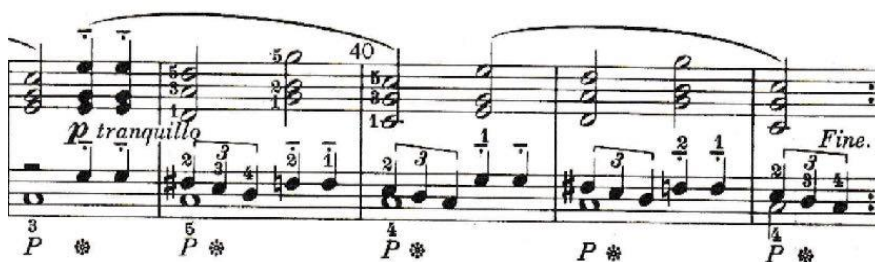
Chromatické zakončení této první kontrastní periody vede k přirozenému mírnému ritardandu. (Ve vydání MAB je ritardando psáno na dvou jiných místech, ale v tomto zrovna ne).

Od druhé poloviny taktu 31 až do první doby taktu 38 probíhá jedna dlouhá fráze, kterou bych doporučoval podpořit hutnějším zvukem, který kromě melodicky hraných triol v obou rukách podpoří pomalý, za to velmi silný úhoz palce pravé ruky v půlových notách.



Obr. č. 28: Impromptu č. 1, HV

Následující frázi bych příliš neodděloval, naopak mám představu jen drobného příděchu. Pro příklad si představme, že zpěvák chce pokračovat v další frázi co nejdříve, musí ale drobným příděchem doplnit vzduch v plicích. V této frázi bych pak zdvihové čtvrtkové noty nepojímal vertikálně, ale horizontálně, v rámci uklidnění fráze před repeticí.



Obr. č. 29: Impromptu č. 1, MAB

Myslím, že předpis *piano tranquillo* v tomto místě nereflektuje méně pravidelné členění frází raného romantismu a spíše hudbu strukturuje terasovitou dynamikou klasicistní.

Horizontální zakončení dílu A vytvoří správné prostředí pro nástup dílu B, jehož charakter je dramatičtější. Výrazně vertikální nástup prvních dvou taktů je interpretačně zřetelný. Nastává otázka, jak pojmout takty 46-50 (viz Obr. č. 30). Vertikální způsob hry by působil úsečně, možná až komicky. Horizontální způsob mám spíše spojený s melodií než s opakovaným akordem, zde bych ale chápal repetovaný prvek jako zvukovou gradaci, cítěnou s horizontální pulzací, která vede až do výslednice, kterou je dominanta v taktu 49.

Obr. č. 30: *Impromptu č. 1, střední díl, HV*

Ve druhé repetici B dílu Voříšek prokazuje propracovanou kompoziční techniku, kdy v místě gradace propojuje hned tři principy z různých částí celé skladby – osminový motiv z B dílu, čtvrtkové zdvihy a dominantní výslednici přes celý takt. Vzniká tím dojem velké kompaktnosti a naléhavosti, jako by nějaká síla skladbu stlačovala do středu.

Obr. č. 31: *Impromptu č. 1, střední díl, HV*

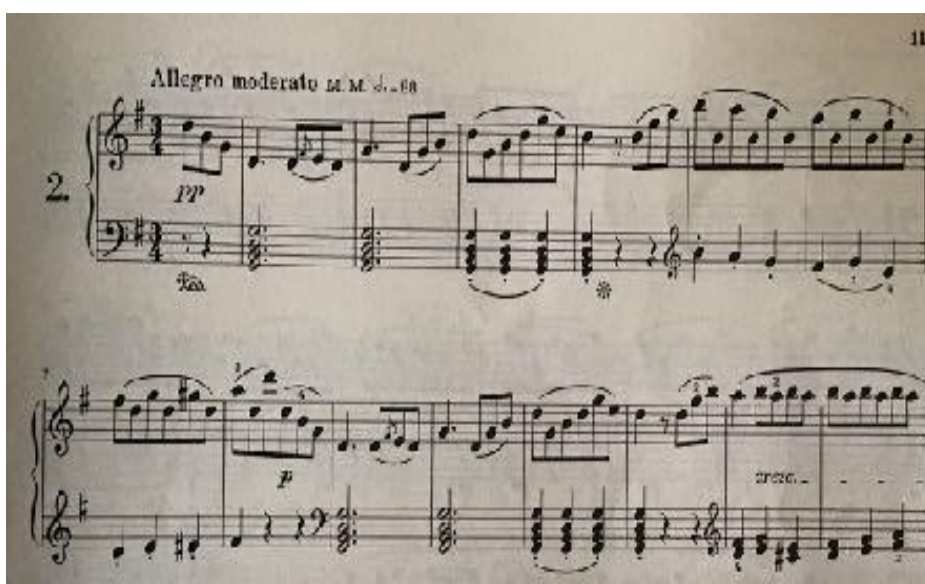
V závěru dílu B je od taktu 78 uveden charakteristický kontrastní motiv v durové podobě, po něm ale následuje opět mollová subdomianta. Přejít zpět na Da Capo doporučuji interpretovat s počkáním na takt, kde začíná seconda volta, a onen G dur akord hrát překvapivě jemněji, než předchozí d moll.

Na úplný závěr skladby doporučuji poslední frázi (poslední dva a půl taktu znatelněji oddělit a ztišit více než při prvním hraní).

Toto Impromptu je velice kvalitní skladba, kompozičně na výši, pianisticky atraktivní, která ob stojí i v konkurenci Voříškových slavnějších současníků.

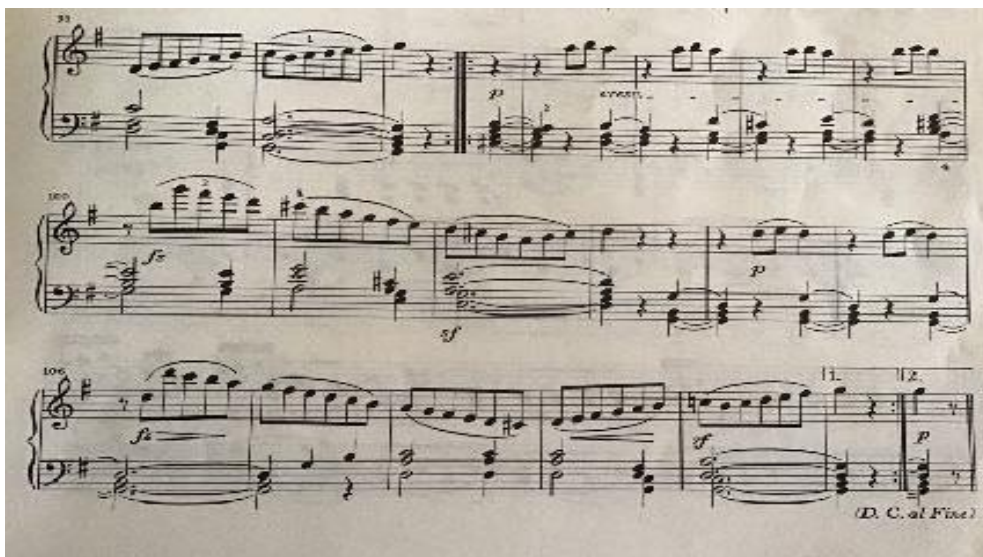
9.1.3.2 Impromptu č. 2, G dur

U druhého kusu z cyklu bohužel má zmínka o konkurenceschopnosti neplatí. Téma bohužel působí velice schematicky a navíc jeho předvětí je doprovázeno šestkrát stejným akordem.



Obr. č. 32: Impromptu č. 2, HV

Ve třetím taktu by se na třetí době změna na subdominantní akord přímo nabízela. Tento doprovod působí, bohužel, nepřilíš propracovaným dojmem. Interpretačně se snažím tuto zvláštnost upozadit výraznou převahou zvuku pravé ruky a horizontálním pojetím třetího taktu, aby repetitivnost a harmonická obyčejnost byla co nejvíce upozaděna. S větší nápaditostí přichází střední díl.

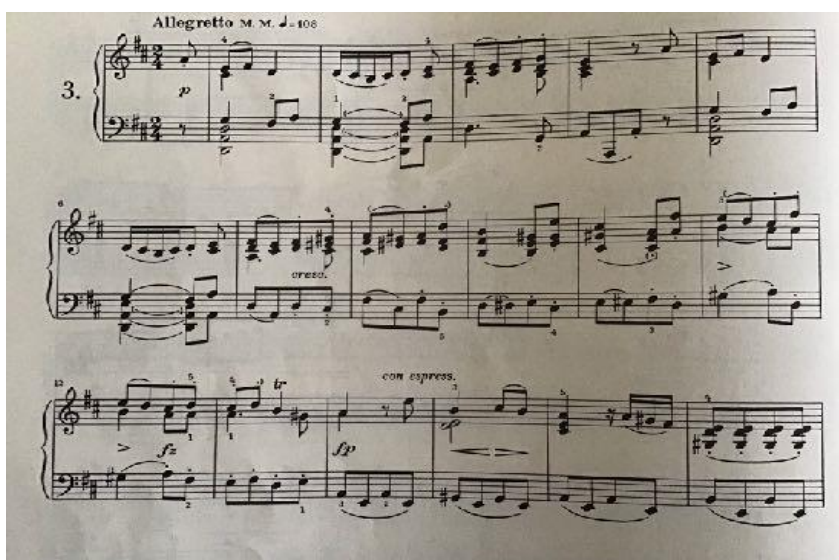


Obr. č. 33: Impromptu č. 2, střední díl

Výrazné odtahy ve vrchním hlase levé ruky doplněné nenápadným motivem opakovaným na druhou dobu v pravé ruce, crescendo a harmonická struktura působí jako velice účinná gradace a připojení sestupné melodie po sextovém kroku v pravé ruce po *sforzatu* v taktu 100 frází dovede zcela přirozeně k vrcholu v taktu 102.

9.1.3.3 Impromptu č. 3, D Dur

Třetí skladba z řady opět vyniká větší nápaditostí, její charakter je pastorálně lyrický a zajímavá je struktura tématu - 4+10 taktů, případně lze vnímat jako 4+(2+8).



Obr. č. 34: Impromptu 3, začátek, HV

První čtyři takty působí pravidelně a uspořádaně. V následující frázi ale díky harmonickým vybočením a nápaditě vedené melodii vzniká velké napětí a dlouhá romantická fráze je umocněna právě kontrastem k "uhlazenému" vstupnímu čtyřtaktí. (Tento postup pravidelné první periody a výrazně protažené periody druhé připomíná stavbu hlavního tématu první věty Schubertovi symfonie č. 5.).

Ve druhé repetici A dílu se projeví charakter taneční, lidový.



Obr. č. 35: Impromptu č. 3, HV

Střední díl je naopak dramatický. Půltónové opakované postupy působí zlověstně a zdvojená melodie v terciích umocňuje charakter velice působivě.



Obr. č. 36: Impromptu č. 3, střední díl

Z interpretačního hlediska se přikláním ke zvýraznění romantických prvků a horizontálnějšímu pojetí první repetice. Od taktu 23 pak k této lyričnosti (i agogické) působí taneční téma kontrastně a dramaticčnost dílu B doplňuje tento kousek k jistému vystižení některých ze základních prvků romantismu – lyrika, lidovost a tragičnost. To vše vystiženo na malé ploše bez neadekvátních prostředků pro malou formu.

9.1.3.4 Impromptu č. 4, A-dur



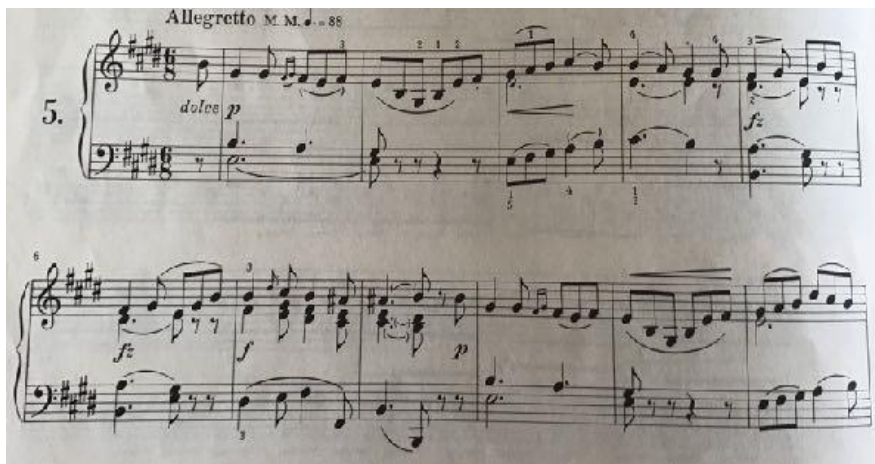
Obr. č. 37: Impromptu č. 4, HV

Úvodní, hojně opakovaný motiv připomíná až schumannovské zvolání. První tři tóny melodicky odkazují k předchozímu Impromptu, přesněji k jeho dramatické části, dolů rozložený akord pak odkazuje ke zdvihovému taktu Impromptus č. 2. Téma začínající ve třetím taktu je náladou radostné, přímočaré a raně romanticky prosté. Voříšek zde v zásadě nepoužívá obloučky k vyjádření fráze, ale pouze artikulační. Zkoumal jsem tedy, zda je téma složeno ze dvou čtyřtaktí, nebo zdali se jedná o osmitaktí. Vzhledem k opakovanému tónu v melodii v taktu č. 6 jsem dospěl k závěru, že tam logicky následuje nádech a jedná se tedy o dvě čtyřtaktí. Tím pádem bude pojetí decentnější a více členité. Zajímavým bodem k zamyšlení je též artikulace v levé ruce. Skutečně mají být hrány legato jen tóny pod obloučkem? Vzhledem k totožnému místu v taktech 66-73, které je zapsáno jinak, si troufám říci, že zde o záměr nejde. Artikulaci levé ruky bych doporučil pojmout svobodně a pouze dodržet pravidlo, že kde oblouček je, tam vázat určitě. V případě, kdy není oblouček (ale není ani staccato) bych ponechal volbu dle osobního vkusu. Já vzhledem k charakteru skladby volím převážně legato, pouze s drobným nádechem na konci frází.

Další otázkou, kterou musí interpret řešit v této skladbě, je zvukové pojetí středního dílu, jelikož je téměř celý psán ve vysoké poloze v obou rukou,

s předpisem *sempre piano e legatissimo*. Dle mého názoru je nutné zvolit velice rychlý úhoz v pravé ruce a naopak poměrně "nevýrazný" zvuk v ruce levé.

9.1.3.5 Impromptu č. 5, E-dur

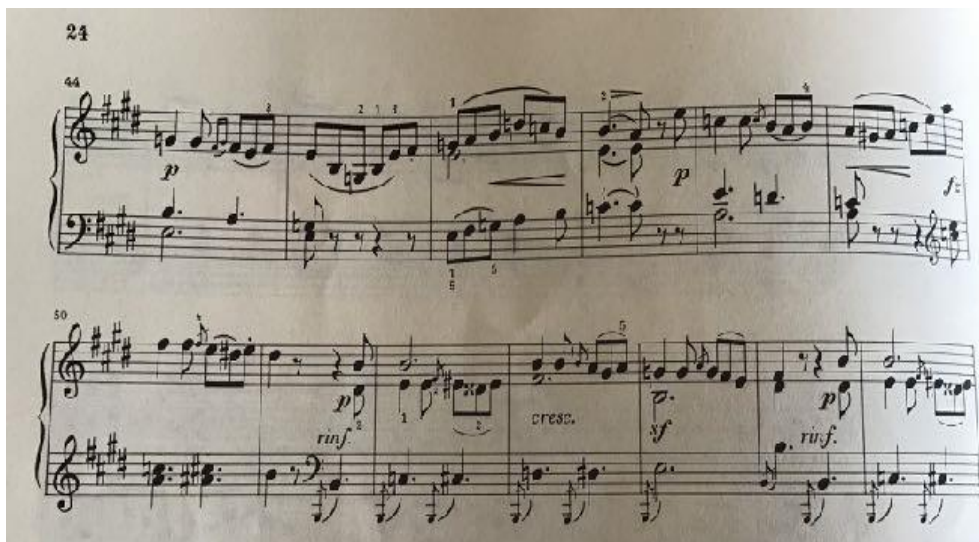


Obr. č. 38: Impromptu č. 5, HV

Toto Impromptu považuji za nejzdařilejší z celého cyklu. Jeho charakter je sladce nevinný, s mírným nádechem nostalgie. V melodii využívá drobných nuancí, které ale udělají veliký efekt.

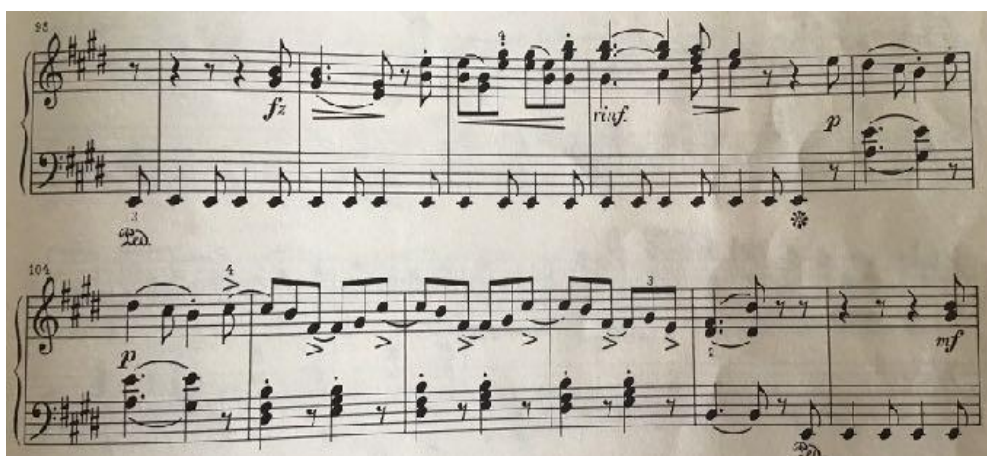
Typickým příkladem je drobná melodická odlišnost mezi třetím taktem (gis, a, h, cis) a taktem jedenáctým (poslední takt na Obr. č. 38), kde je melodie vedena zpěvnějším, terciovým krokem. Tento melodický prvek doporučuji zvýraznit mikroagogikou, s pocitem, jako když chce hráč na smyčcový nástroj na vrchním tónu stihnout o jeden kmit ve vibratu více.

Po repetici dochází k přechodu do mollové stejnojmenné a následuje dramatická pasáž, ve které Voříšek hojně využívá chromatické postupy v levé ruce, které však nepůsobí jako kliše a fungují jako dramatický prvek velice dobře (viz Obr. č. 39). Doporučuji "rinF" vykládat jako pocit výrazného akcentu rozloženého v čase. Dalo by se říci, že je to zdůraznění horizontálního charakteru fráze.



Obr. č. 39: Impromptu č. 5

Ve středním díle se střídá fanfárové, hrdinné předvětí s lyričtějším, smířlivým závětím, kterému však akcentované synkopy dodávají na humoru a dodávají tím celé skladbě další rozměr.



Obr. č. 40: Impromptu č. 5, střední díl, HV

Až při pátém uvedení tohoto heroického prvku je narušena pravidelnost a místo smířlivé odpovědi přichází pokračování ve stejném charakteru. Interpretačně je zde důležité nepřerušit frázi až do závěrečného akordu před D.C al Fine.



Obr. č. 41: Impromptu č. 5, HV

9.1.3.6 Impromptu č. 6, H dur

Toto Impromptu je z počátku charakterem velice radostné, ale již v průběhu A dílu se stává dramatičtější a díl B je plný naléhavosti, které velice dobře vynikne díky nápadité práci s harmonií a působivé metroritmické struktuře.

V dynamickém vrcholu používá Voříšek předpis "*F possibile*", nikoliv očekávanější *fortissimo*.

Závěrečné dvě fráze před repeticí nápadně připomínají část ze třetí věty Beethovenovy Sonáty d moll, č. 17.

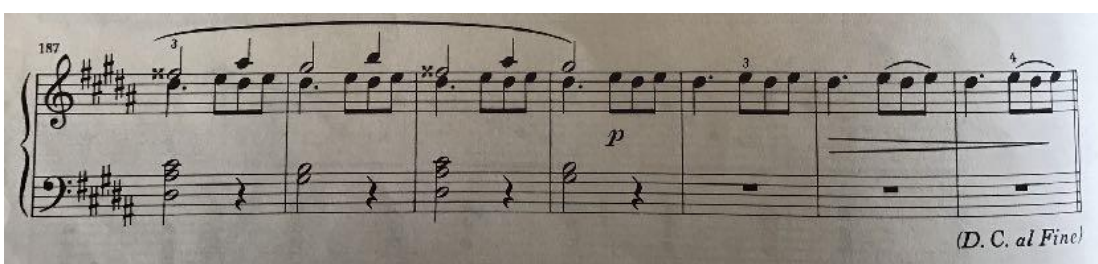
Obr. č. 42: Impromptu č. 6, HV



Obr. č. 43: Ludwig van Beethoven: Sonata No. 17, Henle Verlag

Je maximálně pravděpodobné, že Voříšek jako obdivovatel Beethovena jeho Sonátu, zvanou též "Bouře", znal. Vyvozují, že tedy tato podobnost není čistě náhodná. Především v dalším průběhu Impromptu totiž začíná být charakter této Beethovenově větě podobný. Prudké nárazy vyšších dynamik, střídající se s až pasivními plochami v nízkých dynamikách. Vnímám tedy tuto podobnost jako jasný odkaz k tomu, že toto Impromptu má ze svého lyrického počátečního charakteru skutečně zcela vybočit a stát se bouřlivějším.

Kompozičně je pak velice nápaditě vyřešen přechod z dílu B zpět na Da Capo. Tento moment je kvintesencí Voříškovi vynikající práce s motivem třech osminových not následujících vždy po pomlce (viz Obr. č. 43, podobnost s Beethovenovou Sonátou).



Obr. č. 44: Impromptu č. 6, HV



Obr. č. 45: Impromptu č. 6, začátek, HV

9.1.3.7 Impromptus – Shrnutí

Tento cyklus o šesti částech je rozhodně hodný pozornosti, jedná se o opravdu velice dobře napsaná díla (snad s výjimkou č. 2, jehož kvalita je přeci jen nižší). Problémem zůstává zařazení těchto kusů do koncertního provozu. Jako celý cyklus není dostatečně kontrastní a nosné, navíc naráží na problém přísných da capo forem, které ve větším množství působí na posluchače málo pestře. K výběru do koncertního programu bych vybral vždy maximálně tři.

9.1.4. Fantasie, op. 12

Fantasie je prvním Voříškovým klavírním dílem ve velké formě. Skládá se ze dvou vět, přičemž první věta je improvizčního charakteru, plná ozdob, pasáží a virtuózních prvků, typická pro svou dobu vzniku i svůj název. Druhá část či věta je sice v autografu předepsaná jako Rondo, ale jedná se o přísnou sonátovou formu. Osobně považuji tuto skladbu za Voříškovu nejzdařilejší pro sólový klavír. Srovnání s díly Voříškových slavnějších současníků snese asi nejlépe díky inspirovanosti jednotlivých témat, řemeslné vybroušenosti díla a především poměrně originálnímu formálnímu plánu.

Jsem přesvědčen, že z klavírního díla Voříškova je právě Fantasie op. 12 vlajkovou lodí, která obstojí na koncertním pódiu vedle děl Schuberta i Beethovena.

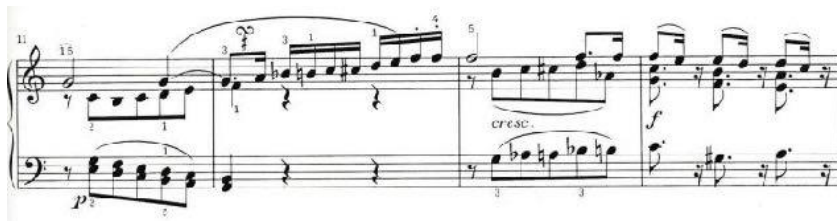
Svým rozsahem je do recitálového programu vhodná jako "introdukce" před rozsáhlejší Sonátou nebo jiné cyklické dílo. Její zdařilost nacházím také v široké škále emočních rovin.

Úvodní téma vyznívá důstojně a od počátku vhodně kombinuje představu orchestrálního *tutti* a sólových vstupů.



Obr. č. 46: *Fantaisie op. 12* ⁴⁴

Melodie od taktu 11 působí naléhavě díky chromatickým postupům a typickým sestupným vzdechům.



Obr. č. 47: *Fantaisie, chromatický postup*

Následné převzetí melodie tenorovým hlasem a po dvou taktech jeho splynutí s melodií sopránovou ukazuje Voříškův cit pro tektonické vedení fráze.



Obr. č. 48: *ukázka podpory tektonického směřování fráze k vrcholu pomocí přidání hlasu*

44 Veškeré obrázky v Kapitole o Fantaisii op. 12 jsou z Henle-Verlag, proto u jednotlivých obrázků zdroj neuvádím.

Dvaatřicetinové pasáže v taktech 29–32 ukazují na vliv Humella.



Obr. č. 49: *Fantasie*, virtuózní pasáž

Dynamický průběh těchto třech taktů krásně vyznívá právě na moderní nástroj, využití velké oktávy v basové linii (takt 31) podpoří celkovou zvučnost crescenda.

Druhé téma, s předpisem *dolce*, poukazuje k melodice a stylistice operní. Na rozdíl od prvního tématu zde u střídání delších, melodických hodnot, nevzniká dojem střídání *tutti/solo*, ale dojem zpívané melodie s bohatým (koloraturním) zdobením, nicméně vytváří jednu dlouhou linii, což v kontrastu k předchozím pravidelným blokům působí horizontálnějším dojmem a vytváří dojem skutečné fantazijní improvizace.



Obr. č. 50: *Fantasie*, lyrické druhé téma

Třetí téma (takt 50, nebo třetí takt viz Obr. č. 51) je v kontrastu k předchozí melodické části polyfonní, záhy je však transformováno do sekvence, která je ještě přerušena akordy upomínajícími k orchestrálnímu zvuku a jejich ozvěnou v *As dur*, aby pak zhuštění všech předchozích prvků dovedlo hudbu ke klidnému čtvrtému tématu. Na Obr. č. 51 ještě také v prvním taktu ukázky je

naznačen způsob synchronizace pasáže v pravé ruce a akordů. Vzhledem ke zpěvnému a klidnému charakteru hudby v této oblasti doporučuji se vyhnout disonancím mezi levou a pravou rukou.

The image shows a musical score for a piano piece, likely a fantasia. It consists of three systems of music, each with a right-hand staff and a left-hand staff. The right hand plays a sextal accompaniment, while the left hand plays a melodic line. The score includes various dynamics such as *pp*, *f*, and *ff*, and performance instructions like *sempre legato* and *cresc.*. The music is in G major and 3/4 time.

Obr. č. 51: *Fantasia, polyfonní a následná sekvenční pasáž*

Ve čtvrtém tématu pravá ruka obstarává sextolový doprovod a levá hraje na první dobu bas a na druhou a třetí dobu melodii. To působí uklidňujícím dojmem, téměř ukolébavkovým charakterem. *Morendo* podpořené mollovým průtahem končící v *pianissimu* by napovídalo konci celé věty. Poklidný konec fráze je však přerušen zmenšenými akordy ve *fortissimu*, na které naváže virtuózní hudba vypsaná v taktu, ale mající charakter kadence, čímž opět vzniká dojem *tutti-* (akordy) *solo* (kadence).

Tyto jednotící prvky drží charakter *Fantasia* kompaktní přes kontrastnost jednotlivých témat.



Obr. č. 52: Fantasie, čtvrté téma

Následuje opět polyfonní téma, tentokrát však v mollovém tónorodu a v delší verzi, kdy je dříve naznačené *fugato* rozvedeno v celistvější podobě. Plocha po tomto fugatu je velice zajímavá svým charakterem. Zatímco fugato zní téměř barokním dojmem, hudba v průběhu gradace nabírá romantičtější charakter a před vrcholem, kdy se na celý takt usadí na neapolském sextakordu, končí v charakteru až lisztovském.

Obr. č. 53: Fantasie, plocha před neapolským sextakordem

Po velkém vrcholu následuje uklidnění a znovu uvedení druhého tématu, tentokrát v základní tónině a s modifikacemi v melodice a zdobení.

Dynamický vrchol v *arpeggio* akordech upevňuje pocit ukotvení na tónice a předpis posledního taktu v *pianissimu* považují za nádherný a osobitý druh hudebního humoru, který patetičnost předcházejících akordů zmírní a připraví závěr první části, která se opět vrací ke čtvrtému, ukolébavkovému tématu.



Obr. č. 54: *Fantasie*, dílčí vrchol a návrat ke čtvrtému tématu

Sextolový doprovod pravé ruky dle mého názoru určuje tempo pohybu následujícího – triol v *Allegro con brio*, kdy sextola z předchozího dílu se rovná triole v dílu novém.



Obr. č. 55: *Fantasie*, druhá část

Toto allegro je, jak už bylo výše zmíněno, vlastně samostatná věta, která je ale k první části *Fantasie* pojena nejen stejným pohybem triol, ale také podobností intervalového složení některých motivů (Například nedoškálné fis v prvním taktu obou vět).

Allegro působí dramaticky a naléhavě. Téměř neustálý triolový pohyb a mnoho půltónových melodických postupů vytváří atmosféru vzruchu a napětí. To ještě podporují časté a prudké dynamické změny.

Vedlejší téma působí méně dramaticky, pohyb triol je však neustále přítomný.

Obr. č. 56: Fantasia, druhá část, vedlejší téma

Jedinou lyrickou pasáží je třetí téma, které působí klidným dojmem díky osminové melodii, v doprovodném hlase ale ani tentokrát nevymizí neustálý triolový pohyb.

Obr. č. 57: Fantasia, druhá část, závěrečné (třetí) téma

Za povšimnutí stojí melodika třetího tématu, které se podobá druhému tématu Rapsodie č. 3, u obou je možné najít podobnost s třetím tématem čtvrté věty

Beethovenovy Sonáty č. 1, f moll. Podobnost ve všech třech skladbách není jen kvůli opakovanému tónu ve zdvihu a následném sestupném melodickém směřování, ale i celkovou atmosférou uklidnění po rychlém toku triol.

Provedení začíná uvedením hlavního tématu v f moll, tedy subdominantní tónině. Záhy začne zpracovávat třetí téma, z jeho lyričtějšího charakteru se ale rozvine do dramatické polohy základního charakteru věty.

Největší napětí vzniká v gradaci před reprízou, kde Voříšek velice šikovně využívá prvku odpojení melodického hlasu od doprovodu, a to konkrétně v taktu 85, kdy tenorový hlas (palec levé ruky) vytváří protipohyb k melodii v pravé ruce a podpoří tak jak zvukové zmožnění, tak napětí "táhnoucí" posluchače od středu do krajnějších poloh škály klavíru.

The image shows a musical score for the Fantasy, second part, of Beethoven's Sonata No. 1 in F major. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 81-84) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'cresc.' marking. The second system (measures 85-88) shows a more complex texture with a 'f' dynamic. The third system (measures 89-92) includes a 'ff' dynamic and a 'p' dynamic. The score is numbered 45 in the top right corner.

Obr. č. 58: Fantasie, druhá část, plocha před reprízou

Repríza na několik taktů přinese uklidnění v podobě jistoty základní tóniny a již slyšeného materiálu, o to překvapivěji však působí "utnutí" lyričtější pasáže z oblasti hlavního tématu (takt 98, 99) *subito forte* nástupem neapolského sextakordu. S materiálem vedlejšího tématu pak následuje plocha, ve které o tónorod "bojuje" základní c moll a vzhledem k ní tak vzdálená Des dur, navozená právě svým sextakordem v taktu 100. Takty 111-113 pak vzdáleně připomínají hlavní téma ze Sonáty op. 20. Základní c moll "zvítězí" v taktu 118. Skladba končí

efektně dramatickým rozkladem c moll akordu následovaným střídavou dominantou a tónikou ve *fortissimo* akordech.

The image shows a page of a musical score for a piano piece. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is C minor (three flats). The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). There are also performance markings like *tr* (trill) and *acc* (accents). The systems are numbered 97, 100, 103, 106, and 110. The notation includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Obr. č. 59: *Fantasie, druhá část, repríza*

Přes velké množství hudebního materiálu a pestrost charakteru jednotlivých témat působí tato dvouvětá skladba velice jednotně, především díky mnoha chytrě využitým jednotícím prvkům.

Jednoznačně ji považuji za nejvyužitelnější Voříškovo klavírní dílo pro koncertní provoz. Kromě poměrně velké technické obtížnosti za rizikový faktor považuji snahu udržet první větu v jednom tempu. Základní tempo by mělo být sice ve všech částech podobné, ale ne stejné, jednotlivé plochy potřebují svůj přirozený tep a snaha o unifikaci dělá skladbu méně přirozenou. Agogika v jednotlivých plochách pak musí vycházet z představy různých "žánrů", které dílo obsahuje.

9.1.5. Dvě Ronda op. 18

9.1.5.1 Rondo č. 1, G dur

Kdybych měl na malé ploše popsat nápaditost Voříškovy pozdnější melodiky, vybral bych tuto roztomilou skladbu.

Obr. č. 60: Voříšek, Rondo G dur. Veškeré ukázky z kapitoly o Rondech jsou z vydání MAB

Na prvních třech řádcích je hned několik prvků, detailů v melodii, které dávají hudbě jistou bohatost. První osmitaktí je velice symetrické. První zajímavostí je o takt opožděný nástup levé ruky. Společně s akcentem to otevírá možnost, že kromě skutečného předtaktí je i celý první takt zdvihem a skutečně přízvučná je až první doba druhého taktu. Mnoho z dalšího průběhu tomuto napovídá (například forte ve 12 taktu potvrzuje přízvučnost sudých taktů).

Velice podobná problematika je známým svárem mezi dirigenty ve vedlejším tématu třetí věty Pražské symfonie W. A. Mozarta

The image displays a musical score for W. A. Mozart's Symphony D major, 'Prague'. It consists of three systems of staves. The first system has three staves (treble, alto, and bass clefs). The second system has two staves (treble and bass clefs). The third system has four staves (treble, alto, bass, and a lower bass clef). The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic structure. A red bracket highlights a section in the third system, and a blue bracket highlights a section in the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

Obr. č. 61: W. A. Mozart, *Symfonie D, dur, "Pražská"*, Editio Peters Leipzig

Červená a modrá svorka naznačují možnosti, jak vnímat čtyřtaktí, kde je první, přízvučný takt. Intuitivnější je dle mého názoru modrá varianta, napovídá jí i nástup nižších smyčců. Další vývoj ale nahrává i červené variantě. Tento spor asi nemá jasné a nezpochybnitelné řešení. Struktura ve Voříškově Rondu tento problém velmi blízce připomíná. Ona nejednoznačnost ale možná dodává skladbě na zajímavosti.

Hned druhé narušení jasné pravidelnosti je rozdíl v taktích 4 a 8 (viz Obr. č. 60). Zkusme si představit, kdyby na první době osmého taktu byl rovnou tón h. Téma by najednou znělo šablonovitě, obyčejně. Tento detail ale dodává celé frázi nápaditost (na Obr. č. 60 zvýrazněno zeleně).

Dalším mistrně zkomponovaným prvkem je rozdíl ve zdvihu do taktů 9 a 11. Stačí přidat jednu osminku a opakování motivu má o mnoho naléhavější charakter (na Obr. č. 60 zvýrazněno žlutě).

Zajímavé jsou i odtahy na konci repetice (na Obr. č. 60 zvýrazněno červeně), kdy na rozdíl od začátku tématu je model dvou osminek pod obloučkem umístěn na těžkou dobu (v tématu je naopak odtahová nota na těžké době).

Velice důležitá je i práce s doprovodným hlasem.



H 3237



Obr. č. 62: Rondo G-dur

Po 34 taktů je levá ruka vedena jako figurativní doprovod, velice pravidelně členěný po půl taktech, pouze několikrát má jinou úlohu, jako například melodický vstup po repetici (viz Obr. č. 62).

V taktu 34 Voříšek velice šikově podpoří vrchol fráze a ritardando, když naruší tuto půltaktovou pravidelnou figuraci a nechá dojít spodní hlas až do d1 a zase zpět, čímž vytvoří melodičtější působení celého taktu.



Obr. č. 63: Rondo G dur

Obr. č. 64: Rondo G-dur, melodický detail

Dalším detailem, který ale dodává celku mnoho, je melodická obměna v návratu k tématu viz Obr. č. 64.

Obr. č. 65: Rondo G-dur, struktura středního dílu

Střední díl svou strukturou připomíná práci s materiálem ve středních dílech Impromptus. Zajímavý je především svou strukturou. 3x čtyřtaktí plus 1x osmitaktí, přičemž čtyřtaktí jsou výrazně členěna na dvě charakterem velice odlišná dvoutaktí (značena A a B) a závěrečné osmitaktí používá jen jeden prvek, A.

V posledním návratu hlavního tématu Voříšek velice odvážně moduluje, ale používá i prvky jako opakování dvoutaktového motivu jednou s durovým a jednou s mollovým vyústěním. Tato propracovanost a cit pro detail ve vedení melodie dává skladbě velkou kvalitu.

Pro její interpretační podtržení doporučuji volit spíše mírnější tempo, aby bylo možné prokomponované drobnosti ve vedení hlasů patřičně vychutnat. Zároveň považuji za podstatné jasně odlišit čtyř a osmitaktové citění frází v prostředním díle.

9.1.5.2 Rondo č. 2, C dur

Druhé Rondo z opusu 18 je přímočařejší, obsahuje více kontrastů, jeho estetika je symetričtější. Fráze jsou přehledněji členěné. I zde je však v některých plochách symetrie čtyřtaktí porušena, čímž vznikají delší fráze, více připomínající romantičtější kompoziční techniky.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a piano staff. The first system includes a red vertical line at the beginning, a first ending bracket labeled '10', and dynamic markings 'p' and 'cresc.'. The second system includes a red vertical line at the beginning, a first ending bracket labeled '6', and dynamic markings 'dim.' and 'p'.

Obr. č. 66: Rondo C dur

Například hned po první repetici je fráze složená z šestitaktí⁴⁵ a čtyřtaktí (viz Obr. č. 66). Vystihnutí těchto nepravidelností považuji za klíčový interpretační prvek.

Kontrastní díl je velice dramatický, až orchestrálně instrumentovaný a prudké změny dynamiky i nálady dávají dílu velice efektní charakter.

Obr. č. 67: Rondo C dur střední díl

9.1.5.3 Ronda-Shrnutí

Tato Ronda považuji za díla velice zdařilá, nápaditá a kompozičně vynikající. Jejich široké využití vidím nejen jako studijní díla pro žáky hudebních škol, jak jsou dnes převážně využívány, ale cyklus dvou skladeb, která společně mohou patřit bez jakéhokoliv problému do repertoáru koncertních pianistů.

9.1.6. Variace op. 19

Tento opus je náladou optimistický, jedná se o kompozičně vyspělé dílo, jednotlivé variace jsou velice charakteristické a jejich celkové vyznění působí kompaktně a vyváženě.

45 Zde by jistě bylo možné namítnout, že nejde o šestitaktí, ale dvě trojtaktí, vzhledem k celkové stavbě díla a pravidelné periodicitě vnímám toto místo ne jako dva kratší hudební úseky, ale jako jeden protažený.

Téma vychází ze skotské písně "Now in here green mantle", kterou ve svém sborníku "Select collection of original scottish airs" vydal Leopold Koželuh.⁴⁶

Téma působí velice milým dojmem a už od prvních taktů je znát veliký posun ve Voříškově kompoziční technice klavírní stylistiky. Když srovnáme téma Variací s například Impromptu č. 2 a problematikou velkých, plných akordů v levé ruce, navíc trochu nepochopitelně prodlévajících i v místech očekávané harmonické změny, je zcela jasné, jak velký pokrok Voříšek udělal ve svém hudebním jazyce i jeho řemeslném zpracování. (Zvláštní je, že v komorním díle se s touto "nedostatečností" u dřívějších opusů neseťkáváme, o tom více v kapitole o komorní hře).

Voříšek v tématu využívá prodlevy v basové lince, pomyslná tenorová linka však vytváří kromě rytmické figurace i detailně propracovaný protihlas. V tomto díle je technická podobnost, a jistá "jazyková blízkost" (ve smyslu kompozičního materiálu) k známějším autorům zcela jasná. Při tom se nevytrácí Voříškovův originální duch.



Obr. č. 68: Voříšek – Variace ⁴⁷

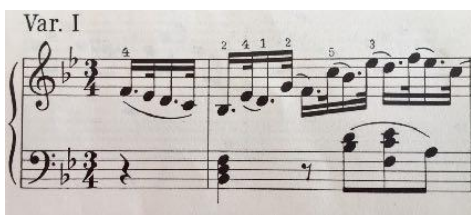
Opakované tóny v melodii i nekomplikovaná, ale propracovaná struktura textu vytvářejí asociaci (spíše podvědomou) k mozartovskému stylu.

Téma je zcela pravidelné, jednotlivá čtyřtaktí jsou zřetelně frázována.

První variace je rytmického charakteru, tečkovaný rytmus je v kombinaci s melodikou stavěnou na malých intervalech kontrastní ke klidnému tématu.

46 Petra Matějová, Klavírní dílo J. V. H. Voříška, str. 95.

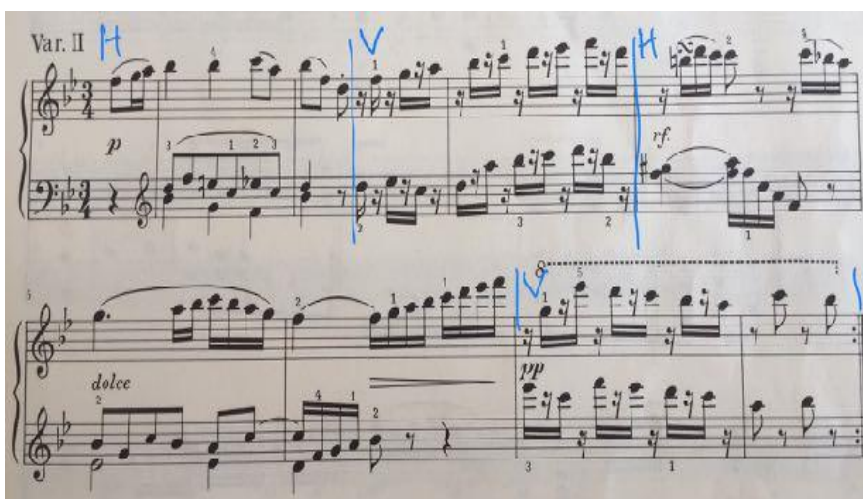
47 Všechny obrázky v této kapitole jsou z HV.



Obr. č. 69: Variace I

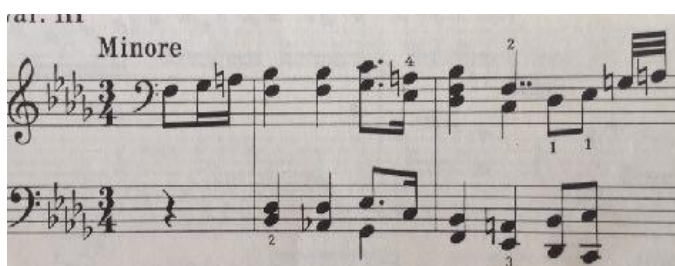
Od šestého do sedmého taktu je pak tato struktura přerušena a nastupují rovné šestnáctinové noty, čímž vzniká posluchačsky příjemné narušení již téměř monotónního typu vedení melodie. To je učebnicový příklad povedeného poměru nového a známého.

Druhá variace pracuje s kontrastem mnohem zhuštěněji – horizontální, melodické dvoutaktí vystřídáné jasně vertikálním úsekem a opět zakončené melodickým způsobem.



Obr. č. 70: Variace II (Písmeno H=horizontální, V=vertikální)

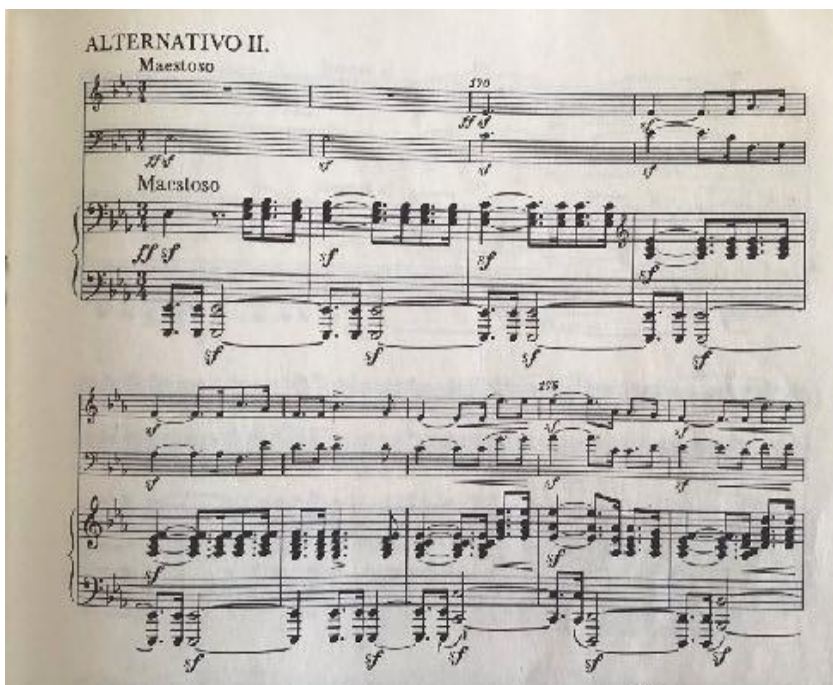
Třetí variace, Minore, připomíná svým rejstříkem, stylizací i charakterem pohřební pochod, ale zůstává pořád ve třídobém metru.



Obr. č. 71: Variace III

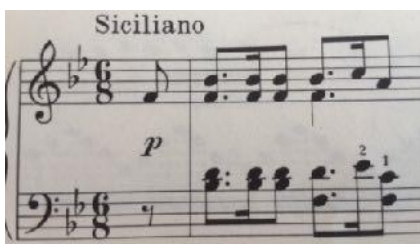
Tím vzniká zvláštní efekt, kdy posluchač vnímá charakter smuteční muziky, třídobý rytmus ale nepůsobí tak striktně, nemůže připomínat pochod. Vytváří se iluze tragična s jistým nadhledem.

Podobný efekt použije například Bedřich Smetana ve druhé větě tria g moll.



Obr. č. 72: Bedřich Smetana, Trio g-moll, Editio Bärenreiter

Variace č. 4 působí po tragickém minore opět velice optimisticky, sextolová figurace v doprovodném hlasu a předávání melodie mezi vrchním a spodním hlasem působí hravě. Tato variace je ale velice choulostivá na citlivou pedalizaci. Doporučuji pedalizovat co nejméně.



Obr. č. 73: Variace V

Variace č. 5 pak přináší nečekaný kontrast v podobě Siciliany, charakteristický taneční rytmus působí mírně archaicky a je vítaným prvkem v široké škále výrazovosti celé skladby.

Variace č. 6 je výrazně delší než ostatní (v zásadě obsahuje tři variace a kódu, ale vzhledem k tomu, že přísně vzato je čistě variační jen první z nich, zbytek už spíše mění charakter svého závěti a umocňuje pocit ukotvení v tónině B dur, je Voříškem značená v rámci dobové praxe jako jedna variace).

(Obdobně např. Beethovenových Šest Variací F dur op. 36 či Mendelssohnovy Variations Sérieuses apod.).

Tato variace působí velice virtuózně, obsahuje více druhů různých technik (stupnice, rozložené akordy, lomené oktávy, stupnice unisono, melodie v levé ruce pod trylkem v pravé).

Variace op. 19 jednoznačně považuji za skladbu velice zdařilou a vhodnou pro koncertní provoz. Jako u většiny skladeb variačního charakteru je potřeba mít tempový plán – které variace zůstávají ve stejném tempu, a které vybočují.

Voříšek k tempu píše pouze Andante na začátku a Allegro pro Finale.

Považuji ale za hudebně přirozené udělat v rámci Andante rozdíly. Téma a první dvě variace hrají v jednom tempu, třetí variace, minore, pomaleji, na rozhraní Andante a Adagio. Čtvrtá variace je pak *quasi a tempo*, ale vzhledem k sextolovému pohybu přece jen mírně pod tempem původním. Sicilianu pak vnímám v poměru čtvrtová s tečkou v Sicilianě se rovná se přibližně čtvrtové ve Variaci 4. Finale pak hrají tak, aby bylo zřetelně na jeden impuls v taktu, ale při tom ne příliš virtuózně. Zachování pastorálního, zpěvného charakteru považuji za žádoucí.

9.1.7. Sonata op. 20

Sonata je nejpozději napsaným a nejrozsáhlejším Voříškovým klavírním dílem. Má mnohá specifika. Asi největší zvláštností je absence volné věty. Sonata má tři věty, všechny tři rychlé.

I. Allegro con brio

II. Scherzo. Allegro

III. Finale. Allegro con brio

Trio ze Scherza je ve svém výrazu lyričtější a hravější, nicméně jakýkoliv materiál připomínající posluchači očekávanou kantilénu či romanci ve skladbě není. Dílo tím sice získává spád a působí velice kompaktně, na druhou stranu je taková Sonáta přeci jen nezvyklá.

Další zvláštností jsou dvě verze, které jsou místy dosti odlišné. O tom píší více později v této kapitole.

Existují dvě verze introdukce, které s největší pravděpodobností patří k první větě. Jedna je v rukopise přeškrtnaná, dle Olgy Zuckerové pro podobnost k úvodu Beethovenovy "Patetické".⁴⁸ Druhá je v rukopise řazena mezi první a druhou větou, ale logikou věci patří na úvod. MAB uvádí obě přede hry zvlášť, mimo Sonátu, v autorských poznámkách. Henle uvádí jednu přede hru jako dodatek.

Ani jedna z Introdukcí není běžně hrána, neexistuje nahrávka, kde by byla zařazena. Vzhledem k absenci pomalé věty je ale krátké Adagio na úvod vhodným prvkem. Doporučuji ho zařazovat před první větu, která po něm navazuje attacca.



Obr. č. 74 Sonáta, pravděpodobný úvod, HV⁴⁹

48 Olga Zuckerová, Voříšek- Sonata, str VIII.

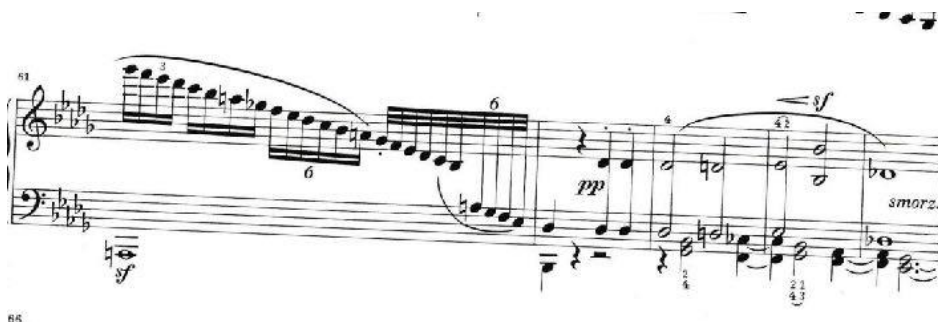
49 Vzhledem k porovnávání obou edicí uvádím v této kapitole u každého obrázku zkratku HV (Henle Verlag), nebo MAB (Musica Antica Bohemica).

9.1.7.1 Rozdíly v edicích Sonáty

Sonáta je dostupná ve dvou edicích, které se poměrně dost různí. Supraphon – kolekce Musica Antica Bohemica a Henle-Verlag.

Henle je vydán v roce 1971 podle editorky Dany Zahn, u Supraphonu, v řadě Musica Antica Bohemica byla editorkou expertka na Voříškovo dílo, Olga Zuckerová.

Henle se striktně drží autografu, zatímco Supraphone vychází převážně z prvního vydání. Co se týče grafické úpravy, je Henle jednoznačně přehlednější. Například když se pravá ruka dostává do hlubších poloh, v Henle je psaná částečně ve vrchní a částečně ve spodní lince, na což je dnešní hráč spíše zvyklý, Supraphone pak mění klíč ve vrchní osnově, což považuji za méně přehlednou a už ustupující praxi (viz Obr. č. 75 a Obr. č. 76).



Obr. č. 75: Sonáta, závěr první věty, HV



Obr. č. 76: Sonáta, závěr první věty, MAB

Z pohledu pianisty považuji za velice správný krok braní v potaz první vydání, které na rozdíl od autografu přináší evidentní vylepšení ve vedení gradace před reprízou, umocňuje poslední návrat tématu ve třetí větě a doplněné takty na konci celé Sonáty jednoznačně podtrhují strhující charakter a mnohem lépe využívají zvuk klavíru.

Z pohledu vědeckého je tento bod sporný, jelikož neexistuje důkaz, že Voříšek veškeré změny autorizoval. To je důvod, proč se Henle drží striktně autografu.

Jsem však přesvědčen, že žádná ze změn nepůsobí, jakkoliv vytrženě z kontextu, výsledný efekt považuji v naprosté většině za vhodný. Na následujících stránkách se budu zabývat každým rozdílem ve vydáních a pokusím se doporučit, ke které verzi se klonit. Jelikož není cílem určit "správnější" verzi z pohledu hudebně-vědeckého, ale z verzi přístupnější interpretovi i posluchači, rozhodl jsem se tuto část ponechat v kapitole Interpretační rozbor, jelikož právě spojení této problematiky s pohledem interpretačním je pro můj záměr klíčové.

Rozdíly:

The image shows two pages of musical notation for the first movement of the Sonata in B-flat major, Op. 20 by Jan Václav (Hugo) Voříšek. The top page (HV) is the autograph manuscript, and the bottom page (MAB) is the Henle edition. Both pages show the first few measures of the piece, marked 'Allegro con brio' and 'Opus 20'. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like dynamics (f, p), articulation (tr, staccato), and fingerings.

Obr. č. 77a, 77b: Vrchní obrázek HV, spodní MAB

Takt 1: v Henle staccato, v Supraphonu není. K tomuto píše ve vydavatelské zprávě Olga Zuckerová:

"V autografu se lze na některých místech (např. Hned na počátku 1. věty, u prvních tří půlových not) setkat se zdánlivě protismyslným značením delších hodnot staccato. Tento pokyn zřejmě znamená odpichovat, zřetelně odsazovat jeden tón od druhého, nevázat."⁵⁰

50 Olga Zuckerová, Voříšek- Sonáta op. 20, str. IX.

Toto mi nepřijde "protismyslné", když vezmu v potaz způsob zápisu Beethovena. U něj je interpretační zvyk odlišovat délku staccata nad různými hodnotami not. Vnímám tedy tento prvek jako interpretační pokyn – první takt je rytmicky pevný, jednotlivé půlové noty jsou mírně odděleny a přízvuk směřuje k první době druhého taktu (bez *staccata*). Myslím si, že způsob zápisu Henle je bližší dnešnímu klavíristovi.

Takt 34:



Obr. č. 78a, HV, č. 78b MAB, *Sonáta, rozdíl ve vedení melodie*

Henle začíná pasáž notou as a druhá doba vychází jako čtyři šestnáctiny.

Zatímco Supraphon začíná pasáž v pravé ruce tónem g a druhá doba je kvintola. Vzhledem ke zklidněnému charakteru v této části věty doporučuji hrát verzi Henle, jelikož je zbytečné zrychlovat hodnoty, pasáž už tak působí dosti virtuózně a další nepravidelnost v podobě kvintoly není žádoucí. V repríza řešení analogické (takt 141).

Stejné takty jsou také řešeny jinak ve smyslu frázování. Zde se kloním k obloučku přes celý takt, jelikož stoupající pasáž není třeba přerušovat, vnímám ji jako jeden celek vedoucí k první době následujícího taktu. Řešení v repríze opět obdobné.

Takt 49:



Obr. č. 79: *Sonáta, MAB, oblouček odpovídá charakteru hudby*

Legato na poslední tři osminy v pravé ruce u Henle není, vydání Supraphon považují za více odpovídající charakteru fráze (takt 156 obdobně).

Takt 56-57

V Henle v taktu 56 pokračuje pravá ruka ve figuraci z předchozích taktů, zatímco Supraphone má v první polovině taktů 56 a 57 nejprve vzestupnou a pak sestupnou stupnici Des dur. Vzhledem k předchozímu i následujícímu typu materiálu doporučuji pestřejší verzi, neboť motiv, který Henle zachovává, je už v daném místě užitý dost. Stupnice materiál ozvláštňuje. Volím verzi MAB

The image shows two systems of musical notation for measures 56 and 57. The top system (measure 56) features a treble clef with a complex, flowing melodic line in the right hand, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment. The bottom system (measure 57) continues the melodic line in the right hand, which is marked with a piano (*pp*) dynamic and a crescendo hairpin. The bass clef continues with a rhythmic accompaniment.

Obr. č. 80a: Sonáta, MAB

The image shows three systems of musical notation for measures 56 and 57. The top system (measure 56) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. The middle system (measure 57) features a treble clef with a melodic line marked with a very piano (*ppp*) dynamic and a piano (*pp*) dynamic, and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The bottom system (measure 57) shows a treble clef with a melodic line marked with a crescendo hairpin and a bass clef with a rhythmic accompaniment.

Obr. č. 80b: Sonáta, HV

Takt 62:

Oblouček nad staccatovanými tóny považuji za vhodný vzhledem k lyričtější poloze třetího tématu. Podobně například jako začátek Beethovenova Ronda C dur, op. 51.



Obr. č. 81a: *Sonáta, HV*



Obr. č. 81b: *Sonáta, MAB*

Řešení v repríze obdobné.

Takt 73–108, respektive 110

K posunu v číslování dochází kvůli o dva takty delšímu provedení v MAB.

Tento rozdíl je na rozdíl od předchozích skutečně velice podstatný, jelikož už nejde o detaily ve frázování, artikulaci či jeden tón v pasáži, ale o skutečně rozdílnou muziku, o dva takty delší, obsahující čtyři takty, které v autografu vůbec nejsou.

Rozdíly ve výškách tónů v taktech 77 a 87 nejsou pro celkové vyznění příliš podstatné, v taktu 77 bych však volil verzi Henle. Odpověď v levé ruce je totiž zde také složená je z tercií, zatímco dále obsahuje sekundu. Odpovědi jsou si tedy podobnější. V taktu 87 naopak upřednostňuji verzi Supraphonu, která napomáhá vyzněním *decesenda* a celkovému sestupujícímu charakteru.

Obr. č. 82a: Sonáta, MAB

Obr. č. 82b: Sonáta, HV

K tónorodu v taktech 99–103, kde v Supraphonu je obdobný materiál, ale v moll, píše Zuckerová ve vydavatelské zprávě:

"Mollová střední část činí větu stylově jednotnější a zároveň dramatictější."⁵¹

Pětiktaktí před reprízou ve verzi Supraphonu graduje dynamicky i melodicky, zatímco z autografu čerpající Henle uzavírá provedení bez dostatečné eskalace napětí. Nástup reprízy pak nemá dostatečně dramatický efekt.

Proto jednoznačně doporučuji verzi MAB.

61

102

105

This image shows the first system of a musical score for Henle's edition of the Sonata, Op. 20, IX. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 5/4. The score includes dynamic markings such as *sf* and *tr* (trills). Measure numbers 102 and 105 are indicated at the beginning of their respective staves.

Obr. č. 83a: *Sonáta, HV*

102

110

This image shows the second system of a musical score for MAB's edition of the Sonata, Op. 20, IX. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is three flats. The score includes dynamic markings such as *sf*, *p*, and *cresc.* (crescendo). Measure numbers 102 and 110 are indicated at the beginning of their respective staves.

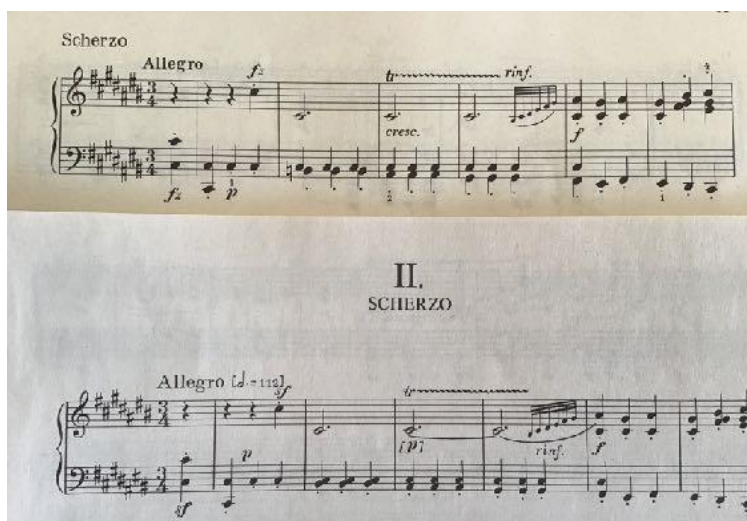
Obr. č. 83b: *Sonáta, MAB*

Na konci expozice Henle má repetici, Supraphon nikoliv, vzhledem ke slovům "*Quasi una fantasia*" v názvu může být oproti dobové praxi i bez repetic.

51 Olga Zuckerová, Voříšek - *Sonáta op. 20, IX*.

Druhá věta:

Hlavním rozdílem v edicích je výška basového tónu v **taktu číslo 2:**



Obr. č. 84a: Sonáta, HV a Obr. č. 84b: Sonáta, MAB

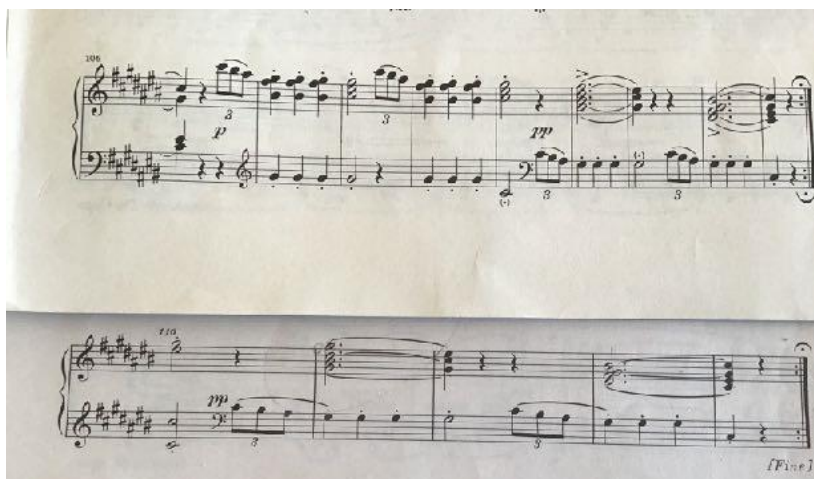
Vzhledem k prodlevě na tónu cis, ke kterému tvoří klesající basová linie interval vždy diatonický, považuji odrážku a tón h za nelogický. Bojovný a pevný charakter tématu koresponduje mnohem více s durovou tóninou, než s mixolydickou.

Dalším rozdílem v této větě je používání znaménko Fz (Forzando) u Henle.

Supraphon používá sf (sforzato). Jedná se v zásadě o synonyma.

Rozdíl v notaci a posunutí změny předznamenání v taktech 36-40 je v zásadě pouze věcí grafické úpravy, proto ponechávám bez komentáře, nemá vliv na hudbu.

Takt 111

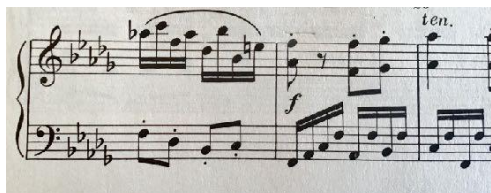


Obr. č. 85a: Sonáta, HV, 85b: Sonáta, MAB

Vzhledem k řešení taktu 32, kde je použit septakord, doporučuji verzi Henle. Změna zde nemá žádné opodstatnění.

Třetí věta

Takt 19



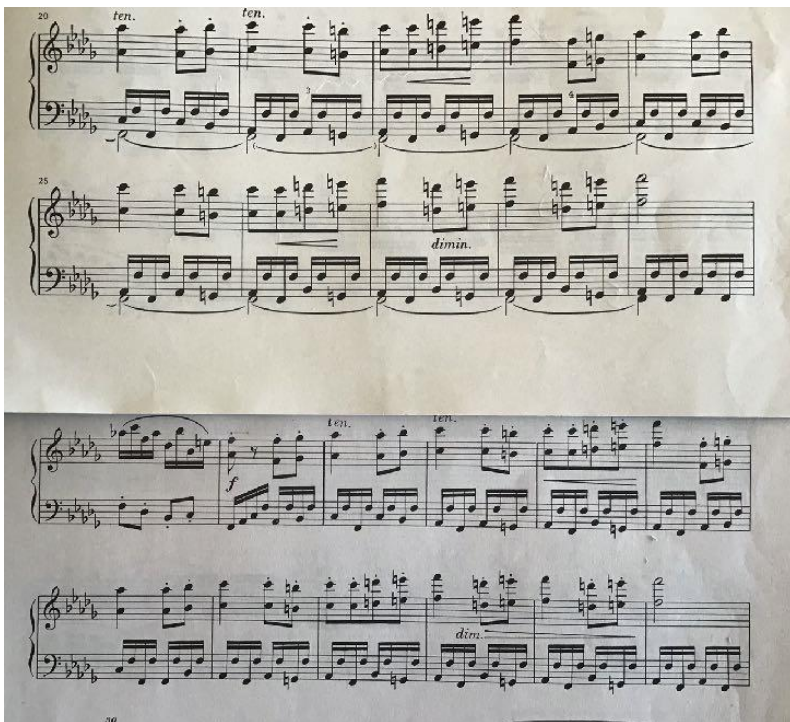
Obr. č. 86: Sonáta, MAB)

Ve vydání Henle není staccato nad první dobou v pravé ruce. To považuji za logické vzhledem k dalšímu motivu.

Takt 19-29

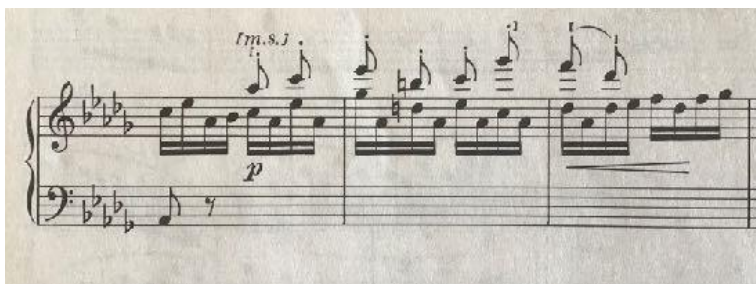
Prodleva na velkém F v edici MAB není. Dle Zuckerové je to z důvodu lepší hratelosti pro klavíristy s menší rukou. Preferuji drženou prodlevu, dodává zvuku na barevnosti a na rozpětí ruky není příliš náročné. Stejný případ v taktech 94-101⁵².

52 V tomto případě jsem přesvědčen, že klavírista s menší rukou přirozeně bude tuto prodlevu mírně redukovat a v mezích zvyklostí si vyhoví. Je ale zbytečné se zbavovat tohoto barevně zajímavého prvku.



Obr. č. 87: Sonáta, HV a Obr. č. 86b: Sonáta, MAB

Takt 46-47, 50-55



Obr. č. 88: Sonáta, MAB

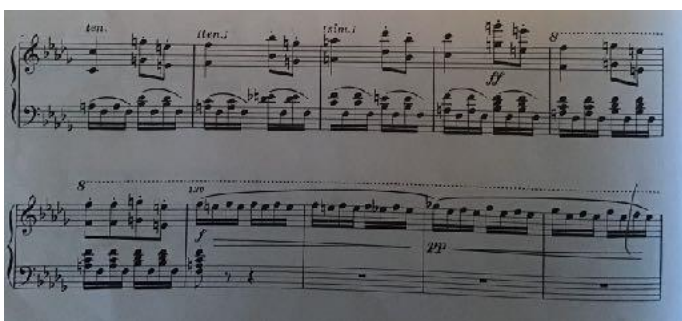
V Henle není nejsou ani staccatové tečky, ani obloučky u melodie (na obrázku verze Supraphon, zmíněná artikulace v závorce). Artikulaci dle MAB (viz Obr. č. 88) považuji za zdařilý a hudebně logický. V taktích 86-92 stejný případ.

118-125 (120)

V této ploše se verze rozchází v počtu taktů i hudebním materiálu. HV je zde delší. Původní chromatická gradace je vyškrtnutá a nahrazena pouhým přidáním motivu z předešlé plochy, jen zhuštěným o jednu osminovou oktávu. Tento drobný detail zakončí gradaci mnohem přesvědčivěji než nastavování další plochou z jiného materiálu. Doporučuji verzi MAB.



Obr. č. 89: Sonáta, HV, od druhého taktu ukázky plocha, která v MAB není)



Obr. č. 90: Sonáta, MAB, v prvním taktu druhé řádky je místo začátku nastavené gradační plochy zmíněné zakončení gradace zhuštěním motivu

161-162 (156-157) ⁵³



Obr. č. 91a: Sonáta, HV a Obr. č. 90b: Sonáta, MAB

V Henle není basový rozklad v osminových hodnotách.

Vzhledem k poslednímu uvedení tématu považuji tento nový prvek za adekvátní posílení efektu. Doporučuji MAB.

⁵³ Pořadí v uvádění taktů je 1. HV, 2. MAB. Rozdíl vzniká odlišným počtem taktů.

168-170 (163-165)



Obr. č. 92a: Sonáta, HV a Obr. č. 92b: Sonáta, MAB

Crescendo u Henle považuji za přirozené, podporuji logické vyústění fráze.

Následující decrescendo u Supraphonu opět vychází z přirozeného toku hudby a povahy klavíru (v tomto případě naprosto bez rozdílu, zda se jedná o moderní či historický nástroj) Pokud by verze Henle měla být vnímaná jako *subito mezzopiano*, nastal by problém s barvou a zvučností doprovodu.

Svým charakterem už více připomná virtuózní pasáže Humlovského typu, než Beethovenovsky oddělené fráze, proto bych vnímal dynamiku spíše instinktivněji.

Na stejné ploše se jedná i o frázování levé ruky. Vzhledem k tempu věty, charakteru této plochy a postižitelnosti artikulace v této poloze považuji tento problém za zcela nepodstatný.

171 (166)

Viz Obr. č. 92a a 92b

Absence staccata u zdvihového f2 u Henle.

Vzhledem k tomu, že se jedná o zdvih na plochu předepsanou *legato assai*, považuji staccato za nelogické. Naopak bych se snažil v rámci možností zahrát daný tón co nejdelším možným úhozem a navodil tak atmosféru expresivní *legato* plochy. Obdobný hudební materiál je v taktu 179 (174), tam je ale staccato v obou verzích. Přesto bych se z výše zmíněných interpretačních důvodů přikláněl ke spíše delšímu a expresivnějšímu zvuku i v tomto případě.

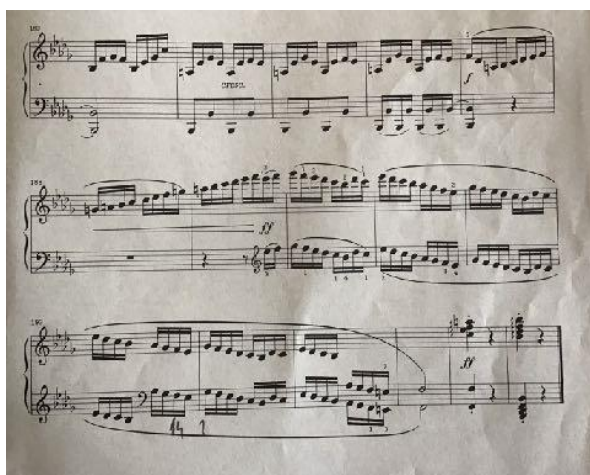
171-172 (166-167)

Viz Obr. č. 92a a 92b

Ligaturované malé f v palci levé ruky přes taktovou čáru v Henle.

Tento prvek považuji za velice dobrý. Opakování daného tónu by zbytečně zesílilo zvuk levé ruky, naopak předržení barevně propojí obě plochy.

184 (179) - konec věty



Obr. č. 93: Sonáta, HV



Obr. č. 94: Sonáta, MAB

Doporučuji verzi Supraphonu. Zuckerová ve vydavatelské zprávě píše: "... v autografu končí (3.věta) unisonovými oktávovými běhy poněkud etudového charakteru."⁵⁴

Vzhledem k délce Sonáty a jejímu celkově dramatickému a virtuóznímu vyznění nepovažuji její závěr ve verzi Henle za dostatečně velkolepý a zvukově adekvátně mohutný. Unisono stupnice v dané poloze klavíru neznějí dostatečně silně.

Rytmičtý motiv v akordech v levé ruce u kódy v MAB považuji za velice charakteristický, navozující tragickou atmosféru, lomené oktávy pak dodávají klavíru potřebný zvuk. I větší množství závěrečných akordů považuji vzhledem k dobové estetice a jisté patetičnosti celé Sonáty za adekvátnější. Verzi závěru MAB tedy považuji za výrazně vhodnější.

Jako shrnutí této části konstatuji, že pro praktické studium této skladby je vhodné nastudovat dílo z not MAB a korektury ve výšce některých tónů, ve frázování apod. doplnit dle těchto návrhů z HV, stejně jako pomalou introdukci.

9.1.7.2 Sonáta – shrnutí

Po podrobném popisu jednotlivých drobných úseků zbývá ještě celistvější pohled na interpretaci této skladby. Za nejproblematictější otázku první věty považuji míru agogiky a jednotu temp. Během provádění této Sonáty na více než deseti koncertech a jejího natáčení ve studiu jsem dospěl k podobě, kdy jsem přesvědčený spíše o agogice větší, ale ne příliš časté, tj v místech, kde si hudební materiál vyžaduje čas, například septola ve vedlejšímu tématu, je vhodné udělat velké *ritardando* a dát drobným hodnotám čas vyniknout, v romantickém stylu. (Něco jako drobným fontem psané pasáže v Chopinových skladbách) v následujícím taktu bych ale doporučoval návrat k tempu vedlejšího tématu (pomalejšímu než hlavní téma) a po několik taktů se agogice vyhýbal. Technické, brilantní plochy složené z dlouhých pasáží v šestnáctinových notách můžou být klidně spíše nad tempem, aby vzbudily patřičný efekt. Snaha unifikovat tempo všech témat je dle mého názoru zcela kontraproduktivní.

U druhé věty je interpretace mnohem intuitivnější. Doporučuji velice pečlivě hlídat úhoz a kultivovanost zvuku v dlouhých plochách v silné dynamice a s množstvím

54 Olga Zuckerová, Voříšek, Sonata, předmluva, str. IX.

sforzat na třetích dobách. V Triu je pak důležitá volba prstokladu k dosažení skutečně plynulého legata i v ne zcela prstokladově snadných dvojhmatech.

Třetí věta je technicky extrémně náročná. Voříškův metronomický předpis 152 je v podstatě naprosto nehratelný a posluchačsky nepřijatelný. V neustálém toku šestnáctinových not doporučuji zvýrazňovat jakékoliv čtvrtkové noty, které větě dodají pocit stability. Také je důležité, aby pasáže, které jsou psány ve *forte*, ale text je jen v jednohlase a na rozhraní druhé a třetí oktávy, nebyly hrány až příliš silně, jelikož takový zvuk bude nutně nekultivovaný.

Vzhledem k předpise *Quasi una Fantasia* hraji všechny věty *attaca*.

Snažím se o celkové vyznění skladby spíše v tmavších barvách zvuku a s důrazem na dramatičnost a patetičnost. Jedinou výjimkou je Trio, které se naopak snažím hrát odlehčeně, až humorně.

9.1.8. Díla bez opusového čísla:

9.1.8.1 Stambuchblacht

Drobné, optimistické a virtuózní dílo. Přes fakt, že má pouhých 48 taktů, obsahuje interpretačně zajímavé prvky, od kontrastu mezi šestnáctinovými notami melodickými, tak fakturou, kdy každá lichá šestnáctina je melodickým hlasem a sudá pouze figurací (detailněji o tomto principu viz Rapsodie č. 1)

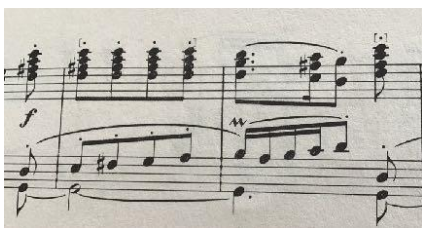
Skladba neobsahuje kontrastní díl, ale střední část je harmonicky natolik bohatá, že dojem kontrastu a následného návratu vzniká, i když kompoziční materiál co do smyslu sazby, práce s tématy a motivy, ale i klavírní stylizace zůstává stejný.

Pro zajímavé a pestřejší vyznění skladby doporučuji pracovat s délkou staccat v levé ruce, kdy při komplikovanějších harmoniích lépe vyznívá delší a závažnější způsob úhozu.

9.1.8.2 Ekloga

Voříšek chtěl s velkou pravděpodobností napsat druhou řadu Impromptus, která by na rozdíl od op. 7 nebyla organizována v tóninách kvintového kruhu, ale tentokrát měl zájem pokrýt tóniny kvartového kruhu. V rukopise Impromptu č. 3, op. 7, je také označení Ekloga, tyto dva názvy pravděpodobně v počátku Voříšek zaměňoval.

Po interpretační stránce je tato skladba snadná, jediným výrazným problémem je pro naprostou většinu klavíristů zcela nehratelné rozpětí ruky až na duodecimu.



Obr. č. 95: Ekloga, MAB

Tento problém však nepovažuji za důvod, proč tuto skladbu eliminovat z repertoáru. Vzhledem k povaze harmonického vývoje v této ploše, kdy prodleva v base trvá již několik taktů, je spodní tón sazby natolik ukotven v mysli posluchače, že jeho dřívější puštění nezmění charakter harmonického plánu.

9.1.8.3 Impromptus F dur

Z pravděpodobně zamýšleného cyklu druhá skladba. Motivicky nesmírně kompaktní dílo. Voříšek se pravděpodobně snažil svůj hudební jazyk zcelit do soudržnějších frází. Vzhledem k délce skladby (cca 6-7 minut dle tempa) je však úspornost materiálu až ke škodě.

Například střední díl setrvá po celých sto taktů svého trvání pouze v práci s materiálem viz Obr. č. 96.



Obr. č. 96: Impromptu F-dur, střední díl

9.1.8.4 Impromptu B dur

Třetí a poslední dochovaná část zamýšleného cyklu je opět materiálem velice úsporná, tentokrát se jedná především o pasáže v osminových hodnotách, které jsou ale zpracovány různorodým způsobem, zajímavé je jak melodickým vedením obou rukou, tak harmonickým plánem, ale i rytmickou hravostí, kdy neustálý tok

osmin mění svou pocitovou metrickou organizaci. Skladba nemá střední díl a je tedy strukturou, ale i charakterem podobná Lístku do památníku popsanému výše.

9.1.8.5 Zeimlich Lebhaft

Tato skladba je v současnosti nedostupná.

9.1.8.6 Pochod C dur

Toto dílo je pravděpodobně jen klavírní skicou zamýšleného orchestrálního díla.

9.1.8.7 Leichenfeyer auf der Tod des General Moreau

Tato smuteční hudba je pravděpodobně také klavírní verzí plánované orchestrální skladby, ale jak poznamenává Petra Matějová, má smysl i jako samostatná klavírní skladba.⁵⁵ Vzhledem k nedostatku Voříškových skladeb v pomalém tempu by toto bylo oživením koncertního repertoáru.

9.1.8.8 Padesátá Variace ve sbírce Vaterländischer Künstlerverein

Tato Variace na Diabelliho téma je pro Voříška velice typická. Kombinace chromatických pasáží v *legatu*, *staccato* decimových skoků, přehazování levé ruky přes pravou a nápaditá *sforzata* dělají ze skladby vynikající přídavekový kus. Interpretačně je instinktivní. *Sforzata* doporučuji hrát spíše horizontálním způsobem, melodicky.

9.2. Komorní skladby s klavírem

Voříškovo komorní dílo se těší větší popularitě než klavírní. Není to jistě náhoda. Když porovnáme například Sonátu pro klavír a Sonátu pro housle a klavír, je zcela evidentní, že zatímco houslová Sonáta snese srovnání s Beethovenskými Sonátami zcela pohodlně, o té klavírní toto nelze říci jednoznačně. Přes svou nesmírnou dávku inspirace a mistrné kompoziční plochy není jako celek natolik nosná, aby snesla srovnání s úplnou špičkou ve své kategorii.

Nejde jen o postřeh posluchačský, ale i interpretační. Materiál komorních děl sice není pro klavír o nic méně virtuózní, dokonce bych si troufl říci, že je technicky

⁵⁵ Petra Matějová, Klavírní dílo Jana Václava Huga Voříška str. 80-82.

obtížnější, skládá se ale z materiálu, který je našemu navyklému způsobu hry povědomější.

Toto mě samozřejmě vede k prozkoumání, proč tomu tak je. Dojít k jednoznačné odpovědi zřejmě není možné, vzhledem k abstraktní povaze interpretace hudby si ale dovolím pustit se na vědecky tenčí led a zamyslet se nad tímto tématem.

Voříšek byl jako instrumentalista zpočátku především varhaník a jeho přirozené myšlení bylo ovlivněno na minimálně tři řádky notového zápisu. V klavírní Fantasii je toto velice dobře znát v polyfonním úseku.

S tímto typem práce se sazbu mi přichází na mysl jednoznačná asociace. Caesar Franck. Jeho sazba pro klavír je velice varhanní. Franck ale ve své době, kdy už byla běžná sazba skladeb Chopinových, Lisztových, Brahmsových, si dovilil klást extrémní nároky na klavíristu, rozpětí jeho ruky, schopnost vést mnoho linií atd. Voříšek ve své době tuto možnost neměl.

Mým dohadem je, že nutná redukce jeho přirozené sazby ho vedla k méně instinktivní práci.

Dalším možným vysvětlením je, že Voříšek vzhledem ke své životní situaci, kdy se musel materiálně dosti složitě zabezpečovat, měl možná s komorním repertoárem té doby mnohem více zkušeností, protože musel velice často doprovázet mnoho jiných instrumentalistů. Od roku 1815 také působil jako korepetitor ve vídeňské Gesellschaft der Musikfreunde. Možná proto je jeho způsob práce v dílech komorních podobnější jeho vrstevníkům.

Dle mého názoru je v komorních skladbách také lépe vyvážen poměr známe versus nové, respektive repetitivní myšlenky jsou častěji ozvláštněny. Zatímco v klavírní Sonátě je Scherzo v čisté Da capo formě, Rondo houslové Sonáty má codu. Tento makro prvek však platí i v nejmenším měřítku. Například opakovaná dvojtaktí často mírně ozvláštní. I takováto drobnost má vliv na celkové vnímání nápaditosti skladby. Proč ale tato propracovanost třeba v klavírní Sonátě není tak výrazná?

Voříšek možná více spoléhal na to, že interpretem bude především on sám a ponechával některé detaily spíše improvizaci, zatímco v zápisu pro více hráčů už s tímto prvkem nepočítal? Tomuto vysvětlení by napovídalo, že Voříšek se po příchodu do Vídně, přes veliký kompoziční obdiv k Beethovenovi, stal žákem

Hummela.⁵⁶ Toho obdivoval především jako klavíristu. Tento dvojí vliv vnímám právě na rozdíl mezi skladbami pro sólový klavír a všemi ostatními. Zatímco skladby pro sólový klavír a klavír s doprovodem orchestru nesou především stopy kompozičních technik Humella, komorní dílo, ale třeba i Mše B dur je mnohem podobnější charakteru hudby Beethovena. Toto jednoznačně není způsobeno časem, kdy byly skladby komponovány, jelikož tam kontinuální vývoj nelze vysledovat. Jsem přesvědčen, že jde o Voříškovo vnímání klavíru. Hummel považoval improvizaci za nejvyšší dovednost pianisty, sám na svých koncertech často improvizoval.⁵⁷

Další složkou, která v klavírní Sonátě chybí (jak již bylo zmíněno v kapitole Klavírní Sonáta) je kantiléna. Téma volné věty houslové Sonáty je však zpěvné a melodické zcela nádherně, srovnatelně se slavnějšími současníky. Zde je možné narazit na specifičnost nástroje, o které mluví Petra Matějová, ale jinak, než je její interpretace. Možná Voříšek opravdu nedokázal vnímat klávesové nástroje jako prostředky k lyrické melodii v pomalém tempu. Pravdou je, že kromě prvních čtyř taktů volné věty, kde klavír hraje sám, je pak melodie svěřena houslím po celou dobu. První věta, respektive její Allegro je však plná odpovědí v obou nástrojích a melodická linka je rozdělena velice vyrovnaně. Z tohoto mi vychází, že Voříšek vnímal klávesový nástroj jako:

- a) Virtuózní, hybný nástroj, vhodný k akordovým i stupnicovým pasážím
- b) Nástroj vhodný k melodiím v rychlejším tempu, bez dlouhých hodnot
- c) Nástroj doprovodný
- d) Nástroj harmonicky bohatý (blíží se k varhanní sazbě)

Myslím si, že tyto důvody vedou k jisté problematice v klavírním díle. Nejméně se toto projevuje ve Fantasii. Ta díky své délce vyloženě pomalou lyrickou část nepotřebuje, stačí elegantní zpěvné partie ve středním tempu kontrastující s ozdobnými pasážemi v první části a s celkově rychlou druhou částí v Sonátové formě. Do značné míry to platí i o Variacích. Podstatněji se tento problém projevuje v Sonátě, jako limit to vnímám i pro provedení Improptus jako celku (což vzhledem k jednomu opusovému číslu a tóninách následujících kvintový kruh asi byl záměr skladatele). Škála charakterů by se v tomto cyklu dala vymezit od nálady zamyšlené až po rozjásanou. Při tom výše zmíněná volná věta z houslové

56 Petra Matějová, Klavírní dílo Jana Václava Huga Voříška, str. 26.

57 Petra Matějová, Klavírní dílo Jana Václava Huga Voříška, str. 24.

Sonáty ukazuje jeho schopnost nádherné lyrické zpěvnosti a Andante ze Symfonie kromě této lyričnosti dokazuje i obrovský smysl pro tragickou náladu. Absence některých nálad v klavírním díle je možná spíše "nedůvěrou" Voříška v klavír, než jeho chybou.

9.2.1. Rondo pro violoncello a klavír, op. 2.

Toto drobné dílo patří k dnes naprosto nehraným skladbám. Není mi známo, že by bylo natočeno či koncertně prováděno. Z dochovaného autografu je evidentní, že se jedná o dílo technicky náročné, nikoliv umělecky příliš závažné. Jakožto typická skladba svého žánru s nápaditými melodiemi a kompozičně zdatně napsaným klavírním doprovodem by jistě byla přínosným kusem do repertoáru. Zde vidím prostor pro hudební vědce. Bylo by vhodné vytvořit moderní vydání. Skladba byla vydána za Voříškova života u vydavatele Pietra Mechettiho. V roce 1828 pak u Tobiaše Haslingera.

9.2.2. Sonata pro housle a klavír, op. 5

Tato Sonáta je na rozdíl od Sonáty pro klavír typicky strukturovaná – první věta je Allegro moderato s pomalým úvodem (Largo), druhá je Scherzo, třetí zpěvné Andante sostenuto a čtvrtá svižné Finale, Allegro molto. Dílo bylo pravděpodobně napsáno okolo roku 1819. Jak píše Jan a Bohumír Štedroňové ve vydavatelské zprávě:

Protože Voříšek jmenuje na titulním listě arcivévodu Rudolfa kardinálem, jímž se stal teprve 1819 je tím dána přesnější hranice této skladby... Označení sonáty jako opus 5 nás nesmí zmýlit. Opusová čísla nejsou na Voříškových skladbách spolehlivá.⁵⁸

Svou kompoziční vyspělostí skutečně působí mnohem blíže k Rondům či Symfonii, než k Improptus. Při snaze specifikovat její kvality, autentičnost, ale zároveň již dříve v textu zmíněnou "příslušnost ke známému" jsem došel k těmto poznatkům.

- Tematický materiál, melodie, nesou Voříškovou autentickou melodičnost, pastorální řeč, na kterou později navázal Bedřich Smetana.
- Kompoziční struktura nesoucí mnohé prvky stylu Beethovena.

58 Voříšek Sonata pro housle a klavír, Musica Antica Bohemica, Vydavatelská zpráva, str. 4.

- Virtuózně psaný klavírní part odpovídá hummelovskému typu techniky, kterou známe z Fantasie i Sonáty pro klavír.

Tato kombinace působí nesmírně uceleně. Dílo má obrovskou vnitřní konzistenci.

59

Velkou zajímavostí je začátek introdukce první věty tóny cis a dis, což je v tónině G-dur skutečně neobvyklé. Sonáta je pravděpodobně napsaná zhruba devatenáct let po Beethovenově první Symfonii, která je pověstná svým začátkem na mimotonálním dominantním septakordu směřujícím do subdominanty.



Obr. č. 97: Sonáta pro housle a klavír, 1. věta MAB

Tento odvážný začátek považuji za odkaz k Beethovenovi a jisté stanovisko, které má upozornit, že se nejedná o virtuózní skladbu lehčího charakteru, ale že se zde autor hlásí ke své komponistické tváři závažnější. Tento poznatek mi celkově zapadá do mého konceptu, že komorní Voříškovo dílo je blíže beethovensko-schubertovskému stylu, na rozdíl od tvorby sólové či koncertantní.

O tom, že Voříšek uměl improvizovat pro různé typy publika se zmiňuje Olga Zuckarová v předmluvě k Sonatě:

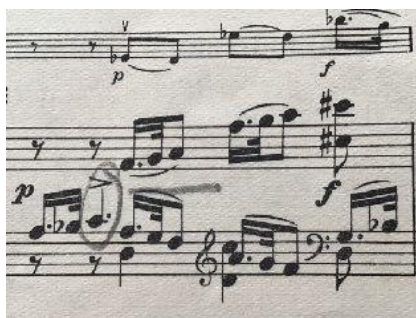
"(Fuchs)⁶⁰zachoval zprávu o tom, že Voříšek improvizoval dvojím způsobem podle publika, které momentálně naslouchalo: buď kompozičně náročněji, s užitím kontapunktických prvků, nebo vylehčeně, melodicky-virtuózně. Oba způsoby hudebného vyjadřování by byly časem v jeho díle patrně vyústily do umělecké syntézy...."⁶¹

Zajímavým interpretačním prvkem je také tečkovaný motiv, který má v introdukci charakter pevný, tragický.

59 Zde se přesně dostávám do bodu, kde není zcela možné své tvrzení dokázat vědeckým argumentem. Nezbyvá tedy než zde vědomě vyslovit mínění, které mám podloženo svou zkušeností. Zároveň to, že je toto dílo považováno za Voříškův "Masterpiece", napovídá, že jeho doporučení bude na vysoké úrovni.

60 Aloys Fuchs (1799-1853), muzikolog a Voříškův nejbližší přítel.

61 Olga Zuckarová, Voříšek: Sonata op. 20, předmluva, str V.



Obr. č. 98: *Sonáta pro housle a klavír 1. věta*



Obr. č. 99: *Sonáta pro housle a klavír, 1. věta*

Zároveň je vždy jeho posední tón na těžkou dobu. Hlavní téma pak vychází z tohoto motivu, ale je v charakteru lyričtější, navíc otočené ve smyslu přízvučnosti. Už se nejedná o zdvih, ale naopak první tón motivu je zároveň těžkou dobou.

V provedení je pak tento motiv variován a v houslové partu nastupuje v rámci polyfonní plochy i na druhou dobu v taktu. Vznikne tím zcela nové téma, které se stává protihlasem basfigury v klavíru, kde je naopak hlavní téma uváděno doslovně, jen v mollovém tónorodu.

Právě tento motiv působí jako jednotící prvek celé věty, je uváděn v mnoha charakteristických náladách. Interpretačně považuji za velice důležité odlišit v tomto motivu nejen přízvuchnost, která se dle kontextu nutně musí lišit, ale i úhozově odstínit jednotlivé nálady a tóniny. Voříšek píše vždy, když je motiv uváděn v mollovém tónorodu a v nižší dynamice, akcent na dlouhý tón. V silnějších dynamikách pak akcenty používá jen někde, navíc rozdílně v houslovém a klavírním partu. Porozumět tomuto způsobu je dle mého názoru klíčové. Vzhledem k beethovenskému typu kompozice považuji přesné dodržení a zápisu a jeho pochopení za ještě důležitější, než u skladeb virtuózních, kde si prostor pro drobnou modifikaci v rámci interpretační licence dokáží bez problému představit.

Vzhledem k užívání akcentů v plochách předepsaných *pianissimo*, *mezza voce*, a jejich celkovému charakteru a kontextu, snažím se hrát akcenty v těchto místech spíše jako *espressivo*, jelikož v houslích v obdobných místech není akcent uváděn. Myslím si, že tedy Voříškovy šlo o co nejdelší zvuk dlouhého tónu v klavíru. V houslích toto znaménko nepsal, jelikož považoval za přirozené, že houslista vzhledem k charakteru hudby bude hrát dlouhý tón zpěvně. Naopak ve *forte* plochách akcentaci používá u obou nástrojů, tam bych tedy vnímal akcent tradičním způsobem. Výjimkou jsou pak takty 137 a 139, kde housle akcent v *piano* mají, ale jedná se o plochu, která je z většiny ve *forte*, toto jsou jen dílčí odpovědi, tudíž celkový charakter se nemění.

Gradace od taktu 140 do taktu 145 je kompozičně vynikající a je vhodné ji interpretačně značně zdůraznit.



Obr. č. 100: Sonáta pro housle a klavír, 1. věta

Změna rytmického způsobu v pravé ruce klavíru – z šestnáctin se stávají osminky, ač se nejedná o celkovou augmentaci motivu, ale jen o prodloužení disonantního kroku, ve spojení s *legatovou* linií s *crescendem* v houslích, vytváří vynikající gradaci a mistrně využívá možností obou nástrojů k podpoření hudební myšlenky. Ve druhé větě Voříšek opět skvěle pracuje se stejným motivem v mnoha náladách.



Obr. č. 101: Sonáta pro housle a klavír, 2. věta



Obr. č. 102: *Sonáta pro housle a klavír, 2. věta*

V prvním případě, kdy je hudba dramatická, svěřuje figurativní osminový doprovod pravé ruce klavíru, která vzhledem ke své poloze i přes pokyn *legato assai* působí konkrétně a zvonivě, čímž dodává dramatickému vyznění plochy pevnost a vnitřní konzistenci. Obdobné místo v pozdějším průběhu, ale charakterem a kontextem váhavé, smutnější, instrumentuje odlišně. Figurace v levé ruce je méně konkrétní a dělá spíše dojem hutného základu, melodická linie hraná pouze v houslích najednou působí subjektivněji (viz Obr. č. 100 a Obr. č. 101).

Trio pak působí kontrastně, ale při tom ne odtrženě od zbytku věty. Motivická soudržnost dodává větě kompaktnost, stejně jako v první větě, melodická invenčnost pak vytváří dostatečně odlišný posluchačský dojem.

Staccata v levé ruce doporučuji hrát spíše hravě, příliš precizní charakter by nepodpořil milou zpěvnost houslí.



Obr. č. 103: *Sonáta pro housle a klavír, 2. věta*

Třetí věta v sobě snoubí až mendelssohnovský způsob vedení melodií s beethovenskou vnitřní přesností a dokonalostí.

Třídobý takt působí vždy méně symetricky a je volnější svou podstatou, tady je ale v mírném protikladu k oné rozvolněnosti a zpěvné melodice téměř neustálá linie v basu, která díky drobným hodnotám vytváří dojem prvku exaktního, osudového, filosofického.

Z pianistického hlediska je zde důležité dostatečně odlišit lehký úhoz levé ruky a zvukově co nejméně výrazný tok osminových not, ve kterých je ale někdy třeba zdůraznit krásné protihlasy.

Finale je typicky ve Voříškově typickém virtuózním a dramatickém stylu. O interpretačních finesách bude platit velká většina základních poznatků jako u Rapsodie č. 7.

9.2.3. Rondo pro housle a klavír op. 8.

Ač je tato skladba hrána velice sporadicky, považuji ji za velice zdařilou a v pro houslisty v mnoha ohledech velice vhodnou k uvádění dohromady se Sonátou, jelikož technicky klade na hráče větší nároky a housle jsou klavíru pro posluchače rovnocenný, zatímco v Sonátě je dominantní role klavíru zcela evidentní.

Charakterem je tato skladba sice odlehčená, v rámci Voříškova díla se spíše řadí k té části "hummelovské", nicméně nespírná nápaditost v melodiích, rytmická výraznost, ale i vynikající instrumentální vystižení charakteru obou nástrojů ji řadí do kategorie skladeb, kde dochází k oné syntéze obou Voříškových tváří. Charakter hudby je v Rondu až bujaře nevázaný a považuji za interpretační přínos onu veselou náladu podpořit a přes veškerou technickou náročnost vzbuzovat dojem naprosté jednoduchosti hry.

Mezi problémy, které klavírista musí vyřešit, patří rozhodně extrémně náročná pasáž repetovaných tónů:



Obr. č. 104: Rondo op. 8, S.A. Steiner und Comp

Při instinktivním tempu, kdy čtvrtková nota = cca 84 je tato pasáž extrémně náročná. Výhodou ale je, že díky neustále stoupající melodii dobře funguje prstoklad 4-3-2-1 a nedochází k prstokladovému problému jako například v Schubertově Klavírním triu Es-dur, kde v technicky obdobném místě (i když v pomalejším tempu), jde melodie i směrem dolu a tento prstoklad by vyžadoval

ještě překlad čtvrtého prstu. V tomto případě je tedy Voříškovo řešení pianisticky elegantní a přes svou náročnost jde v muzikantské hantýrce řečeno "dobře do ruky".

V codě dochází k momentu, kdy je skutečně znát jistý nesoulad mezi dnešním zvukovým ideálem a dobovým nástrojem, na který Voříšek komponoval.



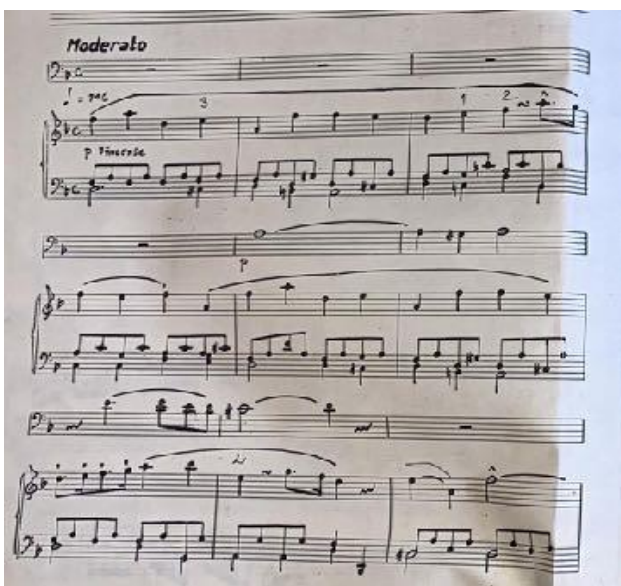
Obr. č. 105: Rondo op. 8, S.A. Steiner und Comp

V tomto místě je dle mého názoru umístění pravé ruky do třetí oktávy ne zcela šťastné. V době vzniku díla je pochopitelné, že měl Voříšek snahu melodický vstup klavíru co nejvíce zdůraznit oproti linii houslí a vysoká poloha tomuto záměru pomohla. Dnešní klavír se ale zvukově prosadí zcela bez problému, a naopak shledávám tento skok do vysoké polohy jako element oslabující pevnost a kompaktnost, kterou klavírní part v tomto úseku skladby nese. Považuji tedy v tomto případě pro provádění šťastnější hrát pravou ruku v poloze psané, při odmyšlení si oktavového posunu. Jedná se sice o zásah do zápisu, ale považuji zvukový přínos za větší zisk než dodržení zápisu.

9.2.4. Variace pro violoncello a klavír op. 9

Tato skladba se skládá z introdukce, tématu, šesti variací a finale, obsahujícího fugu. Zajímavostí je hudební anagram, kdy téma je složené z tónů f-a-d-e-a-f-f-e. V němčině znamená Fade Affe "nudná opice". Není jasné, proč si Voříšek zvolil právě tento anagram. Skladba je dedikována slečně Amálii Krebnerové, Voříškově žačce. Vzhledem k tomu, že Voříšek tento anagram nijak nezmiňuje, můžeme se pouze dohadovat, zda nebyl vtípkem namířeným přímo na slečnu Krebnerovou. Téma působí přes svůj nehudební původ velice melodicky, zpěvně.

Po introdukci, která je silně ovlivněna hummelovskou stylizací klavírního partu, následuje téma. Poprvé v klavíru, violoncello pouze doprovází.



Obr. č. 106: *Variace op. 9, téma*. Notový materiál je ruční opis laskavě poskytnutý ze soukromého archivu violoncellisty Marka Jerieho

Violoncello tematický materiál uvede v doslovné podobě v první variaci. Téma i první variace mají zcela totožné závěrečné čtyřtaktí. V podstatě je první variaci možné vnímat spíše jako zopakování tématu v jiné instrumentaci.

Druhá Variace oproti tomu už je skutečně kontrastní. Svým jasně odděleným charakterem prvního dvoutaktí a následného legata by mohla sloužit jako učebnicový příklad rozlišení horizontální a vertikální hry.



Obr. č. 107: *Variace op. 9, druhá variace*

Třetí variace klade na klavíristu nárok v detailní práci se zvukem.



Obr. č. 108: Variace op. 9, třetí variace

Je nezbytné pracovat s rychlostí úhozu v pravé ruce. Při prostém unisonu v této stylizaci, kdy je pravá ruka opožděna o jednu šestnáctinu, doporučuji hrát úhoz pravé ruky pomalý, aby nepůsobil rytmicky a nedělal dojem šestnáctinového pohybu mezi spodním a vrchním hlasem (viz první dva takty na obrázku č. 105).

V okamžiku osamostatnění obou rukou je ale na místě úhoz pravé ruky zrychlit, aby samostatná linie melodie dostala průzračný zvuk.

Čtvrtá variace je dle mého názoru nejkrásnější z Voříškových poetických melodií. Kombinace lyrického zpěvu violoncella a vášnivosti ve vrcholech frází jí dává mimořádnou kvalitu a emoční polohu, která je u Voříška vzácná.

Pátá variace je založená na šestnáctinových notách, v jistém smyslu beethovensky přísná, s ostinátním motivem ve violoncellu, kdy téma se objevuje vždy jako první tón ze skupiny šestnáctinek v klavíru. Na konci variace je odkaz k onomu opakovanému čtyřtaktí z tématu a první variace.

Šestá variace nás naopak duchem i technickým materiálem z beethovenského světa přenesse do hummelovsky virtuózního odlehčeného stylu. Tento návrat dává skladbě kompaktnost, jelikož se charakterem navrácí k žánru podobnějšímu introdukci.

Finale obsahuje řemeslně skvěle zvládnutou fugu, za velice vtipný prvek považuji v partu violoncello augmentovaný motiv F-A-D-E, uváděný v silné dynamice.

Tuto skladbu považuji za mistrné dílo, které ukazuje Voříška v celé šíři jeho talentu – od odlehčeného a virtuózního stylu v části Introdukce a šesté Variace, přes beethovensky symetrickou, vystavěnou plochu páté variace, ale i přes nádhernou

lyrickou čtvrtou variací, v neposlední řadě mistrnou fugu až ke strhujícímu závěru skvěle vygradované cody. Interpretační zdůraznění těchto různých poloh na relativně malé ploše považuji za maximálně žádoucí. V těchto Variacích nacházím asi nejvíce symbiózy mezi virtuózní polohou a Beethovenem inspirovanou polohou přísnější a hlubší.

9.2.5. Písně

Voříšek napsal či rozepsal dohromady 25 písní. Naprostá většina z nich je ale zcela neznámá a materiály jsou jen velice obtížně sehnatelné. Prof. Barbara Maria Willi dle jejích vlastních slov toto kompletní vokální dílo plánuje natočit. Znamená to ovšem některé z nedokomponovaných písní dotvořit a dopracovat některé další notové materiály.⁶²

Z písní, které jsou známé a na které se dá sehnat notový materiál bych zmínil tyto:

- 3 písně op. 10 (Die Abschiedsträne, Eintritt ins Jünglingsalter, Das arme Röschen)
- Samostatnou píseň Liebe, op. 15
- 3 písně op. 21 (An Sie, Der Frühlingsregen, Das Täbchen)

Písně jsou po interpretační stránce pro klavíristu snadné technicky, hudebně jsou přehledné a nevybočují ze zvyklostí své doby. Přes jednoduchou strukturu klavírní sazby jsou ale party pečlivě komponované a jejich efekt je i při využití střídmeho materiálu velice silný.

V písni Die Abschiedsträne nacházím pro nejasný pokyn pro interpreta v taktu 22-24.

62 Tyto informace jsem od prof. Willy získal elektronickou komunikací 24.3.2020.

Be - - - bet,
Chvěj se,

be - bet, Bu - sen - hü - gel, euch wie
chvěj se, ña - dro slad - ké, la - bu -

stacc.

cresc.

Obr. č. 109: Píseň Die Abschiedsträne, SNKH

Přes *staccato* nad každou triolou nepovažuji z logiky harmonického plánu a při znalosti Voříškova dalšího díla za možné, aby jeho záměrem byl od druhé trioly v taktu znějící kvartsextakord (první dva takty na Obr. č. 109) a septakord v základním obratu (třetí takt ukázky). Proto doporučuji tyto takty hrát kratším úhozem, ale s pedálem, případně basový tón předržet a vytvořit efekt tzv. prstového pedálu.

9.3. Voříškovo dílo pro klavír s orchestrálním doprovodem

Voříšek nemá ani jeden tradiční klavírní koncert ve smyslu třívětého cyklu s jednou větou v sonátové formě. Má ale čtyři virtuózní klavírní koncertantní skladby a *Grand Rondeau pro klavírní trio a orchestr*.

Jsou to:

- *Variations brillantes na píseň La Sentinelle, op. 6*
- *Variations di Bravura, op. 14*
- *Rondo Espagnol, op. 17*
- *Introduction et Rondau Brilliant, op. 22*

9.3.1. Variations brillantes na píseň La Sentinelle, op. 6

Tato skladba je velice virtuózní a prezentuje Voříškovu odlehčenou kompoziční tvář. Dílo se skládá z introdukce, tématu, třech variací a finale nazvaného Polonéza. Jedná se o dílo, které je celé založené na nápadně exponované technice. Ač je velice náročné a nároky na technickou vybavenost hráče jsou velké, jedná se ale o technickou problematiku zcela standartního typu, nevybočující příliš z prstové techniky Carla Czerneho. Výjimkou jsou v hodnotě šestnáctinových triol repetované oktávy v poslední variaci. Ty jsou v tempu, které je zbytku věty přirozené, v podstatě nehratelné. Za problematičtější považuji celkové vystavení hudební stránky díla, jelikož míra exhibice virtuozity je natolik velká, že skladba velmi snadno může působit nezajímavým dojmem. Tomu se lze alespoň z části vyhnout mimořádně pestrými pulsacími a výrazným přeháněním střídání vertikální a horizontální pulzace. Jisté emoční zploštělostí se vyhnout asi nelze, ale je možné skladbu přednést alespoň jako přiznaně intelektuálně nenáročné dílo, které je ale typickým představitelem svého žánru v kontextu doby vzniku.

9.3.2. Variations de bravure op. 14

Tyto variace v sobě snoubí nesmírně krásnou pastorální melodiku s velice virtuózním partem sólového klavíru. Zajímavostí je netradiční úvod do věty vstupem sólového klavíru, (stejně jako čtvrtý Beethovenův koncert) a motivická podobnost s finální větou šesté Symfonie Ludwiga van Beethovena.

Od první variace je pastorální nálada většinou jen v orchestru a klavírní part je psán v extrémně virtuózním charakteru. Za problematickou považuji druhou variaci, ve které je snoubení pastorální lyričnosti a heroického charakteru jen těžko slučitelné. Jedinou výjimkou je pomalejší pátá variace, která přes pasážovitě zdobené umožňuje i klavíru hrát delší hodnoty a melodické úseky. Je velice obtížné takto technicky pojatý part přiblížit k charakteru pastorálního tématu.

Na závěr tématu se ozve v klavíru motiv, který v pozdějším průběhu přebírá klarinet. Považuji za vhodné řešení dokázat tento motiv hrát úhozem pomalejším a s prsty směřujícími do kláves v menším než pravém úhlu, čímž se lépe napodobí barva klarinetu.

Za dobré řešení považuji nesnažit se pasážovité partie příliš připodobnit zvukově k něžné melodice, ale vystavět na prudkých kontrastech technické-lyrické (horizontální – vertikální).⁶³

V průběhu celé skladby jsou velice nápadité a bohaté harmonie. Z hlediska proporčnosti si však myslím, že je skladba mírně nastavovaná, s tímto je třeba se vypořádat pestrou zvukovou diferenciací jednotlivých charakterů a bohatým, propracovaným dynamickým plánem, který dá jednotlivým plochám vnitřní plán.

9.3.3. Rondo Espagnol op. 17

Přes velkou popularitu, které se skladba těšila za Voříškova života není dostupná žádná nahrávka ani možnost získání notového materiálu.

9.3.4. Introduction et Rondau brillante, op. 22

Toto dílo vydalo v kritické edici hudební nakladatelství českého rozhlasu v roce 2014, editorem byla Petra Matějová.

Opus byl dokončen v roce 1817, vydán však byl až v roce 1826 Tobiasem Haslingerem⁶⁴ Jedná se o skladbu vysoce virtuózního charakteru. Vzhledem k nově snadně dostupným notovým materiálům by mohl být častěji uváděno.

Zvukovou nahrávku pořídil v roce Boris Krajný a Pražský komorní orchestr pod vedením Ivana Paříka (na stejném CD je i op. 14).

Toto dílo je řekněme typickým reprezentantem svého žánru. Tragický a zadumaný charakter Introdukce, bezstarostné téma, a ukázka virtuozity všeho typu, od technik stupnicových, akordových, oktávových, terciových, figurativních, k tomu časté sekvence podpořené posluchačsky příjemnou instrumentací. Dílo nemá ambici být velice hlubokým, je to žánr, který má pobavit, okouzlit publikum svou virtuozitou a bezstarostnou melodikou.

U tohoto typu skladeb často hrozí neadekvátní délka, která už má neblahý vliv na posluchače. V tomto případě jsem přesvědčený, že celková délka, která se dle

⁶³ Například druhá variace už je v drobných hodnotách natolik hybná, že je i z hlediska posluchače rychlý pohyb tak výrazným prvkem, že melodická linie ve smyčcích, i ta latentní v klavíru, je až ve druhém, respektive třetím plánu.

⁶⁴ Petra Matějová: Voříšek: Introdukce a Brilantní rondo, vydavatelská zpráva.

tempa pohybuje mezi 13-14 minutami, je naprosto adekvátní hudebnímu materiálu.

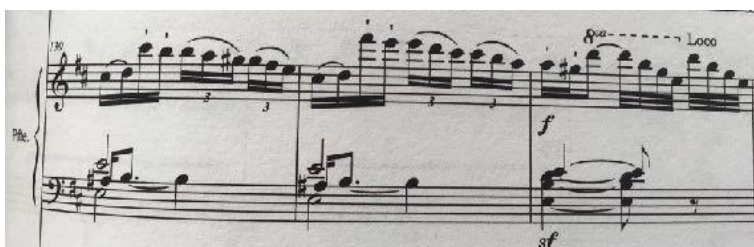
Co se interpretační stránky týká, považuji za podstatné vyjít vstříc salónnímu charakteru skladby a zvýraznit prvky, které jsou pro tento žánr typické.



Obr. č. 110: *Introduction et Rondeau brillante, op. 22, Český rozhlas*

Například zde považuji za podstatné interpretačně zdůraznit červeně označenou sestupnou pasáž, pocitově udělat na tónu e3 náznak akcentu, nikoliv jen cudně zakončit frázi. Takovéto charakterové nuance velice trefně vystihuje na výše zmíněné nahrávce Boris Krajný, stejně jako drobné tempové rozdíly, které jsou podstatné pro vystižení charakteru jednotlivých ploch.

Klavírní part je velice propracovaný a vyniká detaily, které dodávají tektonice frází směr. Zpětně se v tomto místě musím vrátit ke kapitole o Sonátě. Když vidím Voříškovu práci se stoupající melodickou líní v tomto Rondu, jsem přesvědčený, že to osvětluje mou argumentaci ohledně preference edice Supraphon v některých melodických změnách v Sonátě. (Jako je například způsob stupňování gradace pomocí melodických melodická linky (první a druhý takt ukázky) nebo způsob používání ligatur (Třetí takt ukázky).



Obr. č. 111: *Introduction et Rondeau brillante, op. 22, Český rozhlas*

9.4. Shrnutí interpretační problematiky

U Voříškových Rapsodií a Impromptus jsem už v průběhu rozboru narazil na problém třídílnosti. Třídílná forma je přirozeným hudebním útvarem a dá se říci, že valná většina hudebních forem z této třídílnosti vychází. Když vezmeme jako příklad běžnou třívětou Sonátu, tak první věta je v sonátově formě (expozice, provedení, repríza), druhá věta v písňové formě (A, B, A) a třetí větu Rondo, ať už přísne, nebo sonátové. Zároveň v makro pohledu je třetí věta v jistém smyslu návratem (i když ne tematickým, tak návratem k rychlejšímu tempu a tónině první věty, tudíž dojem určitého uzavření a návratu vzniká) Soudit třídílnost jako jistý problém je tudíž velice citlivé, neboť je téměř všudypřítomná. Jakákoliv dlouhodobě nenarušená repetitivnost ale posluchače začne nudit.

U opery se dokonce opuštění třídílné formy Árií považuje za jeden z hlavních bodů, který dal opeře nový směr a dokázal ji vtisknout nové perspektivy.

Posluchačsky vnímám tento problém tak, že koncertní program by neměl být přeplněn da capovou formou. Proto bych navrhol zařadit Voříškovy Rapsodie či Impromptus do koncertního programu vždy jen v počtu do tří, a z obou stran je ohraničit jinou formou.

U Voříška navíc střední díly nesou jeden společný rys jak v Impromptus, tak v Rapsodiích. Tematicky se ve velkém množství jedná o čtyřtaktí, které se skládá z dvou kontrastních motivů, toto čtyřtaktí je následně opakováno schématicky, ač s vývojem v melodii. Všimněme si, že jak v houslové Sonátě, tak v Symfonii se tomuto postupu vyhnul zcela. To jsou taky věty, které jsou považované za nejzdařilejší a posluchačsky nejoblíbenější.

Z pohledu stylovosti je třeba najít u Voříška jistou symbiózu mezi způsobem uvažování "beethovenským" a hummelovským".

ZÁVĚR

Cílem závěru je shrnout vše podstatné, ověřit, zda se podařilo uspokojivě zodpovědět otázky nadnesené v úvodu a zda vznikají otázky nové. Jelikož šíře problematiky, kterou jsem se v této práci zabýval, je poměrně velká, dovolím si závěr rozdělit na několik podkapitol.

Závěr interpretační

Interpretace Voříškových skladeb byla naprosto převažujícím tématem mé práce, proto začnu zde. Voříškovo dílo jako celek není snadno uchopitelné a zkratkovitě popsatelné. Liší se hodně dle období vzniku, účelu, typu skladby. Lze ale říci, že pokud Voříšek míní skladbu pro sólový klavír jako obsahem závažnější, vždy je důležitý aspekt syntézy myšlení klavírního a varhanního. V pozdějším období se tento aspekt tříbí do vnímání klavírně-symfonického.

Virtuózní skladby jsou svým stylem blíže k romantickému cítění, je podstatné střídat cítění horizontální a vertikální často a prudce. Na rozdíl od naší vžité představě o romantismu a jeho citovosti ve smyslu milostné tematiky je Voříšek mnohem častěji lyrický ve smyslu pastorálním či hravě nevinným. Problematickou zůstane otázka míry agogické svobody. Osobně bych se ve většině případů klonil k agogice střídmější, více vycházející s mikroagogického způsobu melodického hraní smyčcových nástrojů. Zároveň jsem ale příznivcem odlišení temp jednotlivých částí skladeb většího rozsahu. Například Fantasie má ve své první části několik přirozených temp, snaha je unifikovat do jednoho bude vždy hudbě škodit, to samé platí u Sonáty a Variací. Míra tempového odlišení jednotlivých témat je větší, než jsem zvyklí například u Beethovena.

Komorní tvorbu jsem shledal nejméně náročnou na pochopení, její náročnost spočívá v technické problematice, která je nám ale známá a nevybočuje z tradic doby. Za podstatné považuji u komorních skladeb racionálně pracovat s proporcí mezi Voříškovou virtuózní a filosofičtěji, hlubokou kompoziční stránkou.

Pro dílo s doprovodem orchestru platí v zásadě výše zmíněné rady k interpretaci virtuózních skladeb, lehký žánr tuto proporcí jednoznačně strhává na stranu virtuózní polohy.

Celkově je u Voříška podstatné využívat širokou škálu úhozu. Často je v jedné skladbě menšího rozsahu potřeba využít úhoz vytvářející sytý zvuk, v inspiraci odkazující k varhaní estetice, o pár taktu dále typický klasicistní zvuk se světlým úhozem pravé ruky a plastickou, nicméně nevyčnávající levou rukou, o pár taktů dále už je na interpreta vyvíjen požadavek virtuózního hraní pasáží mendelsohnovského typu.

Celou prací se průběžně nesla i otázka problematiky tempa. Jsem přesvědčený, že ač Voříšek mohl dle dobové estetiky některá tempa chtít extrémně rychlá (např. 3. věta ze Sonáty), z dnešního pohledu je takové tempo naopak vnímáno jako méně virtuózní, jelikož naše poslechová zkušenost, ovlivněna nahrávacím průmyslem, považuje za virtuóznější spíše zvukovou preciznost a průzračnost, než absolutní změřitelnou hodnotu metronomického údaje. Přes veškerý respekt k intencím autora, snaže se přiblížit dobovým zvyklostem a úctě k zápisu, osobně považuji za nutné nalézt určitou syntézu mezi zachováním estetiky doby vzniku a přizpůsobením se estetice dnešního posluchače. Za mylnou považuji premisu mnohých kolegů, že hudba 17., 18. a 19. století je víceméně "hudební muzeum", a že aktuálnost máme hledat jen v tvorbě nové. Dokonce jsem se setkal s názorem, že "hudba napsaná před druhou světovou válkou není schopna dnešního posluchače plně oslovit". Já naopak hudbu považuji za jazyk nadčasový a univerzální. (Minimálně v rámci kontextu Euro-Atlantické civilizace). Hluboké sdělení, množství emocí a odkazů, které hudba přináší, přeci nelze zredukovat na metronomický údaj. V případě, že naše posluchačská zkušenost vyžaduje odchylku necelých dvacet procent od metronomického zadání skladatele tvořícího před dvěma sty lety, nepovažuji to za něco, co zcela změní sdělení hudby. Pro vědecké bádání je samozřejmě metronomický údaj žádanou komoditou, neboť v těžko měřitelném poli hudebního sdělení se jedná o prvek na výsost konkrétní. Jedná se však jen o drobnou část celku, který se nazývá hudební interpretací. Proces hudebního vzdělávání trvá mnoho let, většina muzikantů se soustavně věnuje svému nástroji již od předškolního věku. To znamená, že do absolvování vysoké školy je to zhruba dvacet let neustálého kontaktu s velkým množstvím skladeb, stylů, ale i názorů pedagogů, později spolužáků a kolegů. Po takovémto nesmírně dlouhém a pracném procesu je rozumné vložit důvěru v instinkt muzikanta. Ať už ve volbě tempa, či vyhodnocení dalších dílčích elementů.

Během zkoumání Sonáty pro klavír jsem dospěl k názoru o způsobu kombinace obou dostupných verzí, které považuji za vyvážené a odpovídající charakteru skladby. Za největší změnu oproti stávajícímu stavu provádění této skladby v ČR i v zahraničí považuji uvádění introdukce před první větou.

Závěr dramaturgický

Jedním z mých cílů bylo přiblížení Voříškova díla interpretům a tím pomoci k jeho častějšímu zasazování do programů. Jaké jsou tedy reálné dispozice pro zařazení Voříškových skladeb do různých dramaturgií?

Již jsem v předchozích kapitolách uvedl, že za nejlepší Voříškovu dílo pro klavír považuji Fantasií op. 12. Její délka je okolo 10 minut, je pestrá, co se do nálad, zvukových rejstříků i kompozičních způsobů, při tom působí kompaktně. Považuji ji za vynikající dílo na zahájení recitálu, obstojí vedle děl slavnějších autorů a klade na interpreta přiměřené nároky – je náročná, tudíž i vhodná například do soutěžního programu či do recitálového programu mladého klavíristy, který chce náročným, ale méně známým dílem zaujmout. Při tom její obtížnost není samoučelná, ani zbytečně přemrštěná.

Osobně mám velice rád obě Ronda, která bych do programu zařazoval vždy pohromadě. Nejedná se o díla náročná hráčsky ani posluchačsky, ale považuji je za mistrné miniatury, které mohou vytvořit v rámci recitálového programu kontrast k dílu závažnému či k rozsáhlé formě.

Variace považuji také za vhodný koncertní kus, o kterém platí mnoho z předešlého odstavce o Rondech.

O problematice Sonáty bylo výše řečeno mnoho, každopádně je to dílo hodné pozornosti, do programu bych Sonátu zařadil ideálně na závěr první půlky recitálového programu, přičemž by ji měla předcházet skladba pomalá a volnější i formálně. Dovedu si ji představit například jako krásnou protiváhu k výběru z Chopinových Nokturen nebo Lisztových Útěch.

Impromptus bych nedoporučoval zařadit jako cyklus, ale vybrat dvě či maximálně tři (dle mého názoru nejlepší č. 1, 5 a 6). Vyhnul bych se ale určitě tomu, aby ve stejné polovině koncertu zazněla další da capová forma. Jejich přehlednost bych naopak použil jako protiváhu ke skladbám formálně méně jasným. Taktéž

Rapsodie bych zařadil do jednoho programu ideálně dvě nebo tři snažil bych se o kontrast tóniny.

Za díla méně šťastná, která bych osobně do programu nezařadil, považuji Rapsodii č. 2, dvojici skladeb *Le désir* a *Le plaisir*, *Impromptus* č. 2 a *Eglogue*.

Závěr praktický

Dospělý klavírista, student hudby, i jeho pedagog, všichni jsou jen lidé a přes veškerý zápal, který většina z nás snad má, máme také své limity, a je zcela přirozené, že často jdeme všichni cestou, když ne nejpohodlnější, tak alespoň ne zbytečně komplikovanou. Mám teď na mysli (ne)dostupnost not na Voříškova díla, poměrně málo odkazů na kanálech jako je YouTube, ale i počet aktivních odkazů na imslp.org.⁶⁵ K tomu, aby bylo dílo J. V. H. Voříška hráváno více, by bylo třeba, aby se jeho (alespoň téměř) kompletní dílo vydalo u renomovaného nakladatelství, aby se stalo jaksi pohodlně dostupným. Vzhledem k úžasné kompoziční úrovni komorních děl je jistě velice důležité dokončit rekonstrukci písni, věřím, že vydavatelství českého rozhlasu bude pokračovat ve vydávání děl koncertantních, že lidé, kteří mají Voříškovu dílo rádi a hodnotí ho vysoko, budou schopni se spojit a udělat pro odkaz tohoto skladatele těch několik významných kroků, které jsou potřeba, aby se jeho dílo stalo dostupnějším, známějším a vyhledávanějším.

Závěr o pohledech "autentické imterpretce"

Nepovažuji za obhajitelný názor, že je Voříšek tak spjatý s dobovým nástrojem, že by jeho dílo bylo na moderním klavíru méně vhodné k provádění než díla jeho současníků. Nalezl jsem a v kapitolách o interpretaci popsal určitá místa, kde k jistému drobnému nesouladu mezi autorovou pravděpodobnou intencí a dnešním nástrojem dochází, ale na ukázkách jsem doložil, že nejsou větší než u jiných skladatelů z tohoto období dějin hudby a že jejich překonání neubírá Voříškově hudbě na kvalitě.

⁶⁵ Přes veškeré kontroverze volně dostupných not je dnes realita taková, že dílo, které nelze dohledat ke stažení, je co do četnosti hraní limitováno.

Závěr subjektivní – několik otázek k přemýšlení

Po pěti letech, kdy jsem se zabýval interpretací Voříškových skladeb, hledal podobu Sonaty, kterou považuji za nejvyváženější, natočil podstatnou část jeho díla a snažil se porozumět jeho hudební řeči, jsem si samozřejmě k tomuto skladateli vybudoval silný vztah. Na všech předchozích stránkách jsem se snažil zůstat co nejobjektivnější, hodnotit jeho díla dle zásad, které jsou vědecké, získané letitým studiem. Umění je však vždy trochu subjektivní, a proto zde chci nadnést několik myšlenek, které už se od objektivní, vědecké práce více vzdalují.

Proč ve Voříškově díle, které by svou dobou vzniku mělo logicky tíhnout k velké citovosti, kultu romantické lásky, nic takového nenacházíme? V jeho životopise nenacházíme žádnou zmínku o jeho milostném životě. Má to spojitost? Byl snad tento aspekt lidského života pro něj cizí? Proč do své Sonaty nezařadil pomalou větu? Proč se tolik držel třídílné formy, a nezařadil do více svých děl alespoň codu, nebo návrat dílu A neobohatit, neprokomponoval trochu jinak? Bylo to z nedostatku času? Nebo považoval tuto formu za nejlepší, fascinoval ho symetrický ideál klasicismu naplněný raně romantickým obsahem? Stará rabínská moudrost říká, že na dobrou otázku je škoda nalézt odpověď... Ve Voříškově případě je prostoru pro hledání odpovědí ještě mnoho...

Soupis literatury:

Tištěné prameny:

FUCHS, Aloys: Biographische Notizen über Johann Hugo Worzischek: (*weil. K. k. ersten Hoforganisten.*). *Nach Mitteilungen einiger seiner Freunde und eigenen Beobachtungen zusammengestellt von Aloys Fuchs, 1826.*

HERAN, Bohuš: Muzikantův skicář

KVĚCH, Otomar: Základy klasické hudební kompozice, *Praha, Togga 2013.* ISBN 978-80-7476-023-5

ZUCKEROVÁ, Olga: J. V. H. Voříšek, Disertační práce, Praha, ČHF, 1961

ZUCKEROVÁ, Olga, Thematic Catalogue, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003. ISBN 80-86385-11-6

Vysokoškolské práce:

KOBLÍŽKOVÁ, Eugenie: Pedagogická činnost Ivana Klánského [online].

Olomouc, 2017 [cit. 2020-06-23].

Dostupné z: <<https://theses.cz/id/5u411b/>>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

KOPŮNCOVÁ, Petra. Jan Hugo Václav Voříšek: Variace pro klavír a violoncello, op. 9, Brno, 2006, Bakalářská práce, Masarykova univerzita, filosofická fakulta, vedoucí práce prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

MATĚJOVÁ, Petra: Klavírní dílo Jana Václava Hugo Voříška (1791–1825) v kontextu dobové tvorby a jeho interpretace dnes [online]. Brno, 2014 [cit. 2020-06-23].

Dostupné z: <<https://is.jamu.cz/th/bu3xk/>>. Disertační práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta. Vedoucí práce Barbara Maria Willi.

VONDRÁČKOVÁ, Jana: Dokonalá syntéza tvůrčí invence a intelektu v pianistickém a pedagogickém umění Ivana Klánského [online]. Ostrava, 2015 [cit. 2020-06-23].

Dostupné z: <<https://theses.cz/id/9qvfnf/>>. Disertační práce. Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce prof. Ivan Klánský.

Notové materiály:

BEETHOVEN, Ludwig van: Klaviersonate Nr. 17, d-moll, Opus 31 Nr. 2 (Sturm), G. Henle Verlag, Munich and London, 2003 (Norbert Gertsch, Murray Perahia)

BEETHOVEN, Ludwig van: Klaviersonaten III, Edition Peters, Leipzig, 1972, (Max Pauer, Carl Adolf Martienssen)

BEETHOVEN, Ludwig van: Sinfonie Nr. 1, C-dur, Editio Peters, Leipzig, 1959 (Max Unger)

DUSÍK, Ladislav Jan, Rösler, Josef, Voříšek, Jan Václav: Písně, canto e piano, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1951 (Oldřich Pulkert, Milan Poštolka, Pavel Ludikar)

MOZART, Wolfgang Amadeus: Symphony no. 38, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880

KOŽELUH, Leopold: 6 snadných sonát pro klavír, Barenreiter, BA 11565

VOŘÍŠEK, Jan Václav (Hugo): 12 Rapsodií pro klavír, 1. díl (Rapsodie 1–6), Musica Antiqua Bohemica, svazek 78, Praha, Supraphon, 1978 (J. Racek, V. J. Sýkora)

VOŘÍŠEK, Jan Václav (Hugo): 12 Rapsodií pro klavír, 2. díl (Rapsodie 7–12), Musica Antiqua Bohemica, svazek 79, Praha, Supraphon, 1979 (J. Racek, V. J. Sýkora)

VOŘÍŠEK, Jan Václav (Hugo): Composizioni per piano solo, Musica Antiqua Bohemica, svazek 52, Praha, Státní hudební nakladatelství, 1961 (J. Racek, O. Zuckerová)

WORŽISCHEK, Joh. Hugo: Leichenfeyer auf den Tod des General Moreau, Prag bey Haas, Jesuitengasse No 186, České muzeum hudby, sign. XVIII C 134

VOŘÍŠEK, Jan Hugo: Sonata op. 5, violino e piano, Musica Antiqua Bohemica, Editio artia, Praha, 1956 (J. Racek, J. Štědroň, B. Štědroň)

VOŘÍŠEK, Jan Václav (Hugo): Sonata, op. 20, Musica Antiqua Bohemica, svazek 4, Praha, Editio Supraphon, 1986 (O. Zuckerová)

VOŘÍŠEK, Jan Václav (Hugo) Impromptus, op. 7, Musica Antiqua Bohemica, svazek 1 (VI. Helfert, V. Kaprál), Praha, Editio Supraphon, 1976

VOŘÍŠEK, Jan Hugo: Ausgewählte Klavierwerke, München, G. Henle Verlag München, 1971 (D. Zahn)

VOŘÍŠEK, Jan Hugo: Sinfonia re maggiore, Editio SNKLH, Praha 1957, (J. Racek, F. Bartoš)

VOŘÍŠEK, Jan Václav Hugo: Introdukce a brilantní rondo pro klavír a orchestr, op. 22, ČRo, Praha 2014 (Petra Matějová)

VOŘÍŠEK, Jan Václav Hugo: Variace pro violoncello a klavír, op. 9, ruční opis z archivu Marka Jerieho

CD:

Jan Václav Hugo Voříšek: Radoslav Kvapil – Piano works, 1975, Supraphone 1112178

Jan Václav Hugo Voříšek, Bilijana Urban: Complete works for piano, 2014, Grand piano records, 747313967025

Jan Václav Hugo Voříšek, Artur Pizzaro: Piano works, 2011, Piano classics, PCLD0009

Jan Václav Hugo Voříšek: Rhapsodies, Fantasia – Petra Matějová, Supraphone
Wolfgang Amadeus Mozart, Jan Václav Hugo Voříšek, Nikolai Demidenko-Wigmore
hall live, AGPL, 1-008

Internetové zdroje:

Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web.
hesla/articles: Voříšek

www.radioservis-as.cz

<https://festival.cz/koncert/nikolaj-demidenko/>

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content>, Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung,
5. 12. 1818 recenze na 12 Rapsodií (str. 455–56).

Osobní korespondence:

Hana Švajdová: text "Skladby J.V. H. Voříška na ZUŠ Žerotín"

Vyjádření PhDr Evy Velické PhD, šéfredaktorky Bärenreiter Praha, 29.5.2019