

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Hudební režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**HUDEBNÍ REŽIE HISTORICKY POUČENÉ
INTERPRETACE
NA AUTENTICKÉM NÁSTROJI**

Sarah Jedličková

Vedoucí práce doc. MgA. Sylva Stejskalová, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Jiří Gemrot

Datum obhajoby: 2. 7. 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Recording Direction

BACHELOR'S THESIS

**THE RECORDING DIRECTION OF A HISTORICALLY
INFORMED PERFORMANCE
ON AN AUTHENTIC INSTRUMENT**

Sarah Jedličková

Thesis advisor: doc. MgA. Sylva Stejskalová, Ph.D.

Examiner: 2. 7. 2020

Date of thesis defense: MgA. Jiří Gemrot

Academic title granted: BcA

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Hudební režie historicky poučené interpretace na autentickém nástroji

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Ráda bych v první řadě poděkovala Hudební a taneční fakultě AMU za laskavou finanční podporu absolventské nahrávky, bez které by se natáčení nemohlo uskutečnit. Dále bych velmi ráda poděkovala panu Gertu Hecherovi za poskytnutí prostor a zajištění Beethovenova nástroje a Emě Jedlička-Gogové za její ochotu se projektu zúčastnit jako interpretka a její přípravu při nastudování skladeb.

Abstrakt

Text bakalářská práce se zabývá problematikou historicky poučené interpretace, důležitostí přípravy hudebního režiséra a interpreta a nutností jejich vzájemné spolupráce. Nedílnou součástí přípravy k vytvoření nahrávky je potřeba proniknout do celého historického kontextu, který skladatele provázal při tvorbě daného díla. Práce se věnuje vybraným oblastem se zaměřením na konkrétní oblast díla Ludwiga van Beethovena – *Klavírní sonáta op. 53 „Waldsteinská“*.

Dále se práce věnuje analýze tří různých interpretací první věty této sonáty. Poukazuje na charakteristické prvky každé interpretace zvlášť a poté je vzájemně porovná.

Celá práce je doplněna o praktickou zkušenost s realizací nahrávky historicky poučené interpretace na autentickém nástroji. Jde o nahrávání v klavírním ateliéru Gerta Hechra na originální Beethovenův klavír Conrad Graf z roku 1818 ve Vídni.

Tato práce může přispět k souboru znalostí v oboru hudby a může být zdrojem referenčních materiálů jak pro akademické pracovníky, tak pro odborníky z praxe.

Abstract

The bachelor thesis is focused on historically informed interpretation of musical piece. It underscored the importance of historical interpretation for effective preparation of musical directors and performers and the need of cooperation. An integral part of the preparation for the production of musical recording is the historical context that guided the composer in the creation of the work. This study therefore describes in detail the areas that are required to focus on during preparation. Specific example used in the study includes the piece composed by Ludwig van Beethoven – Piano Sonata, Op 53 „Waldstein“.

Further, the study deals with the analysis of three different interpretations of the first movement of this “sonata”. It points out the characteristic elements of any of the interpretations separately and then compares them with each other.

The whole work is supplemented by practical experience with the implementation of historically informed performance of an authentic instrument. It is a recording played on the original Beethoven's piano Conrad Graf from 1818 in the Klavier Atelier of Gert Hechr in Vienna.

This work makes a significant contribution to the body of knowledge within the field on music and could be a source of reference materials for both academics and practitioners alike.

Obsah

ÚVOD	8
1. LUDWIG VAN BEETHOVEN – SONÁTA OP. 53 „VALDŠTEJNSKÁ“	10
1. 1. HISTORICKÝ VÝVOJ.....	10
1. 2. VÝVOJ NÁSTROJE.....	13
1. 3. BEETHOVENŮV PŘÍSTUP K INTERPRETACI	15
1. 4. ODKAZY NA INTERPRETACI SKLADBY V DOBOVÉ LITERATUŘE.....	17
2. HISTORICKY POUČENÁ INTERPRETACE NA AUTENTICKÉM NÁSTROJI – ANALÝZA NAHRÁVEK	20
2. 1. OLGA PASHCHENKO.....	22
2. 2. RONALD BRAUTIGAM.....	27
2. 3. ALEXEI LUBIMOV.....	32
2. 4. SROVNÁNÍ NAHRÁVEK	37
3. HUDEBNÍ REŽIE NAHRÁVÁNÍ HISTORICKY POUČENÉ INTERPRETACE	39
3. 1. REALIZACE ZVUKOVÉHO SNÍMKU HISTORICKY POUČENÉ INTERPRETACE NA AUTENTICKÉM NÁSTROJI.....	41
ZÁVĚR	44
PŘÍLOHY	45
POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY	48

Seznam příloh

1. Tempový průběh nahrávek
2. Zpráva o nahrávání

Úvod

Tématem této práce je hudební režie historicky poučené interpretace na autentickém nástroji. Obecně by se dalo říct, že historicky poučená interpretace je světovou normou a postupně se dostává i na naši hudební scénu. Řada interpretů se specializuje na určité hudební období, často jde o hudební tělesa se zaměřením pouze na barokní či naopak soudobou hudbu. Obzvláště mezi klavíristy, můžeme najít i takové umělce, kteří celý svůj život věnují pouze studiu skladeb jediného skladatele.

Cílem historicky poučeného nastudování skladby je co nejvíce se přiblížit autorově původní představě. Kromě obecných znalostí stylovosti jednotlivých období je potřeba zabývat se charakteristickými rysy konkrétního skladatele. I přes to, že například Mozart a Beethoven jsou oba představitelé klasicismu, není možné k jejich dílům přistupovat stejně. Zároveň každý jednotlivý autor prošel jistým kompozičním i osobním vývojem a pro každé takové období jsou typické jiné znaky, jak skladebné, tak i charakterové. A nakonec vznik každé jednotlivé skladby byl podmíněn jinými okolnostmi. Pokud chce interpret dosáhnout co nejautentičtější podoby, je potřeba tyto okolnosti zevrubně studovat. Kromě interpretace je potřeba se zabývat i nástroji a jejich technickými možnostmi ze kterých skladatel při své práci čerpal inspiraci a jaký reálný zvuk mohl sám slyšet.

Ve své práci se budu zabývat celým procesem přípravy hudebního režiséra a interpreta na natočení historicky poučené nahrávky. Ráda bych zdůraznila význam hlubokého poznání díla a všech okolností jeho vzniku pro nalezení ideálního způsobu interpretace interpretem, ale i hudebním režisérem. Pro dosažení takového výsledku je potřeba, aby všichni účastníci podílející se na vzniku takovéto nahrávky (interpret, hudební režisér, zvukový mistr), byli dostatečně připraveni (každý ve svém oboru). Teprve spojením schopností a znalostí každého z nich může vzniknout požadovaný výsledek.

Díky příležitosti natočit historicky poučenou nahrávku na autentický nástroj mám možnost u této problematiky vycházet i z praktických zkušeností. Proto se v práci detailněji věnuji jedné z natáčených skladeb (*Klavírní sonáta op. 53* od Ludwiga van Beethovena) a vším, co bylo součástí mé vlastní přípravy.

Zabývám se tedy studiem pramenů vztahujících se k době vzniku skladby a zvukovou a interpretační analýzou tří nahrávek tohoto díla.

Celý tento proces nastudování a interpretování skladby na historický nástroj je doplněn o vlastní poznatky přímo z nahrávání několika skladeb, které jsem realizovala ve spolupráci s profesionálními interprety a odborníky přes historické nástroje a interpretaci.

1. Ludwig van Beethoven – *Sonáta op. 53 „Valdštejnská“*

Tato klavírní sonáta byla napsána v letech 1803-1804. Je pojmenována podle hraběte Ferdinanda von Waldsteina.¹ Hrabě von Waldstein byl prvním Beethovenovým mecenášem ještě v Bonnu, kde byl zaměstnán ve službách kurfiřta Maxmiliána. Díky jeho iniciativě a finanční podpoře měl Beethoven možnost odcestovat do Vídně, kde zůstal a tvořil až do konce svého života. Právě na důkaz vděčnosti mu tuto sonátu věnoval.²

1. 1. Historický vývoj

Klavírní *Sonáta op. 53* představuje jednu z nejhranějších sonát Ludwiga van Beethovena. Během svého života jich napsal celou řadu, ale těch „největších“, kterým sám přiřadil i opusové číslo, je 32. Vývoj osobnosti L. van Beethovena dělíme na tři období, která se projevují i v jeho kompozičním přístupu. Valdštejnská sonáta patří mezi jedno z přelomových děl napsaných na začátku středního období.

Abychom lépe porozuměli významu a hloubce této změny, je potřeba se podívat i na její příčinu. Na přelomu 18. a 19. století se u Beethovena začínají projevovat první příznaky hluchoty.

Cit.: „Sotva si dovedeš představit, jak smutný, jak pustý život jsem prožíval v těchto dvou letech: moje choroba se mi všude zjevovala jako strašidelný přízrak ...“

– dopis Wegelerovi z 16. listopadu 1801³

Strach z rychle se ztrácejícího sluchu, utrpení a hněv z nešťastné lásky, to vše ho dovedlo až do bodu, kdy 6. října 1802 napsal svou *Heiligenstadtskou závěť* – dva dopisy adresované dvěma Beethovenovým bratrům – která představuje smíření se smrtí, loučení s životem a radostí.⁴

¹ Podle toho i její přízvisko „Valdštejnská“.

² FISCHER, Edwin, *Beethoven's piano forte sonatas, A Guide for Students & Amateurs*, FABER AND FABER, Londýn 1959, str. 79

³ ROLLAND, Romain, *Beethoven – Velká tvůrčí období od Eroiky k Appassionátě*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, str. 47

⁴ ROLLAND, Romain, *Život Beethovenův, Život Michelangelův, Život Tolstého*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, str. 50-53

Cit.: „Je cítit chlad hrobu a dech nicoty. V osamělém domě heiligenstadtském Beethoven v oněch šerých dnech přímo vyje ve spárech smrti. Truchlivá *Závěť* ...

Co však uslyší člověk, zápasící se smrtí, jako odpověď na svůj hlas? ...

Z hloubi okolních lesů, v nichž dřímá pod říjnovým deštěm budoucí *Pastorála*,⁵ odpovídá na úpěnlivé volání *Závěti* tajemný zvuk rohu z *Eroiky*...

Lazare, vstaň! ...“⁶

Od chvíle, co začíná pracovat na *Eroice*⁷ se jeho odhodlání a nově získaná energie a chuť do života promítá i do invence a kompozičního náboje. Čím více se jeho tvůrčí rytmus zrychluje, tím více se vyskytují i skladby radostné. Horlivost, se kterou se pustil do práce, byla taková, že řada skladeb zůstala pouze „náčrtnuta“ v jeho zápisnicích a nebyla vůbec dokončena, nebo se k nim vracel až zpětně. Takto můžeme najít téma z *Allegra* ze *Sonáty op. 111* dvacet let před tím, než byla napsána.⁸ Právě období mezi lety 1802-1804 bylo jedním z neplodnějších v Beethovenově životě.⁹

Beethovenovu potřebu neustále se zlepšovat a posouvat své hranice dál dokazuje i jeho vlastní výrok z roku 1802, který zazněl chvíli před napsáním *Sonáty op. 31*: Cit.: „*Svémi dosavadními pracemi jsem nevalně spokojen, od dneška se chci dát novou cestou.*“¹⁰ Od této chvíle hledá novou cestu, kterou by napravil své předchozí chyby. Tu správnou se mu ale nepodaří najít naráz, trvá mu asi dva roky, než se dokáže úplně vymanit z naučených postupů, které do té doby ovlivňovaly jeho tvorbu.

Cit.: „... chvílemi v něm vyvstane klamná představa, že se v sobě shledává s tím starým člověkem, že v sobě má tytéž chyby a tentýž zmatek...“¹¹

⁵ V náčrtníku z října 1802 se objevuje mezi *Eroicou* a *Valdštejnskou sonátou* i jedno téma ze *Symfonie Pastorální*

⁶ ROLLAND, Romain, Beethoven – Velká tvůrčí období od *Eroiky* k *Appassionátě*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, str. 54-55

⁷ První náčrty se objevují již v listopadu roku 1802.

⁸ ROLLAND, Romain, Beethoven – Velká tvůrčí období od *Eroiky* k *Appassionátě*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, str. 78

⁹ V této době vznikly např.: *Symfonie Pastorální*, *Leonora*, *Kreutzerova sonáta op. 47*, *Valdštejnská sonáta*, *Klavírní koncert G dur op. 58*, *Scherzo z 5. symfonie c moll* a další.

¹⁰ ROLLAND, Romain, Beethoven – Velká tvůrčí období od *Eroiky* k *Appassionátě*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, str. 85

¹¹ ROLLAND, Romain, Beethoven – Velká tvůrčí období od *Eroiky* k *Appassionátě*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, str. 119

Právě od *Sonát op. 31 č. 1 a 2* dochází k postupným změnám, které se průběžně projevují u jednotlivých skladeb, a vyvrcholí až roku 1804 *Sonátou op. 57 Appassionata*, která zosobňuje jeho představu komplexního díla. V první řadě jde o formální úpravy – rozšíření formy a lehkost v přecházení z jedné tóniny do druhé. Tyto formální změny se přímo odvíjí od vnitřní potřeby dokonalosti a naprostého souladu jednotlivých částí.¹² Série skladeb mezi op. 50 a op. 60 reprezentuje dovršení/naplnění Beethovenova umění.¹³

Pro Beethovena má význam vše, co se stává součástí jeho díla. Podobně jako Joseph Haydn dokáže vystavět ucelené fráze a dlouhé hudební celky pouze z ústřední myšlenky. V Beethovenově případě dostává tento kompoziční postup úplně nový rozměr.¹⁴

S hledáním obsahu u každé složky obsažené v hudbě získává svůj vlastní význam i repetice – proporce, vyvážení tonálních oblastí, souhra harmonických napětí.¹⁵ Po roce 1804 Beethoven úplně upustil od tradičního opakování. Když použil repetici, tak měla i svůj význam a obsah a rozšířil její účinek tak, že její opomenutí by úplně změnilo smysl toho, co následuje ...

Potřeba komplexnosti a naprostého souladu byla postupem času také naplněna. Poučil se sám ze své vlastní práce. V roce 1803 napsal *Kreutzerovu sonátu op. 49* pro housle a klavír s první větou, která je jedinečná svou jasností, srozumitelností, majestátností a dramatickým napětím. Na to navazuje nádherná druhá věta (ve formě variací), která je ovšem v úplně jiném stylu, je elegantní, průzračná, ozdobná s citem pro detail. Každá věta je krásná sama o sobě, ale dohromady nefungují jako celek.¹⁶ Po dokončení této skladby už Beethoven nikdy neprezentoval takovouto kombinaci jako jedno dílo. Úplného propojení všech vět dosáhl v *Sonátě op. 57 Appassionata*.¹⁷

¹² ROLLAND, Romain, Beethoven – Velká tvůrčí období od Eroiky k Appassionátě, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, str. 121

¹³ FISCHER, Edwin, Beethoven's pianoforte sonatas, A Guide for Students & Amateurs, FABER AND FABER, Londýn 1959, str 79

¹⁴ ROSEN, Charles, The classical style, W.W. Norton, New York 1998, str. 396

¹⁵ V prvních větách, u druhé věty zůstává funkce zdobná.

¹⁶ Svým charakterem, obsahem i délkou.

¹⁷ ROSEN, Charles, The classical style, W.W. Norton, New York 1998, str. 399

1. 2. Vývoj nástroje

V této době se Beethoven mimo jiné zabýval i vývojem klavíru jako nástroje. K tomu ho vedla jeho vnitřní nespokojenost s prostředky klavírního výrazu, které byly limitovány technickými a zvukovými možnostmi nástrojů. Pro svůj nový způsob myšlení^{18,19} potřeboval i vhodný nástroj, který by interpretovi pomohl naplnit vše, co je v jeho hudbě obsažené. Jeho hlavní potřebou bylo sestrojít nástroj, který by mohl mít interpret plně pod kontrolou. Nástroj, jehož klávesy by poddajně plnily vůli toho, kdo hraje, a každá drobnost se podřizovala myšlence, která vládne celku. To vyplývá i z dopisu, napsaného roku 1809, Johannem Friedrichem Reichardtem:²⁰

Cit.: „Streicher²¹ upustil od měkkosti, přílišné poddajnosti s prudkým, hřmotným odskakováním kladívek, kterou se vyznačovaly ostatní vídeňské nástroje, a na Beethovenovu radu a žádost dal svým nástrojům větší pevnost i pružnost při úhozu, aby virtuos, který vkládá do svého přednesu sílu a výraz, mohl nástroj lépe ovládat jak při tónech držených a táhlých, tak při jemně důrazných úderech prstů a při jejich zdvihání. Tím nabyl tón jeho nástrojů větší mohutnosti a rozmanitosti, takže každému virtuosovi, který se při hře nesnaží jen o povrchní efekt, musí vyhovovat lépe než kterýkoli nástroj jiný.“²²

Experimentování s technickými možnostmi nástroje v době, kdy pracoval na *Sonátách op. 53 a op. 54* se promítá i do jejich charakteru. *Sonáta op. 54 F dur* představuje druh skladby, ve kterém se Beethoven zabývá více technickými otázkami, a naopak hudební myšlenku či výrazovou stránku ponechává stranou. U *Valdštejnské sonáty* najdeme místa spíše technická, ale v tomto případě obsah zůstává na prvním místě. Právě mistrné zvládnutí a vyvážení těchto dvou aspektů z ní dělá pravděpodobně nejvíce pianistickou ze všech Beethovenových sonát.²³

¹⁸ Naplnění dokonale harmonického celku, kde obsah, forma, vzhled, proporce mezi větami a jejich souvislost budou v rovnováze.

¹⁹ FISCHER, Edwin, *Beethoven's pianoforte sonatas, A Guide for Students & Amateurs*, FABER AND FABER, Londýn 1959, str. 79

²⁰ Hudební skladatel a přítel L. van Beethovena

²¹ Výrobce klavírů působící ve Vídni

²² ROLLAND, Romain, *Beethoven – Velká tvůrčí období od Eroiky k Appasionátě*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, str. 122

²³ FISCHER, Edwin, *Beethoven's pianoforte sonatas, A Guide for Students & Amateurs*, FABER AND FABER, Londýn 1959, str. 79

Během svého života se Beethoven přátelil a spolupracoval s řadou výrobců klavírů. Mezi nejvýznamnější patří Johann Andreas Streicher, Conrad Graf a Sébastien Erard. V roce 1803 mu byl zaslán nový nástroj vyrobený S. Erardem v Paříži, který svými inovativními vlastnostmi velmi napomohl tvorbě *Valdštejnské sonáty*. Novinkou té doby bylo zavedení více pedálů, které byly umístěny u země, s různými zvukovými efekty. Konkrétně tento nástroj *Erard 1802* měl pedálů pět: *Lute pedal*,²⁴ *Damper*,²⁵ *Moderator*,²⁶ *Una corda*²⁷ a *Basson*,²⁸ tento pedál je ovládán pomocí kolene.²⁹ Beethoven s pedály nejrůznějším způsobem experimentoval, ovšem pouze *Damper* zapisoval do autografu s přesným vymezením odkud ho držet, a kde přesně ho pustit. Můžeme označit několik zvukových efektů, kvůli kterým Beethoven tento pedál využíval: udržení basu, podpoření dynamických kontrastů, rozeznění zvuku harmonických disonancí a propojení dílů.³⁰

Beethoven ve *Valdštejnské sonátě* nevyužívá pouze zvukových možností pedálů, ale pracuje i s rozšířeným rejstříkem³¹ nástroje. Všechny tyto inovace ho inspirují k prozkoumání jejich limitů, a zároveň s tím i limitů interpreta. Vkládá do skladby řadu nových technických problémů, jako jsou oktávová glissanda, nebo trylky propojené s melodickou linkou.

Právě propojení obsahu s brilantní virtuositou a novou zvukovostí dává této sonátě charakteristický hudební výraz, a to ne pouze ve srovnání s jinými skladateli, ale i s ostatními Beethovenovými díly.³²

²⁴ U francouzských nástrojů, napodobuje zvuk loutny. Měl by být využíván k rychlým pasážím či arpeggiovým variacím.

²⁵ Stejná funkce jako pravý pedál u dnešních moderních nástrojů – zvedání dusítek.

²⁶ Tzv. tichý systém. Pomocí kůže vsunuté mezi kladívka a struny dojde ke změně barvy a celkovému zeslabení zvuku.

²⁷ Pomocí posuvného systému, který manipuluje s celou mechanikou nástroje, kladívko udeří pouze do dvou strun ze tří.

²⁸ Nejčastěji pouze na basovém rejstříku. Pomocí páky se na struny přiloží papyrus stočený do ruličky. Vytváří velmi výrazný drčivý zvukový efekt.

²⁹ HARDING, E. M. Rosamond, *The Piano-Forte*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, str. 127-133

³⁰ CHOI, Jin Hye, *Performance Practice Issues in Beethoven's "Waldstein" Sonata, Op. 53.*, California State University, Long Beach 1998, str. 26

³¹ přidané oktávy v hluboké i vysoké poloze

³² ROSEN, Charles, *The classical style*, W.W. Norton, New York 1998, str. 396

1. 3. Beethovenův přístup k interpretaci

Pokud chceme správně interpretovat Beethovenovu hudbu, musíme si uvědomit, jaký byl Beethoven jako interpret. Již od svých mladých let si musel na živobytí vydělávat koncertováním. Jak v průběhu let přicházel postupně o sluch, začal se vystupování před publikem vyhýbat a soustředil se pouze na komponování. Definitivně svou klavírní kariéru ukončil roku 1811. V době, kdy ještě aktivně koncertoval, byl nejlepším klavíristou své doby a zakladatelem moderního pianismu.³³ Beethoven byl vždy temperamentní, což se projevovalo i do způsobu jeho hry. Odjakživa zůstal ve své hře svobodně expresivní, mimořádně dynamický a emotivní. Zprávy o jeho vyzrálých schopnostech a paradoxech jeho povahy máme k dispozici prostřednictvím vzpomínek jeho žáků, jimiž byli např.: Ferdinand Ries, Carl Czerny a další.

F. Ries: „... hrál své vlastní skladby velmi neobvykle, zpravidla se pevně drží předpisu, ale příležitostně, ne často, spěchá dopředu v tempu. Občas zůstává zpátky ve svých crescendo dohromady s ritardandem, což vytváří velmi krásný a nápadný efekt. Během hraní zahraje pasáž jednou v pravé ruce, podruhé v levé, krásný a nenapodobitelný výraz, ale velmi zřídka přidával noty nebo ozdoby.“³⁴

C. Czerny: „Jeho držení těla během hraní bylo mistrovsky klidné, noblesní a krásné, bez sebemenších grimas (pouze se skláněl dopředu, když se mu zvětšovala hluchota); jeho prsty byly velmi silné, nebyly dlouhé, ale hraním je hodně rozšířil až ke konečkům, říkal mi velmi často, že v mládí obvykle cvičil až do půlnoci.“³⁵

Czerný si také uvědomoval, že Beethoven byl daleko před svou dobou jak v komponování, tak i v interpretaci, a říkal, že klavíry před rokem 1810: *byly stále slabé a nedokonalé a nemohly zvládnout jeho (Beethovenův) gigantický styl hraní. ... Ale Beethovenova hra pomalých a nepřetržitých pasáží měla téměř magický vliv na každého posluchače a pokud vím nikdy nebyl překonán.*³⁶

³³ GERIG, R. Reginald, Famous Pianists & Their Technique, Indiana University Press, Bloomington 2007, str. 81

³⁴ GERIG, R. Reginald, Famous Pianists & Their Technique, Indiana University Press, Bloomington 2007, str. 87

³⁵ GERIG, R. Reginald, Famous Pianists & Their Technique, Indiana University Press, Bloomington 2007, str. 87

³⁶ GERIG, R. Reginald, Famous Pianists & Their Technique, Indiana University Press, Bloomington 2007, str. 88

Oba jeho žáci obdivují jeho improvizátorské schopnosti, ale co se týče interpretace vlastních skladeb, vyjadřují se takto:

Czerny: „*Nikdy neměl trpělivost nebo čas cvičit...*“

Ries: „*Hrál své vlastní skladby velmi nedobrovolně.*“ Často ho musel k vystupování nutit.³⁷

Stejně jako u svých skladeb, vyžadoval Beethoven od interpretace komplexní propojení techniky s hudebním výrazem. Dobrý výkon byl pro něj takový, ze kterého vyzařovaly skutečné emoce a nešlo pouze o hraní správných not. To neznamená, že nekladl důraz i na technickou stránku hry. Ta pro něj ovšem představovala pouze prostředek k dosažení kýženého cíle správným úhodem a artikulací. Beethoven si sám psal řadu cvičení pro prstovou techniku. Trval na správném provedení všech technických aspektů obsažených ve hře: správná poloha ruky, prstů a použití palce, legatová technika a práce s pedály.³⁸

Valdštejnská sonáta je technicky i hudebně velmi náročná po interpretační stránce, ale pokud je správně provedena, výsledný efekt je opravdu impozantní. Při provádění sonáty je potřeba klást důraz na každý detail zapsaný v notách, kde dynamika představuje klíčový aspekt pro správné vyznění. Beethoven vyžaduje velké dynamické kontrasty, kterých dosahuje nejen využíváním krajních rejstříků nástroje, ale i detailním označením dynamického průběhu skladby přímo do partitury. Další velmi důležitou složkou je vedení hlasů. Např.: vedení hlasů u vedlejšího tématu první věty by mělo napodobit sborovou techniku vedení hlasů, kdy se spolu s každou harmonickou změnou nenaruší tok plynulé melodické linie.

Beethoven chtěl především nově nastavit klavírní techniku 19. století a pozvednout ji na úroveň úplné přirozenosti a svobody, zcela sloužící duchovní hloubce nejcennějších klavírních skladeb.³⁹ Touto sonátou prorazil běžné

³⁷ GERIG, R. Reginald, *Famous Pianists & Their Technique*, Indiana University Press, Bloomington 2007, str. 89

³⁸ GERIG, R. Reginald, *Famous Pianists & Their Technique*, Indiana University Press, Bloomington 2007, str. 90-93

³⁹ GERIG, R. Reginald, *Famous Pianists & Their Technique*, Indiana University Press, Bloomington 2007, str. 98

kompoziční standardy a stal se inspirací pro budoucí generace skladatelů a interpretů svým inovativním přístupem k hudbě, technice a struktuře díla.

Jak sám Beethoven řekl „*Není pravidlo, které by se nemohlo porušit pro něco ještě krásnějšího.*“⁴⁰

1. 4. Odkazy na interpretaci skladby v dobové literatuře

První věta *Allegro con brio*

První věta, *Allegro con brio* v C dur, začíná jemným chvěním, které hned od startu strhne svojí energií a intenzivní atmosférou nastíněnou v krátkém a charakteristickém motivu směřujícím vzhůru. Radostně bušící srdce se může na chvíli zastavit až na dominantě. Okamžitě ovšem pokračuje dál s ještě větší intenzitou pod vedením hlavního motivu, až se dostane k vedlejšímu tématu v zářivé E dur. Vedlejší téma je velmi kontrastní k prvnímu, má jednoznačně zdrženlivý a zároveň velmi něžný charakter.⁴¹

Pulzující a neustávající energie je nejpozoruhodnější inovací, které není docíleno pouze rytmickou složkou. Část energie přichází bezprostředně v druhém taktu s harmonickou změnou.⁴² Velmi neobvyklá, pro první větu klasicistní sonáty, je celková práce s harmonickým plánem a přechody mezi tóninami.^{43,44}

Interpretačně náročná část přichází se závěrečným tématem. Je potřeba najít rovnováhu mezi crescendem, které by mělo být provázeno mírným rozšiřováním (ve smyslu agogiky), a subito pianem tak, aby výsledný efekt přirozeně vyplývající z průběhu skladby a zároveň byl dostatečně emocionální. Mírné zvolňování na konci expozice a následný návrat na její začátek – tempo primo, by měl interpretovi dát vodítko pro tempo výchozí, které se obvykle hrává

⁴⁰ ROLLAND, Romain, Život Beethovenův, Život Michelangelův, Život Tolstého, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, str. 67

⁴¹ ELTERLEIN, Ernst von, Beethoven's pianoforte sonatas, Explained for the Lovers of the Musical Art, William Reeves, Londýn 1903, str. 78

⁴² ROSEN, Charles, The classical style, W.W. Norton, New York 1998, str. 399

⁴³ ROSEN, Charles, The classical style, W.W. Norton, New York 1998, str. 376

⁴⁴ Např.: mimo tonální dominantu jako první harmonická změna, uvedení tóniny B dur již v pátém taktu, vedlejší téma v E dur i přes to, že hlavní téma je v C dur a řada dalších.

příliš rychle a tím se ztrácí celá poezie drobných not. Provedení nás vede tajemným místem zahaleným v mlze. Postupně nám odkrývá všechna svá tajemství. Až v jeho závěru se rozjasní úplně a dovede nás k již známému tématu.

Další interpretačně náročné místo je v úplném závěru skladby před poslední reminiscencí hlavního tématu. Je potřeba zachovat napětí a tah hudebního proudu, i když je plynulost narušena zastavením, a to hned třikrát po sobě. Je potřeba pokaždé vytvořit nový psychologický impulz, aby se průběh nezastavil úplně, nebo neztratil v čase.⁴⁵

Druhá věta *Introduzione*

Na místě druhé věty stála původně úplně jiná skladba, později, roku 1806, samostatně vydaná pod názvem *Andante grazioso con motto* v F dur. Tady si můžeme všimnout, že se pro Beethovena stal celek nejdůležitější stránkou jeho díla. Neváhá odstranit skladbu, na které dlouho pracoval a velmi si na ní zakládal, když ohrožuje celkovou rovnováhu. Tyto jemné zasněné variace představují skladbu, do které Beethoven vložil mnoho ze svých osobních citů. Zachycují snivé zadumání, ponoření do vlastního nitra. Tady se nabízí otázka, co bylo hlavní Beethovenovou příčinou pro jejich odstranění – rozsáhlost nebo obsah sdělení?⁴⁶

Cit: „Mezi oběma rozlehlými obrazy úvodního *Allegra* a závěrečného *Ronda*, překračujícího obvyklý rámec, v tom slunečném prostoru stačilo, aby na rovinu padl jen nějaký oblačný stín, stačilo tu jen několik zasněných tónů. Žádné povídání vlastního Já s sebou samým! Já je pohlceno přírodou ...“⁴⁷

Tato skladba byla nahrazena částí *Introduzione, Adagio molto*, která zastupuje druhou větu, ale zároveň funguje jako úvod k větě třetí *Rondo* (má pouze 28 taktů). Odevzdanost a smíření s bolestí se pomalu rozplývá do blaženého snu. Nejkrásnější místo celé skladby je právě přechod z melancholie do jasného světla.

⁴⁵ FISCHER, Edwin, *Beethoven's pianoforte sonatas, A Guide for Students & Amateurs*, FABER AND FABER, Londýn 1959, str. 80

⁴⁶ ROLLAND, Romain, *Beethoven – Velká tvůrčí období od Eroiky k Appasionátě*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, str. 136-137

⁴⁷ ROLLAND, Romain, *Beethoven – Velká tvůrčí období od Eroiky k Appasionátě*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, str. 137

Třetí věta *Rondo*

Třetí věta, *Rondo*, plynule navazuje na druhou větu zadržným g^2 , které se vzápětí vynoří znovu, tentokrát jako součást melodie. Zvukový obraz, vytvořený držením pedálu po celou dobu osmi taktů, kde velké C spolu s rozloženými akordy v nejslabší možné dynamice znázorňuje zamlženou krajinu, ve které se objevují první paprsky ranního úsvitu. Ze začátku pouze rozjímavá, tichá, nenápadná radost si pozvolna hledá cestu a stává se živější. Aby Beethoven tento pocit podpořil, využívá dalších zvukových, technických prostředků, např.: přidává dlouhé trylky trvající jedenáct taktů. Na chvíli děj zastaví, nechává prostor pro rozjímání, ale s každým dalším opakováním se vrhá do děje prudčeji a barvitěji.⁴⁸

Tato věta v sobě skrývá řadu technických komplikací. Jednou z nich je již zmíněný trylek hraný spolu s tématem v pravé ruce. Měl by znít nepřetržitě do místa, kde melodie končí. Až tam je prostor pro nádech. Oktávové stupnice v závěru skladby by měly být hrány glissando. Kvůli ohromné rozloze této věty, konkrétně toto *Rondo* je nejdelší, co kdy Beethoven napsal, je potřeba na začátku zvolit vhodné tempo. Pozvolný nástup prvního tématu často nabádá k rychlejšímu tempu, ale je potřeba si nechat rezervu pro finální *Prestissimo*. Zároveň rychlejší tempo nedává dostatek prostoru pro navození radostné atmosféry.⁴⁹

Díky svému zvukovému obrazu získala *Valdštejnská sonáta* i další přívlastek „*L`aurore*“, což v překladu znamená svítání, úsvit. V české literatuře ji můžeme najít pod názvem „*Jitřenka*“.

⁴⁸ ROLLAND, Romain, Beethoven – Velká tvůrčí období od Eroiky k Appasionátě, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, str. 143

⁴⁹ FISCHER, Edwin, Beethoven's pianoforte sonatas, A Guide for Students & Amateurs, FABER AND FABER, Londýn 1959, str. 81

2. Historicky poučená interpretace na autentickém nástroji – analýza nahrávek

Pro potřeby uměleckého výzkumu jsem zvolila tři nahrávky interpretů, kteří se věnují historicky poučené interpretaci a mají v tomto oboru velké zkušenosti. Při výběru jsem kladla velký důraz na přesná data dostupných nahrávek, díky kterým si můžeme udělat lepší představu o přípravě a samotném procesu nahrávání.

Nahrávka č. 1

Interpret: Olga Pashchenko

Datum: 22. – 24. listopadu 2016

Místo: Beethoven Haus, Bonn (Německo)

Minutáž: 11:28 (1. věta), 3:59 (2. věta), 10:26 (3. věta)

Hudební režie: Franck Jaffres

Zvuková režie: Unik Access

Nahrávka č. 2

Interpret: Ronald Brautigam

Datum: Srpen 2007

Místo: Kostel v Österåkeru (Švédsko)

Minutáž: 9:59 (1. věta), 3:29 (2. věta), 9:10 (3. věta)

Hudební režie: Ingo Petry

Zvuková režie: Ingo Petry

Nahrávka č. 3

Interpret: Alexei Lubimov

Datum: 27. – 29. června 2012

Místo: l'Amphithéâtre de la Cité de la Musique, Paříž (Francie)

Minutáž: 11:38 (1. věta), 4:05 (2. věta), 10:44 (3. věta)

Hudební režie: Julien Dubois

Zvuková režie: Pauline Pujol

Při analýze jednotlivých nahrávek bude nejprve popsána zvuková stránka a následně interpretace každé z nahrávek. Při hodnocení zvukové stránky je potřeba připomenout, že u nahrávky č. 1 (na rozdíl od dalších dvou) posloucháme originální historický nástroj z roku 1824. Je jisté, že oproti nově vyrobeným replikám bude mít nástroj z 19. století své technické limity.

U interpretace bude zajímavé sledovat individuální pojetí každého z umělců a jejich odlišnosti. Všichni tři interpreti se v rámci své kariéry zabývají historicky poučenou interpretací a jejich cílem je skladbu interpretovat co nejautentičtěji. I přesto jsou interpretace od sebe navzájem velmi odlišné.

Hlavní zaměření analýzy se bude týkat pedalizace, frázování a přesného dodržení Beethovenova notového zápisu. Nejprve bude rozebrána každá nahrávka samostatně, konkrétně první věta Allegro con brio, a poté, na základě zjištěných poznatků, budou vzájemně porovnány. Interpretace budou hodnoceny na základě Wiener Urtext Edition.⁵⁰

Všechny tři nahrávky jsou poměrně aktuální, natočené pomocí moderního vybavení. Jde o první vydání, takže kvalita záznamu není nijak zkreslená či ovlivněná remastrem. Nemusíme tudíž hodnotit a domýšlet se, jakým způsobem byla nahrávka upravena a co bylo zaznamenáno přímo na místě. Je však potřeba si uvědomit, že dnešní technické možnosti, hlavně v postprodukcí, mohou původní barvu zvuku výrazně ovlivnit, a to, co slyšíme na nahrávce, může být vzdálené od původního zvuku nástroje, jenž zněl ve studiu. Velmi záleží na odbornosti zvukového mistra a jeho estetickém cítění. Měla jsem možnost o tomto problému diskutovat se dvěma zvukovými mistry – PhDr. Alešem Dvořákem a BcA. Jiřím Pejchou. Oba dva se k tomu nezávisle vyjádřili s poznámkou, že zvukový mistr, který nemá mnoho zkušeností s historickými nástroji, má tendenci stylizovat barvu nástroje ke zvuku moderního klavíru, který je zvyklý běžně natáčet.

Při hodnocení kvality zvuku bude popsán celkový zvuk, hladina dozvuku, umístění a prezence nástroje ve zvukovém obraze, barevnost v jednotlivých oblastech rejstříku a jejich vzájemná vyrovnanost. Dále bude hodnocena míra neestetických zvuků mechaniky nástroje ponechaných v nahrávce. Při hodnocení

⁵⁰ BEETHOVEN, Ludwig van, Sonate Opus 53, Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., Vídeň 1999, ISMN 979-0-50057-107-0, str. 158-171

interpretace budou postupně popsány jednotlivé interpretační složky. Analýza se bude detailněji zabývat tempem, pedalizací a frázováním.

2. 1. Olga Pashchenko

Geneze nahrávky

Olga Pashchenko (2016); Pianoforte – Conrad Graf 1924 (Vídeň)

V roce 2012 Kulturní institut Beethoven Haus v Bonnu uspořádal sérii koncertů Bonngasse 20: Hudba Beethovenovy doby. Jedním z interpretů tohoto cyklu byla i Olga Pashchenko, která vystoupila na několika těchto koncertech. V návaznosti na tento projekt bylo ve spolupráci s muzeem domluveno natočení tří nejhranějších Beethovenových klavírních sonát (*Appassionata*, *Les Adieux*, *Waldstein*) na nástroj Conrad Graf z roku 1924, který je součástí expozice muzea. Natáčení se uskutečnilo v roce 2016 pro nakladatelství Alpha Classic. Po celou dobu se o nástroj staral Edwin Beunk, dohlížel na technickou a intonační kvalitu.⁵¹

Jak sama interpretka uvádí v bookletu, cílem nahrávky a vůbec jejího nastudování Beethovenových sonát, je přiblížit se skladatelově představě co nejvíce. Prozkoumat kompozice do detailu, pochopit duchovní obsah, který je v těchto sonátách obsažený. Stejně důležitá je i zvuková stránka interpretace. Díky svým zkušenostem s hrou na jiné nástroje (cembalo) mohla Olga Pashchenko využít všechny technické možnosti nástroje na maximum a co nejpřesněji zaznamenat skladatelovu představu o zvuku. K tomu všemu napomohlo interpretce detailní studium autografů a prvních vydání, které měla k dispozici díky spolupráci s muzeem Beethoven Haus, kde se nachází největší sbírka autografů Beethovenovy tvorby.

Olga Pashchenko je ruská klavíristka (fortepiano⁵² i moderní klavír), cembalistka a varhanice. Již od raného dětství koncertuje po celém světě (Rusko, USA, Holandsko, Itálie, Francie a další) jako sólistka i komorní hráčka. V sedmi letech nastoupila na ruskou hudební školu „Gněsina“, kde se věnovala hře na moderní klavír. Po dokončení v roce 2005 nastoupila na Čajkovského

⁵¹ [Booklet CD] PASCHENKO, Olga, Beethoven *Appassionata*, *Les adieux*, *Waldstein*, ALPHA CLASSICS, Francie 2017, str. 11-12

⁵² Označení pro raný klavír pocházející z 18. a začátku 19. století, předchůdce moderního klavíru.

konzervatoř v Moskvě, kde se mimo jiné věnovala i studiu hry na fortepiano (Alexei Lubimov), cembalo (Olga Martynova) a varhany (Alexei Schmitov). Absolvovala s vyznamenáním v roce 2010. Svá studia, se specializací na cembalo a fortepiano, ukončila na Conservatorium van Amsterdam v roce 2015, ve třídě Richarda Egarra.

Olga Pashchenko je laureátkou řady mezinárodních soutěží např. Internationaler Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb Leipzig (Mezinárodní soutěž Johana Sebastiana Bacha v Leipzigu), Internationaler Hans-von-Bülow-Klavierwettbewerb Meiningen (Mezinárodní klavírní soutěž Hans von Bülow v Meiningenu), Geelvinck Festival Early Piano-Reset Classics.⁵³

Pravidelně vystupuje na velkých mezinárodních festivalech staré a soudobé hudby, jako jsou Utrecht Early Music Festival, AMUZ Antwerp, Concertgebouw Bruges, Juan March in Madrid, Cité de la Musique in Paris.⁵⁴

Při interpretaci jednotlivých skladeb se zaměřuje na autentičnost a historickou přesnost (zvukovou i hudební). Podle toho i volí nástroj, na který bude danou skladbu interpretovat (Bacha na cembalo či varhany, Beethovena na fortepiano a Ligettiho na moderní Steinway).

Zvuková kvalita nahrávky

Na nahrávce je možné slyšet autentický historický nástroj z první poloviny 19. století. Celkový charakter zvuku se snaží vystihnout původní barvu nástroje a ukázat ho ve všech jeho variantách a možnostech. Je možné postřehnout změny v barvě při použití různých pedálů. Ukazuje, jakým způsobem se nástroj rozezvučí při rozeznění všech alikvótních tónů v daných harmonických konstelacích v hlasitější dynamice. Zajímavé je, že můžeme v dozvuku slyšet konkrétní alikvótní tón, který je rozeznělý ze všech nejvíce a vydrží znít nejdelší dobu.

Starší celodřevěné nástroje mají schopnost se plně rozeznít. Tady v tomto případě, k tomu dochází ve vyšší dynamice, a hlavně v hlubší a střední poloze. Dozvuk je na nahrávce poměrně krátký, ale to je zapříčiněno i blízkým sejmutím

⁵³ *Olga Pashchenko*: About. Olga Pashchenko [online]. 2020 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: <https://olgapashchenko.com/index.php/about/>

⁵⁴ *Olga Pashchenko*: About. Olga Pashchenko [online]. 2020 [cit. 2020-03-13]. Dostupné z: <https://olgapashchenko.com/index.php/about/>

zvuku, kde slyšíme hlavně přímý zvuk nástroje. Na druhou stranu, kdyby byl dozvuk delší, mohlo by dojít k nesrozumitelnosti drobných hodnot, což se i přesto na několika místech této nahrávky stává.

Poměr zvuku mezi jednotlivými polohami není úplně vyrovnaný. Vyšší rejstřík zní více z dálky, není tak znělý. To je možné zřetelně zaznamenat hned v úvodu první věty ve 4.-5. a 7.-8. taktu, kdy je v pravé ruce stejný motiv nejdříve ve střední poloze a vzápětí ve vyšší. Ve střední poloze dochází při větším rozeznění nástroje k nesrozumitelné artikulaci drobných not. Při vyšší dynamice se změní charakter zvuku v hlubších a částečně i v nejvyšší polohách a zní tzv. „pod dekou“, ztratí svou průzračnost, kterou můžeme slyšet ve slabší dynamice. Zlomový tón, kde dochází k této barevné změně je f^2 .

Co můžeme hlavně ve slabší dynamice zaznamenat jako rušivý prvek, je zvuk mechaniky nástroje, a to hlavně pokládání dusítek pedálu. Naopak při velké dynamice jsou slyšet o sebe navzájem drnčící struny kvůli velké amplitudě, které při rozeznění dosáhnou. Vzhledem ke stáří nástroje je to ve velmi malé míře a zde se můžeme jen domnívat, jestli byla nahrávka „vyčištěna“ od všech vedlejších zvuků v postprodukci, nebo zda byl nástroj ve velmi dobrém stavu. K tomuto výsledku jistě přispěla i samotná interpretka, která při manipulaci s pedály postupovala citlivě.

Interpretační analýza

Charakteristickým prvkem v této větě je práce s tempem – časem (zpomalování, zrychlování, zastavování ...) v rámci celých frází i konkrétních motivů. Z tohoto úhlu pohledu nám může interpretace připomínat způsob, jakým se Beethovenovy sonáty interpretují na moderní nástroj, nebo tzv. „romantickou“ interpretaci. Nejvýrazněji k tomu dochází v lyrických místech skladby. Poprvé si tohoto fenoménu můžeme všimnout od taktu 33 (jeden takt před nástupem druhého tématu), kde plynulý hudební proud, který do této chvíle probíhal bez výraznějších tempových změn, se nečekaným způsobem skoro úplně zastaví. Je pochopitelný záměr oddělit nástup něčeho nového, co posluchač ještě neslyšel. Způsob, jakým je to zrealizováno hudebnímu celku neprospívá. K podobným efektům (zastavení/počkání) dochází poměrně často v průběhu celé věty, a to nejen v přechodech mezi hudebními celky (např. hlavní téma-vedlejší téma),

ale i mezi jednotlivými frázemi. Konkrétně jde o drobné počkání před nástupem taktu 47. Zrovna v tomto případě to porušuje autorův předpis, obloučkem vyznačenou pětitaktovou frází. Dále bych ráda uvedla zrychlování v rámci jednoho taktu (motiv). Toho si můžeme všimnout například v taktech 82 a 84, kde interpretka zrychlí vždy na třetí a čtvrté době, ale hned v následujícím taktu se vrací do původního tempa. Celkově by skladbě prospěly delší hudební fráze, které jsou často naznačené i od samotného autora.⁵⁵

Rozkmit tempového průběhu během celé věty je poměrně velký. Rozdíly mezi nástupy jednotlivých témat či hudebních celků jsou vždy ovlivněné tím, co jim předchází a co následuje. Například nástup hlavního tématu a jeho opakování (v repetici, na začátku provedení a cody) se pohybuje v rozmezí od BPM 168 do BPM 180.⁵⁶ Je zajímavé, že nejrychlejší nástupy hlavního tématu, které můžeme slyšet v průběhu věty jsou úplně ve stejném tempu (BPM 180), a to v provedení a v codě.

Dalším zajímavým faktem je to, že poměry mezi nástupy jednotlivých témat v expozici, jejím opakování a repríze jsou vyrovnané. Konkrétně hlavní téma – vedlejší téma v expozici je BPM 176 – BPM 110 a její repetice je BPM 168 – BPM 100. Tady vidíme tempový pokles o 10 BPM ve vedlejším tématu oproti hlavnímu tématu. V repríze je tempový průběh skoro totožný s prvním zněním v expozici (BPM 174 – BPM 110). Jediná velmi odlišná situace tempového poměru mezi hlavním a vedlejším tématem nastává v codě, kde má metronomický údaj vedlejšího tématu poloviční hodnotu hlavního tématu. Konkrétně je to BPM 180 v nástupu hlavního tématu a BPM 90 u vedlejšího tématu. Tady nastává otázka, jestli šlo o interpretační záměr výrazně zpomalit a uklidnit hudební proud před nástupem poslední fráze, nebo pouze interpretka ztratila představu o předchozím tempu po dvou taktech (282, 283) zastavených korunami samotným autorem.⁵⁷

Práce s pedálem a možnost využít barevné odlišnosti jednotlivých pedálů, může být pro interpreta, hrajícího na historický nástroj, inspirativní. Konkrétně

⁵⁵ [CD] PASCHENKO, Olga, Beethoven Appassionata, Les adieux, Waldstein, ALPHA CLASSICS, Francie 2017, ALPHA 365

⁵⁶ Uváděná čísla jsou pouze orientační, a to kvůli tempovým odchylkám, ke kterým v průběhu frází dochází.

⁵⁷ Detailní průběh tempového vývoje celé věty je uveden v tabulce viz. Příloha č. 1

v první větě není od autora jediná poznámka či pokyn k tomu, jakým způsobem si práci s pedalizací představoval.

U této nahrávky můžeme zřetelně zaznamenat práci se dvěma pedály, a to *dumper pedal* a *moderator pedal*. Interpretka v této větě ve velké míře používá právě *dumper*, což připomíná způsob pedalizace, jaký mají ve zvyku hráči na moderní nástroj. Místy tím pravděpodobně chtěla docílit většího, otevřenějšího zvuku a pomoci tak narůstající dynamice např. v taktech 29 a 30. Dále tento pedál používá pro propojení celých frází např. od nástupu druhého tématu (takt 35) po celou dobu jeho znění. V notovém zápisu je konkrétně na tomto místě napsáno „*dolce e molto legato*“. Interpret by se měl pokusit tento předpis dodržet pomocí legata vytvořeného pouze prsty, a ne pomocí pedálu, který znečistí harmonický průběh fráze. Nadměrné užívání tohoto pedálu vede místy až k nesrozumitelnosti drobných hodnot. Konkrétně to lze doložit v taktech 142–156, kde se zřetelnost jednotlivých tónů v levé ruce postupně ztrácí.

Pro výraznou změnu dynamiky za účelem dodržení autorova předpisu (jeden takt forte a hned následující piano), interpretka využívá *dumper* pedál v taktech forte kvůli většímu zvuku. Konkrétně si tohoto zvukového efektu můžeme všimnout v taktech 251-254. Využití pedálu *moderator* můžeme zřetelně zaznamenat tam, kde je použit pro změnu dynamiky, zjemnění barvy zvuku hlavně v lyrických úsecích věty či podpoření dynamických změn (*crescendo* a *decrescendo*). Zřetelněji si toho můžeme všimnout např. hned v úvodu v taktech 9-13, kde postupným pouštěním tohoto pedálu dojde ke změně barvy, jejímu otevření a zesílení. Naopak *decrescendo*, vytvořené pomocí pedálu, je zřetelné na jiném místě, a to v taktech 231-234. Zde bohužel dochází k nedodržení zápisu, kde je již od taktu 233 psané *crescendo* do taktu 234.

Interpretka pracuje s pedalizací po celou dobu věty velmi podobným způsobem, např. pedalizace v expozici a jejím opakování je úplně totožná. Celková práce s dynamikou a jejím rozsahem (od nejslabšího *piano* až po nejznělejší *forte*) by mohla být větší. Místy jsou rozdíly mezi *p* a *f* velmi malé či žádné. Např. v hudební frázi od taktu 96 do taktu 103, která je rozdělena do dvou čtyřtaktových celků s posupným *crescendem* do úrovně forte a náhlou změnou v pátém taktu na *piano* a opět postupným *crescendem* až do forte, nedojde k žádnému zeslabení, naopak hudební proud se postupně zesiluje až do výsledného taktu 103.

2. 2. Ronald Brautigam

Geneze nahrávky

Ronald Brautigam (2007); Pianoforte – kopie nástroje Conrad Graf op. 318 vyrobená Paulem McNultym roku 2007

Natočit všech 32 Beethovenových klavírních sonát je počin, se kterým se jen tak každý klavírista chlubit nemůže. Mezi světoznámé pianisty, kteří toho dosáhli jsou např. Wilhelm Kempff, Stephen Kovacevich, Alfred Brendel, Daniel Barenboim a další. V čem je nahrávka právě Ronalda Brautigama jedinečná, je volba nástrojů, na které byly jednotlivé sonáty natočeny. Všechny nástroje byly postaveny Paulem McNultym podle originálů vídeňských modelů z období 1788-1819 tak, aby co nejlépe odpovídaly době, kdy sonáty vznikly. Natáčení proběhlo mezi lety 2003-2008 v kostele ve městě Österåker ve Švédsku.⁵⁸

Ronald Brautigam je jeden z předních holandských klavíristů dnešní doby. Studoval na Konzervatoři v Amsterdamu (Jan Wein), Královské hudební akademii v Londýně (John Bingham) a v USA na Curtis Institute of Music (Rudolf Serkin). Jako sólista debutoval ve svých dvaceti pěti letech (1979) s orchestrem v Concertgebouw v Amsterdamu. Během své dlouholeté kariéry spolupracoval s řadou významných dirigentů a instrumentalistů (Riccardo Chailly, Frans Brüggen, Christopher Hogwood, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Ivor Bolton, Sir Simon Rattle, Ivan Fisher, Sir Mark Elder, Isabelle van Keulen, Melvyn Tan a Alexei Lubimov).

Kromě hry na moderní klavír, se Ronald Brautigam věnuje hře na cembalo a historické interpretaci. Velký vliv na jeho přístup k historicky poučené interpretaci měla spolupráce s významnými umělci Fransem Bruggenem a Ton Coopmanem. V roce 1995 začala velmi úspěšná spolupráce se švédským vydavatelstvím BIS, pro které natočil přes 60 nahrávek (kompletní dílo Mozarta, Haydna, Beethovena na fortepiano a řada dalších na moderní klavír). Všechny Beethovenovy klavírní skladby začaly vycházet od roku 2004, postupně na patnácti

⁵⁸ Ronald Brautigam [online]. Basel, 2017 [cit. 2020-03-15]. Dostupné z: <http://www.ronaldbrautigam.com/index.php>

CD. V roce 2015 celý cyklus nahrávek Beethovenových sonát získalo ocenění: Edison Award a Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik.⁵⁹

Paul McNulty je americký stavitel historických klavírů. Vystudoval klavírní technologii (piano technology) v Bostonu, kde získal kvalifikaci jako kontrolní ladič. Po několika letech působení v Amsterdamu se přestěhoval do Česka (1995), kvůli kvalitě dřeva. Postavil více než 200 replik historických nástrojů. Hlavním zaměřením McNultyho práce jsou rané vídeňské modely *pianoforte* (např. Graf, Fritz, Stein and Walter). Mimo jiné získal i zakázky modernějších nástrojů jako (Pleyel 1830, Lisztův osobní Boisselot 1846 a Streicher 1868). Jeho nástroje jsou využívány v koncertních sálích a pro nahrávání po celém světě.⁶⁰

Zvuková kvalita nahrávky

Na této nahrávce slyšíme kopii historického nástroje. To je znát i na výsledném zvuku, který je na nahrávce zaznamenaný. Vedlejší ruchy mechaniky nástroje, jak kladívek, tak i pedálů, nejsou vůbec patrné, nebo jen těžko slyšitelné, tak že vůbec nepůsobí rušivě. Je zjevné, že nově vyrobený nástroj bude po mechanické stránce spolehlivější a hluky, které můžeme běžně slyšet u historických originálních nástrojů, tak lze ve velké míře eliminovat. Na druhou stranu zvuk dusítek dopadajících na struny při pedalizaci, je často možné slyšet i na moderních nástrojích, což nás vede k otázce, do jaké míry byl zvuk od všech těchto ruchů vyčištěn v postprodukci.

Celkový charakter zvuku nástroje často připomíná moderní klavír. To, že jde o starý nástroj, můžeme poznat podle odlišné barvy zvuku v basovém rejstříku a úplně nejvyšší poloze. Oproti středním polohám je zde zvuk měkčí a není tak otevřený a znělý. Jednotlivé polohy jsou na nástroji zvukově vyrovnané, díky tomu jsou přechody plynulé a hudební proud není narušen změnou barvy. Jediný rejstřík, kde zvuk není úplně rovnocenný s ostatními, jsou basy, které zní utlumeně a v rychlých pasážích nesrozumitelně. Díky světle znějícím diskantům dostává celkový zvukový obraz jasnost a průzračnost.

⁵⁹ Ronald Brautigam [online]. Basel, 2017 [cit. 2020-03-15]. Dostupné z: <http://www.ronaldbrautigam.com/index.php>

⁶⁰ Paul McNulty fortepianos [online]. Divišov: Paul McNulty fortepianos [cit. 2020-03-15]. Dostupné z: <https://www.fortepiano.eu/>

Zvuk má po celou dobu nahrávky velmi podobný charakter. To nás přivádí k otázce, jak interpret pracoval s pedály, které měl k dispozici. Na nahrávce není použití pedálů příliš výrazné. Jediný pedál, který je z poslechu zřetelný, je *damper pedal*, díky němuž se nástroj dokáže velmi rozezvučet. Vzhledem k tomu, že natáčení probíhalo v kostele, kde je dozvuk sám o sobě dlouhý, působí pedál nesrozumitelnost rychlých pasáží. Poměr mezi přímým signálem a dozvukem, který je vzhledem k jeho délce autentický, je v rovnováze, takže zvuk nástroje je dostatečně zřetelný.

Interpretační analýza

Můžeme říci, že charakteristickým rysem této nahrávky je virtuosita. Interpret zde klade důraz na rychlost a technickou brilantnost. Tempa, kterých ve skladbě dosahuje, se řadí k nejrychlejším interpretacím, které můžeme u této sonáty najít⁶¹. Ronald Brautigam je jediný interpret, který takovýchto temp dokázal docílit na historický nástroj. Je pravda, že jde o nově vyrobenou kopii historického nástroje, i přesto je překvapující, že drobnou artikulaci v rychlých běžích dokázal nástroj zřetelně vyslovit. Z nahrávky je velmi cítit, že tempo a vůbec rychlost hry neboli výkon, byly hlavním záměrem interpreta. Elegance a brilantnost, která by měla být vystřídána Beethovenovskou dramatičností se místy mění na hrubost a urputnost, často i za hranicí maximálních možností nástroje. V průběhu celé věty si můžeme všimnout jisté netrpělivosti, která je z interpretace cítit. Čím více se interpret blíží ke konci věty, tím je markantnější jeho tah dopředu. Nejde ani tak o výrazné zrychlování během frází, jako o nutkání co nejdříve dospět ke konci.⁶²

Tempový průběh je během celé věty poměrně vyrovnaný. Rozdíly v tempu mezi hlavním a vedlejším tématem nejsou tak markantní, jak je můžeme znát z jiných nahrávek, kde se lyrické úseky hrají znatelně pomaleji. Jak již bylo zmíněno, tempa, kterých zde interpret dosahuje, jsou výjimečná. Vstup hlavního

⁶¹ např. nahrávka Doubravky Tomšič a Marty Argerich

[CD] TOMSIC, Dubravka, Ludwig van Beethoven – Klavierkonzert Nr. 1, Bella Musica, Ljubljana 1999, ASIN: B0016HDVHU

⁶² [CD] BRAUTIGAM, Ronald, Complete Works for Piano Solo-Volume 6, BIS RECORDS AB, Åkersberga 2008, BIS-SACD-1573

tématu je v tempu BPM 186 a takto vydrží až do nástupu vedlejšího tématu BPM 146.⁶³

Je zajímavé si všimnout tempových proporcí v průběhu celé věty. Nástupy hlavního tématu (expozice, provedení, repríza a coda) jsou v rozmezí od BPM 176 do BPM 186. Když se podíváme na rozvržení daných údajů na konkrétních místech, zřetelně se nám ukáže interpretační záměr odlišit od sebe dva charakterové rysy jednotlivých nástupů – expozice s reprízou a provedení s codou. Konkrétně jde o nástup hlavního tématu v expozici BPM 186 a jeho opakování v repetici BPM 180. Při jeho nástupu v repríze jde o přibližný průměr těchto hodnot a to BPM 182. Tyto nástupy mají přesvědčivý charakter se záměrem nás uvést do celé skladby.

Oproti tomu se během nástupů v provedení i codě interpret snaží navodit jinou atmosféru. V obou případech nastupuje v úplně stejném tempu BPM 176. Posлуhač neví, kam se skladba dále rozvine, a interpret se ho snaží delší dobu udržet v očekávání. Tomuto efektu napomáhá jak zvolené pomalejší tempo, tak i zvukový charakter vytvořený slabší dynamikou a pomocí krátce přidržení pedálu. Dalším zajímavým prvkem v této interpretaci je tempo druhého tématu a jeho opakování v průběhu celé věty (expozice, repríza a coda). I přesto, že zvolené tempo je v předchozích uvedeních hlavního tématu vždy lehce odlišné, v případě vedlejšího tématu je BPM vždy 146, s jedinou výjimkou, a to v codě, kde je BPM 148. Kvůli tomuto poměrně rychlému tempu, které interpret zvolil pro vedlejší téma, ztrácí celá oblast vedlejšího tématu svoji lyričnost.⁶⁴

Velmi rozporuplný efekt, ke kterému v průběhu skladby dochází, je vedení jednotlivých frází. Díky rychlému tempu se interpretovi daří udržet tah a celistvost delších hudebních ploch, a to zejména pokud jde o rychlá místa. Např. celý úsek provedení od taktu 90 do taktu 156 proběhne bez jediné agogické odchylky, pouze u náhlé změny dynamiky na *pp* v taktu 104 dojde k nepatrnému zastavení na taktové čáře. Na druhou stranu lyrické úseky jsou tak uspěchané, že interpret nemá čas ukázat plynulou melodii. Např. melodická linie ve vedleším tématu, v taktech 35–41, je rozdělena na jednotlivé akordy, které posluchač ve výsledku vnímá samostatně, a autorem vyznačená fráze se tím úplně rozpadne.

⁶³ Uváděná čísla jsou pouze orientační, a to kvůli tempovým odchylkám, ke kterým v průběhu frází dochází.

⁶⁴ Detailní průběh tempového vývoje celé věty je uveden v tabulce viz. Příloha č. 1

K vnitřní agogice v rámci jednotlivých frází či jejich zakončení, dochází jen občas a ve velmi mírné formě. Např. přechod z hlavního na vedlejší téma, kde mnoho interpretů zpomaluje již během posledních dvou taktů před nástupem vedlejšího tématu, Ronald Brautigem vydrží v tempu celou dobu a lehce zastaví až na čtvrté době. Spíše si můžeme všimnout opačného způsobu přípravy nástupu nového hudebního celku. V rámci postupného crescenda dochází k nepatrnému zrychlování až do momentu bodu zlomu – např.: v závěru provedení graduje až do nástupu reprízy v taktu 156. Škoda překlepu přímo ve vstupním akordu v repríze, který zcela naruší přesvědčivé vyznění připravené gradace.

I přesto, že nástroj, na který interpret hrál, má čtyři pedály, se kterými by se daly vytvořit nejrůznější barvy, interpret v průběhu celé skladby pracuje převážně s jedním. Konkrétně jde o *dumper pedal*. Vzhledem k prostoru a jeho akustickým vlastnostem, kde byla nahrávka pořízena, je občas těžké rozlišit, kdy jde o použití pedálu, anebo o samotný dozvuk kostela. Způsob, jakým interpret využívá pedál v rámci první věty, se liší podle požadovaného výsledného zvukového efektu. Z průběhu celé skladby můžeme vyčlenit dvě konkrétní situace, ve kterých interpret s pedálem s největší pravděpodobností pracuje. Díky většímu zvuku, který získá jeho použitím, zvyšuje efekt gradace na konci, či v průběhu frází. Crescendo, které vytváří mechanicky přímo na klaviatuře nástroje, tím podpoří a prospěje tak vyznění celku. Např. v úvodní části expozice, kde je crescendo psané od taktu 9, interpret bere pedál v taktu 11 a dotáhne tak gradaci k první době taktu 12. Druhý efekt, který použitím *dumper* pedálu vznikne, bychom mohli nazvat „rozmlžení“, zjemnění zvuku – hlavně ve slabší dynamice. S touto zvukovou barevností interpret pracuje především v lyrických místech skladby. Např. od taktu 74 je pedál držen po celou dobu fráze až k nástupu hlavního tématu. Bohužel na některých místech dojde až k smazání a nesrozumitelnosti šestnáctinových not, např. od taktu 142 v levé ruce.

2. 3. Alexei Lubimov

Geneze nahrávky

Alexei Lubimov (2012); Pianoforte – kopie nástroje Erard 1802 postavená Christopherem Clarkem

Nahrávka Alexeie Lubimova z roku 2012 byla vytvořena ve spolupráci s Muzeem hudby v Paříži⁶⁵, kde natočil celkem tři sonáty: *Klavírní sonáta No. 14 cis moll (Měsíční sonáta)*, *Klavírní sonáta No. 21 C dur, Op. 53 (Valdštejnská sonáta)* a *Klavírní sonáta No. 17 d moll, Op. 31, No. 2 (Bouře)*.

Důvodem, proč se umělecký ředitel nahrávací společnosti Alpha rozhodl pro natočení tří nejhranějších Beethovenových sonát, i když existují stovky jiných nahrávek, je jedinečná příležitost vytvořit něco nového, co tu ještě nebylo. Nejde pouze o natočení skladeb na historický nástroj, ale o celý proces přípravy a studia historie a kontextu. Originál nástroje, který byl zvolen pro nahrávku (Erard 1802), je ten, který Beethoven vlastnil ve Vídni v době, kdy psal právě Valdštejnskou sonátu. Na přípravě celého projektu se podíleli Christopher Clarke (stavitel historických nástrojů), Stéphane Vaiedelich (vedoucí laboratoře Muzea hudby v Paříži), Thierry Maniguet a Jean-Claude Battault (kurátoři), Catherine Kintzler (muzikoložka, profesorka filosofie), Karoly Mostis (ladič). Mimo jiné bylo cílem ukázat i všechny technické možnosti nástroje a způsob, kterým inspiruje interpreta při hraní.⁶⁶

Alexei Lubimov je ruský klavírista, hráč na pianoforte a cembalo. Studoval na konzervatoři P. I. Čajkovského v Moskvě ve třídě Heinricha Neuhausa a Lva Naumova. Poté, co získal řadu ocenění na mezinárodních soutěžích, se zaměřil na interpretaci děl soudobých skladatelů. V Sovětském svazu uvedl řadu premiér skladeb Arnolda Schönberga, Karlheinz Stockhausena, Pierra Bouleze a György Ligetiho. Právě kvůli interpretaci soudobých zahraničních skladatelů mu bylo zakázáno cestovat mimo Sovětský svaz. Během doby, kterou tam musel strávit, se zaměřil na studium historických nástrojů a na historicky poučenou interpretaci.

⁶⁵ Musée de la musique

⁶⁶ [Booklet CD] LUBIMOV, Alexei, Ludwig van Beethoven-Moonlight-Walndstein-Storm, Alpha Productions, Germany 2012, ALPHA 194

Založil Moskevský barokní kvartet, Moskevskou komorní akademii (s Tatianou Grindenko) a hudební festival *Alternativa*.

Po změně režimu začal koncertovat po celém světě (jako sólista i komorní hráč). Vystupoval se světovými orchestry (např. Královská filharmonie v Londýně, Berlínská filharmonie, Filharmonie Los Angeles a další) pod vedením významných dirigentů (např: Vladimir Aškenazy, Paavo Järvi, Kirill Kondrashin, Christopher Hogwood, Kent Nagano a další). V červenci roku 2015 byl pozván do Lincolnova Centra v New Yorku, kde odehrál recitál v rámci festivalu „Mostly Mozart Festival“ a v prosinci téhož roku získal první cenu společnosti umělců Cage Cunningham Fellow v newyorském Baryshnikov Arts Center (kde obdržel finanční prostředky na podporu nových děl a spolupráce). Během své dlouholeté kariéry spolupracoval Alexei Lubimov s řadou hudebních vydavatelství. Pravidelně natáčel pro EMC Records (Edition of Contemporary Music), Melodie, Harmonia Mundi, Linn, Erato, BIS a Sony. Jeho kompletní diskografie obsahuje přes šedesát vydaných CD. Můžeme zde najít kompletní Mozartovu klavírní tvorbu, Beethovenovy klavírní sonáty, Haydnovo *Sedm posledních slov* (v úpravě pro klavír) – na historické nástroje, dále díla Šostakoviče, Stravinského, Prokofjeva, Skrjabinina a dalších.⁶⁷

Christophere Clark je francouzský stavitel historických nástrojů. Vystudoval strojírenství, kterému se řadu let věnoval v Edinburghu (Skotsko). Jeho vášeň pro detail, kterou uplatnil při svém dalším vzdělání v oboru klenotnictví a stříbrnictví, ho později při práci v muzeu v Sunderlandu⁶⁸ přivedla k historickým nástrojům. Díky stipendiu se tomu mohl věnovat při studiu v německém Norimberku.

Po dokončení svých studií se vrátil zpět do Norimberku, kde se stal kurátorem historických nástrojů. Své znalosti postupně převáděl i do praxe a založil vlastní dílnu v Paříži ve které se věnuje restaurování originálních nástrojů a stavbě kopií podle Vídeňských modelů z přelomu 18. a 19. století.⁶⁹

⁶⁷ Alexei Lubimov. Edition of Contemporary Music [online]. München: Edition of Contemporary Music [cit. 2020-03-20]. Dostupné z: <https://www.ecmrecords.com/artists/1435046868/alexei-lubimov>

⁶⁸ Sunderland Museum

⁶⁹ Christopher CLARKE - Maître d'art - Factice Instrumentale - Promotion 2006. MAITREDART - site officiel des Maîtres d'art et de leurs Élèves [online]. Copyright © Alexis Lecomte INMA [cit. 31.03.2020]. Dostupné z: <https://www.maitredart.fr/maitre-art/christopher-clarke>

Zvuková kvalita nahrávky

I na této nahrávce je zachycen zvuk kopie historického nástroje. Charakter a barva tohoto nástroje již od prvního poslechu jasně připomíná historický nástroj. Celkově je zvuk ve srovnání se zvukem moderního nástroje jemný a subtilní, a to i v největší dynamice. To může být ovlivněno i způsobem sejmutí zvuku. Místy nám jeho kovový a úzký zvuk připomíná spinet, a to převážně ve vyšších polohách. Z nahrávky je znát, že jedním z cílů interpreta a všech, co se na vytváření nahrávky podíleli, bylo ukázat barevnost a všechny zvukové možnosti nástroje. Během hry nechává dostatek prostoru pro vyznění i těch nejjemnějších zvukových detailů tak, aby nebyl narušen hudební proud.

Jednotlivé polohy jsou na nástroji navzájem nevyrovnané, jak svou barevností, otevřeností zvuku, tak i průrazností. Nejzřejmější, a tím pádem i nejsrozumitelnější, je poloha střední. Má otevřený, nosný, ale i přesto měkký charakter zvuku. Oproti tomu basový a diskantový rejstřík mají kovovější barvu a nejsou tak znělé. V basové poloze se to projevuje mírnou nesrozumitelností v drobných hodnotách a posluchač může mít pocit, že zní z větší dálky. Naopak v diskantu je zvuk tak slabý (působí jako zadušený), že ani nemá možnost se prosadit.

Místy můžeme slyšet vedlejší hluky způsobené mechanikou nástroje, praskání, a hlavně pokládání pedálu. Jako další rušivý prvek může na posluchače působit ruch, který je pro některé interprety typický, a to hlasité dýchání, obzvláště ve velmi slabé dynamice.

Dozvuk navozuje představu menšího komornějšího sálu. Není příliš dlouhý, a naopak nechává vyniknout vlastnostem samotného nástroje.

Interpretační analýza

Charakteristickým rysem této nahrávky je interpretův přístup k detailu. Z interpretace Alexeie Lubimova je cítit nadhled a naprostá znalost díla. Na nahrávce si můžeme všimnout propracované stavby frází a dynamického průběhu s přesným dodržением všech autorem předepsaných požadavků v oblasti artikulace a dynamiky. Jeho připravenost k práci s daným nástrojem mu umožnila

využít plného zvukového potenciálu nástroje ve smyslu výstavby dynamiky, aniž by překročil limit kvality zvuku zejména v silné dynamice. Proto k rozlišení dynamických rozdílů použil i jiných hudebních prostředků či technických možností nástroje než pouze fyzickou sílu. Kromě využívání různých pedálů, které mění barvu a dynamickou hladinu nástroje, se zaměřuje na práci v oblasti agogiky a způsob artikulace, kterou vždy přizpůsobuje konkrétnímu místu.⁷⁰

Zvukově nejzajímavější a pro tuto větu netypický prvek, se kterým interpret pracuje, je arpeggio. Zvuk, který vzniká postupným rozeznáním jednotlivých tónů, vytváří v různých situacích jedinečnou barevnost a odstíny v intenzitě zvuku. Pro výsledný zvukový efekt, je velmi důležitá rychlost, s jakou je arpeggio zahráno. Pokud je sled akordických tónů rychlý, získáme výraznější, ostřejší zvuk, který Alexei Lubimov využívá k vytvoření fortepiana či sforzata. Konkrétně to lze doložit v úvodu na místě, kde arpeggio zazní poprvé v rámci celé věty. Po nástupu vedlejšího tématu je vrchol první fráze ve čtvrtém taktu (takt 38) zdůrazněn poznámkou „sforzato“. Míra intenzity, kterou tím interpret vytvořil, navazuje na předchozí vývoj fráze plynule a nenarušuje její celistvost.

Druhý příklad, který by neměl být opomenut, je označen „fortepiano“, v taktu 74. Jeho účel je mnohem razantnější, protože od sebe odděluje dva odlišné hudební celky, a to mezivětu od závěrečného tématu. Rychlost arpeggia, kterou zde interpret zvolil odpovídá důraznosti, které je potřeba, aby jeho celkové vyznění bylo dostatečně přesvědčivé. Díky arpeggiu, pokud je sled jednotlivých tónů volnější a bez razance, můžeme získat i zpěvný zvuk, doplněný o barevnost rozeznělého nástroje. Tohoto zvukového efektu interpret využívá v lyrických místech skladby. Nejprve toto zjemnění pouze naznačí v expozici, ve vedleším tématu od taktu 43, kdy se melodie objeví v levé ruce a poté i v opakování expozice. Až nakonec posluchače překvapí plným zněním arpeggiových akordů v repríze během prvních čtyř taktů vedlejšího tématu (od taktu 196).

Z tempového průběhu této věty není úplně zřetelné, jaký byl interpretův hlavní záměr rozvržení jednotlivých dílů a jejich funkce v rámci celku. Je zřejmé, že při práci s časem mnohem více kladl důraz na vnitřní agogickou stavbu

⁷⁰ [CD] LUBIMOV, Alexei, Ludwig van Beethoven-Moonlight-Waldstein-Storm, Alpha Productions, Germany 2012, ALPHA 194

jednotlivých frází a tomu poté přizpůsobil i výsledné tempo daného místa. Celkově je nahrávka ve volnějším tempu, což je patrné hned z úvodního vstupu hlavního tématu, které je v tempu BPM 160.⁷¹ Tady se můžeme jen domnívat, jestli je to interpretův původní záměr, nebo zda jde právě o jeden z limitů nástroje, který by rychlejší tempo zvládl pouze na úkor srozumitelnosti či kvality zvuku.

Je zajímavé si všimnout, jakým způsobem probíhá tempový vývoj jednotlivých nástupů hlavního tématu (expozice, provedení, repríza a coda). Původní tempo BPM 160 postupně klesá s každým jeho dalším návratem. Konkrétně v repetici je BPM 156, které vydrží i v provedení, ovšem v repríze klesne na BPM 150 a celý tento proces je zakončen codou, kde poslední nástup hlavního tématu zazní nejpomaleji v tempu BPM 146. Do původního tempa BPM 160 se vrátí pouze reminiscence hlavního tématu v úplném závěru od taktu 295.

Podobný, i když ne úplně úměrný, je i tempový vývoj vedlejšího tématu. V expozici, poprvé i v repetici, zazní v tempu BPM 118, v repríze dojde k výraznému zpomalení na tempo BPM 100 a to pokračuje i v codě, kde naposledy zazní vedlejší téma v tempu BPM 96.⁷²

Mnohem markantněji si posluchač všimne agogických výkyvů a vůbec celkové práce s časem (zpomalení, zrychlení, zastavení či počkání). Pomocí drobných zpomalení či zastavení na taktové čáře od sebe interpret odděluje jednotlivé hudební celky, dává prostor posluchači lépe se v kompozici zorientovat a sám sobě pro navození přesné nálady, kterou nová fráze přináší. Např. přechod z taktu 103, který je ve forte a má být vrcholem předchozí fráze, na 104, kde se nálada úplně změní – dynamika pianissimo a zasněný charakter, kterého dosáhne pomocí změny v pedalizaci. K tomu všemu je potřeba čas, který Alexei Lubimov dopřává posluchači i sobě.

Extrémním příkladem vnitřní agogiky v rámci jedné fráze, je způsob interpretace vedlejšího tématu. Každé dvojtaktí vedlejšího tématu vytváří samostatnou frázi. Třetí a čtvrtá doba prvního taktu výrazně pospíší dopředu a první dvě doby druhého taktu se naopak zastaví. Tento proces se zopakuje

⁷¹ Uváděná čísla jsou pouze orientační, a to kvůli tempovým odchylkám, ke kterým v průběhu frází dochází.

⁷² Detailní průběh tempového vývoje celé věty je uveden v tabulce viz. Příloha č. 1

několikrát po sobě v každém dalším dvojtaktí a narušuje tak celistvost fráze. S každým dalším zněním vedlejšího tématu je tento proces mnohem výraznější.

Pedály, se kterými interpret pracuje, využívá ke změně barevnosti zvuku nástroje. Z nahrávky můžeme zřetelně zaznamenat používání pedálu *dumper* a *moderator*. Hlavní funkce pedalizace je zjemnění zvuku, který svou barevností, konkrétně na tomto nástroji, může připomínat zvuk loutny (tuto představu může podpořit i způsob artikulace arpeggio). *Dumper* pedál je využíván jen velmi opatrně v několika případech vždy s jasným záměrem. Za účelem větší mohutnosti zvuku, a tím podpoření crescenda a gradace, ho můžeme během celé skladby slyšet pouze třikrát. Konkrétně jde o vygradování fráze v 29. a 30. taktu před nástupem vedlejšího tématu a úplně stejné místo v repríze v taktech 190 a 191.

V mnohem větší míře na nahrávce interpret pracuje s pedálem *moderator*. Bohužel není ze zvuku slyšet úplně zřetelný rozdíl mezi tímto pedálem a pedálem *double moderator*,⁷³ ale vzhledem k dynamickému rozsahu nástroje je pravděpodobné, že interpret využíval oba dva. Za pomoci tohoto pedálu hraje interpret všechny delší úseky, které jsou zapsané ve slabé dynamice piano či pianissimo. Např. všechny vstupy hlavního tématu, nebo lyrická část provedení od taktu 104. Na nahrávce můžeme postřehnout jedno konkrétní místo, kde je zřetelně slyšet změna barvy zvuku. Interpret zde využívá *moderator* pedálu k docílení náhlé změny dynamiky na pianissimo v taktu 261.

2. 4. Srovnání nahrávek

Všechny tři nahrávky jsou svým charakterem a interpretačním přístupem tak odlišné, že nemá velký význam zabývat se drobnými detaily a ty navzájem srovnávat. Je zajímavé uvědomit si jistou skutečnost. Záměrem všech tří interpretů, bylo představit Beethovenovu klavírní sonátu způsobem co nejpodobnějším originálnímu historickému znění. Zabývali se detailním studiem urtextu či dokonce autografu a historickými fakty, které jejich interpretaci ovlivnily, nasměrovaly.

⁷³ Pedál *double moderator* má stejnou funkci jako *moderator*, ovšem při jeho zmáčknutí je mezi kladívka a struny vsunuta dvojitá vrstva kůže, což má za efekt ještě větší zeslabení a zjemnění zvuku.

Nedílnou součástí Beethovenovy klavírní tvorby jsou právě nástroje, jejichž možnosti během svého života neustále rozšiřoval a inspiroval řadu stavitelů klavíru k jejich rozvoji. Každý historický nástroj vyžaduje od interpreta individuální přístup pro vytvoření nejlepšího zvukového výsledku. Kromě samotného zvuku je třeba mít znalosti toho, jakým způsobem se pedály využívaly a jaké zvukové možnosti nabízí. Právě studiem interpretací na historické nástroje se zabývají všichni tři interpreti velkou část své kariéry. Olga Paschenko je přímo žačkou Alexeie Lubimova a Ronald Brautigem ve svém životopise uvádí vzájemnou spolupráci s ním.

Je mnoho faktorů, které by směřovaly k jednomu společnému výsledku, v našem případě k jednotné koncepci historicky poučené interpretace. Jak je tedy možné, že jednotlivé nahrávky jsou od sebe tak odlišné? Dle mého názoru je to jedinečnost každého člověka. I přes všechny vědecké, analytické a historické poučky, jejichž znalost může být u všech interpretů stejná, je to právě charakter a rozdílná zkušenost, která každého interpreta vede jiným směrem. Kdyby byli skladateli, jejich skladby by byly jistě jiné. Stejně tak se jejich umělecké osobnosti promítají do interpretace jiných autorů.

Pokud by měla být u každé interpretace vyzdvížena jedna z vlastností, které jsou spojované s Beethovenem a jeho tvorbou, z nahrávek Ronalda Brautigema a Alexeie Lubimova je zřejmé, s jakou Beethovenovskou polohou se ztotožňují. Interpretace Ronalda Brautigema svou rychlostí a charakterem jednotlivých úseků jde po virtuozitě a efektnosti. V úplném kontrastu proti němu je tu koncepce Alexeie Lubimova, který jde po obsahu díla a snaží se ho pozorně přednést posluchači velmi subtilním způsobem. Z třetí interpretace (Olgy Paschenko) není úplně zřejmý konkrétní charakter, který by byl pro interpretku vodítkem. Je možné, že vzhledem k věkovému rozdílu, oproti druhým dvěma interpretům, ještě nedokázala vyhranit svůj osobitý styl a zatím hledá, který přístup jí bude nejbližší.

3. Hudební režie nahrávání historicky poučené interpretace

Cílem historicky poučené interpretace je zaznamenat hudební dílo tak, aby výsledná nahrávka co nejpřesněji zachytila, jakým způsobem pravděpodobně skladba zněla, byla interpretována, v době svého vzniku. Často jsme v situaci, kdy přímo od autora máme k dispozici pouze notový zápis. V lepším případě se prostřednictvím deníků, korespondence, nebo poznámek vepsaných do autografu dochovaly i představy či přímo instrukce pro interpreta ohledně toho, jak si danou skladbu nebo její část skladatel představoval. Lepší představu o době, skladateli či přímo samotné skladbě si můžeme vytvořit i díky jiným historickým dokumentům, jako jsou např. dobové články a recenze v tisku, či teoretické spisy rozebírající nejrůznější hudební oblasti jako hudební teorie, teorie interpretace, život a dílo a další.

Je tu ovšem jeden problém, ke kterému neexistuje jedno správné řešení. Všechny tyto texty, poznámky a představy jsou zapsány „pouhými“ slovy a každý čtenář si tak vytvoří vlastní subjektivní představu, která je ovlivněná předchozími zkušenostmi a mírou uvědomění daného umělce. Pokud se tu bavíme o interpretaci díla, musíme vzít v úvahu i schopnost samotného interpreta převést jeho vlastní představu z teoretické roviny do praktické.⁷⁴ Abychom mohli objektivně vyhodnotit „správnost“ historicky poučené interpretace, bylo by ideální mít k dispozici nahrávku skladby interpretovanou samotným autorem. Tato možnost ovšem vznikla až s vývojem záznamu zvuku zhruba pět set let od datace prvních dochovaných a zapsaných hudebních děl.

Historicky poučená interpretace by tedy měla představovat co nejobjektivnější představu o dané době, skladateli a konkrétní skladbě.⁷⁵ Vždy záleží na přípravě interpreta, znalostech hudebního režiséra a společné domluvě mezi interpretem a hudebním režisérem, pokud jsou všechny tyto aspekty splněny, lze očekávat vynikající výsledek. Aby ovšem vzniklá nahrávka nezachycovala pouze jednu subjektivní představu, často dochází k tomu,

⁷⁴ NAZAJKINSKIJ, V. Jevgenij, O psychologii hudobného vnímania, OPUS, Bratislava 1980, str. 6

⁷⁵ HAYNES, Bruce, The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century, Oxford University Press, Oxford 2007, str. 21

že na vzniku takovéto nahrávky se uplatní celá řada odborníků – hudebních teoretiků, historiků, stavitelů nástrojů, nahrávací týmy a další.⁷⁶

Hudební režisér by měl být schopen se připravit natolik, aby mohl interpretovi poradit v jakékoliv situaci, která při nahrávání může vyvstat. Takováto práce samozřejmě vyžaduje i společné konzultace a přípravu před nahráváním. Během samotného procesu by měl být schopen pomoci vyřešit otázky stylovosti, frázování, tempa, pedalizace, ale i samotného obsahu díla, a toho, co má dílo představovat.

Na prvním místě by mělo být nastudování notového materiálu se všemi předpisy a poznámkami od skladatele.⁷⁷ Dále je potřeba se seznámit s historickým kontextem – doba, kdy daná skladba vznikla, za jakých okolností, za jakým účelem, co bylo inspirací pro napsání a co je jejím obsahem. Pro lepší představu o tom, jak se v dané době dílo interpretovalo, mohou posloužit dobové kritiky a články v tisku, nebo paměti žáků či jiných hudebních odborníků té doby. Pro inspiraci je možné si poslechnout jiné nahrávky, které jsou prezentované jako historicky poučené, ale v tomto případě to může být zavádějící, právě vzhledem k vlastní invenci daného interpreta. Nedílnou součástí takovéto nahrávky je práce s autentickým nástrojem, nebo jeho kopií. Je potřeba, aby měl hudební režisér představu o technických i zvukových možnostech nástroje.

Díky spolupráci s vídeňským klavíristou a stavitelem historických nástrojů Gertem Hechrem,⁷⁸ jsem měla možnost sama projít celým procesem přípravy, nahrávání i zpracování historicky poučené interpretace na historický nástroj v roli hudebního režiséra.⁷⁹ Při výběru repertoáru bylo potřeba vycházet i z možností, které byly k dispozici. Po důkladné konzultaci s panem Hechrem a interpretkou Emou Jedlička-Gogovou jsme zvolili dílo Ludwiga van Beethovena, konkrétně klavírní *Sonátu no. 21, op. 57*. Bylo potřeba zajistit vhodný nástroj, který by odpovídal i historickým okolnostem a vycházet ze zkušeností interpretky s poučenou interpretací konkrétních autorů a skladeb.

⁷⁶ Pro takovýto typ teoretické práce je potřeba se zabývat mnoha zdroji a prameny, vážící se k jedné konkrétní skladbě, které poskládají mozaiku informací.

⁷⁷ pro historicky poučenou interpretaci je potřeba vycházet z autografu (rukopis samotného autora), nebo kritického vydání tzv. urtext

⁷⁸ *Klavier-Atelier* [online]. Vienna [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <http://www.hecherpiano.com/>

⁷⁹ Celý proces s osobními zkušenostmi je popsán v závěru této práce.

Dále se v práci věnuji tomu, z čeho jsem vycházela při vlastní přípravě na nahrávání – historický kontext za účelem seznámení se s okolnostmi a příčinami vzniku a porozumění obsahu díla a jeho sdělení a interpretační analýza tří nahrávek na historické nástroje pro inspiraci zvukových a barevných možností nástroje a způsob jejich využití při samotné interpretaci.

3. 1. Realizace zvukového snímku historicky poučené interpretace na autentickém nástroji

V roce 2017 vystoupil na jedné z Klavírních sobot Konzervatoře Brno vídeňský klavírista a stavitel historických nástrojů Gert Hecher s přednáškou: „*Vývoj klavíru – nahlédnutí do klavírního ateliéru*“. Během své přednášky se zabýval vývojem klavíru a jeho technickými aspekty a porovnával navzájem *pianoforte* s moderním klavírem. Vždy na konkrétním příkladu, kde vycházel z přesného autorova zápisu, ukázal, jak se dané místo interpretuje na *pianoforte* a jakým způsobem je potřeba stejný úsek zahrát na moderní nástroj, aby byl výsledný efekt alespoň z části podobný. Hlavní myšlenkou celé přednášky bylo poukázat na fakt, že hudební skladatel při tvorbě svých skladeb vycházel z možností nástrojů, které měl k dispozici. Podle toho uváděl i přesné zápisy a pokyny do svého rukopisu.

Tato myšlenka mě natolik zaujala, že jsem se rozhodla zabývat touto problematikou více do hloubky. Podařilo se mi navázat osobní kontakt s panem Hechrem. Ve spolupráci s ním a Emou Jedlička-Gogovou (klavíristka) jsme vymysleli společný projekt, a to natočení CD, jehož obsahem by byly nahrávky tří Beethovenových klavírních skladeb⁸⁰ interpretovaných na autentický nástroj z doby, kdy Beethoven žil a tvořil.

Shodou okolností pan Hecher dokončil opravu Beethovenova klavíru Conrad Graf 1818 z muzea Beethovenhaus Baden chvíli před natáčením. Na jeho žádost nám vedení muzea umožnilo nástroj k nahrávání využít.

⁸⁰ 32 Variací pro klavír c moll WoO 80, Klavírní sonáta C dur no 21, op. 53 „Valdštejnská“ a Klavírní sonáta c moll no 32, op. 111

Ještě před samotným natáčením bylo potřeba se seznámit se samotným nástrojem, jeho možnostmi a limity. Nejdříve interpretka sama a poté i společně jsme se byly na nástroj podívat a vyzkoušet, jakým způsobem s ním nejlépe pracovat a získat nejlepší možný hudební i zvukový výsledek, který by odpovídal naší představě o jednotlivých skladbách.

Nahrávání se uskutečnilo za účasti BcA. Jiřího Pejchy (zvukový mistr) a doc. MgA. Sylvy Stejskalové Ph.D. (pedagogická supervize) na začátku listopadu (2. a 3. 11. 2019).

Po společné domluvě se zvukovým mistrem byly dvojice mikrofonů umístěny tak, aby co nejpřesněji zachytily barevnost nástroje se všemi detaily. Celkově byly využity dvojice čtyři, kde každá zachycovala zvuk na jiném místě. Konkrétně: první dvojice byla umístěna uvnitř nástroje v přední části u mechaniky, druhá byla v zadní části na víku nástroje. Třetí dvojice mikrofonů snímala zvuk vycházející z nástroje ze vzdálenosti asi padesáti centimetrů a poslední byla umístěna do prostoru místnosti.

Během nahrávání jsme nejvíce řešili zvukové možnosti nástroje. Při volbě pedálů jsme vždy vycházeli z autorova předpisu. Pro podpoření slabší dynamiky *piano* a *pianissimo* jsme využívali pedálů *moderator* a *double moderator*. Při označení *dolce* byl využíván pedál *una corda*. Pro ukázání všech zvukových možností nástroje jsme ve třetí větě na vhodném místě využili i pedál *basson*.

Vzhledem k tomu, že je interpretka zvyklá hrát na moderní klavír, který díky své konstrukci snese mnohem silnější úhoz, bylo potřeba dohlédnout na zvukovou kvalitu vyšší dynamiky ve vypjatých místech skladby. Při překročení tohoto limitu nástroj najednou ztratil svoji znělost a otevřenost zvuku. Po hudební a obsahové stránce měla interpretka velmi jasnou představu.

Při sesazování vybraného materiálu bylo mým cílem vycházet z co nejdelších hudebních celků, které v ideálním případě zachycují celé hudební fráze. Kvůli větší citlivosti nástroje na úhoz bylo potřeba dohlédnout na jednotnou barvu rozeznělého nástroje u dvou na sebe navazujících záběrů.

Výsledná představa zvukového obrazu co nejpřesněji zachovává původní barevnost nástroje. Proto se pro vytvoření finálního zvuku hledal pouze ideální poměr jednotlivých dvojic mikrofonů a do původně natočených stop bylo zasaženo úplně minimálně. Pro zachování autenticity zvuku jsou v nahrávce ponechány i přirozeně vznikající ruchy mechaniky nástroje.⁸¹

⁸¹ Detailní zpráva o nahrávání viz. Příloha č. 2

Závěr

Jaká je ta správná historicky poučená interpretace? To je otázka, která s sebou přináší mnoho dalších, ale jednoznačná odpověď na ni neexistuje.

Při vytváření nahrávky historicky poučené interpretace je potřeba dojít ke společnému pojetí mezi interpretem a hudebním režisérem. Znalosti a schopnosti obou (každého ve svém oboru) by měly být v rovnováze a vzájemně se doplňovat. Interpret by měl cítit oporu a důvěru vůči hudebnímu režisérovi, který dokáže pohotově zareagovat a v případě potřeby poradit. Zároveň interpret sám by měl být natolik připraven a schopen, aby mohl pohotově reagovat na připomínky a požadavky hudebního režiséra.

Jediný způsob, jak se co nejvíce přiblížit historicky autentické interpretaci, je důkladné prozkoumání daného díla a všeho, co se podílelo na jeho vzniku. Je potřeba se věnovat otázkám, které se zabývají historickým kontextem, jako jsou např.: *Co bylo příčinou vzniku této skladby? Jaký obsah v sobě skrývá a co tím chtěl autor sdělit světu? Jaké životní okolnosti ji ovlivnily? Jaká byla skladatelova představa o výsledné interpretaci a jak vůbec k interpretaci sám přistupoval?* A řada dalších. Po nalezení odpovědí na tyto otázky si můžeme vytvořit mnohem přesnější představu o výsledném pojetí.

Tady se dostáváme k druhému problému, a to, že si každý jedinec vytvoří individuální představu, která se skládá z množství informací, zkušeností, které měl možnost během života získat. I přes to, že faktické znalosti každého interpreta budou vycházet ze stejných pramenů, jejich výsledná syntéza a schopnost převést je do interpretace samotné může mít diametrálně odlišný výsledek, jak jsme mohli slyšet ve vybraných nahrávkách. K tomu dochází právě díky originalitě každého umělce, který do interpretace vkládá vlastní, nezaměnitelné umělecké vyjádření.

Přílohy

1. Tempový průběh nahrávek.

	Expozice			Provedení			Repríza			Coda				
	Hlavní téma	Vedlejší téma takt 35	takt 62	takt 74	Hlavní téma takt 90	takt 112	takt 142	Hlavní téma takt 156	Vedlejší téma takt 191	takt 223	takt 235	Hlavní téma takt 249	Vedlejší téma takt 284	takt 295
Nahrávka č. 1	176	110	152	124	180	150	160	174	110	158	120	180	90	180
(repetice)	168	100	150	122	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
Nahrávka č. 2	186	146	176	146	176	162	168	182	146	180	158	176	148	188
(repetice)	180	146	178	156	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
Nahrávka č. 3	160	118	160	146	156	150	160	150	100	156	150	146	96	160
(repetice)	156	118	160	148	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/

2. Zpráva o nahrávání

Datum: 2. 11. 2019

3. 11. 2019

Čas: 10:00 – 20:00

10:00 – 17:00

Skladby: Ludwig van Beethoven – 32 Variací c moll WoO 80

Ludwig van Beethoven – Sonáta No. 21 op. 53 „Valdštejnská“

Místo nahrávání: Gert Hecher Klavier Atelier

Nástroj: Conrad Graf 1818

Interpreti: Ema Jedlička Gogova – pianoforte

Hudební režie: Sarah Jedličková

Zvuková režie: BcA. Jiří Pejcha

Další zúčastnění: doc. MgA. Sylva Stejskalová Ph.D.

Příprava k natáčení:

Zajištění notového materiálu – Urtext

Studium skladeb

Seznámení se s historickým nástrojem

Domluva se všemi zúčastněnými na organizačních detailech

Domluva prostoru k nahrávání

Zajištění finanční podpory

2. 11. 2019 (10:00 – 20:00) – Natáčení:

10:00 – 11:00 stavba mikrofونů

Chystání zvuku vhodného k natáčení – zajímavé zvukové varianty

(11:00 – 12:00)

Natáčení (12:00 – 13:30) – 32 Variací c moll (Téma – X variace)

Natáčení (15:00 – 17:00) – 32 Variací c moll (XI-XXXII variace)

Natáčení (17:30 – 20:00) – Sonáta op. 53 (1. věta expozice, provedení)

3. 11. 2019 (10:00 – 16:00) – Natáčení:

Natáčení (10:00 – 11:00) – Sonáta op. 53 (2. věta)

Natáčení (11:00 – 15:00) – Sonáta op. 53 (3. věta)

Natáčení (15:00 – 16:00) – Sonáta op. 53 (1. věta repríza)

25. 11. 2019

Postprodukce

2.-20. 12. 2019

Střih a následné úpravy skladby *32 Variací c moll*

15. 1. 2020

Druhý střih – úpravy dle poznámek interpretky
Pauzy mezi var + dynamika XII variace

15.1-6. 2. 2020

Střih a následné úpravy skladby *Sonáta op. 53*

11. 2. 2020

Druhý střih – úpravy dle poznámek interpretky v první větě skladby

12. 2. 2020 (8:00 – 12:00)

Druhý střih – úpravy dle poznámek interpretky ve druhé a třetí větě skladby

21. 2. 2020 (15:00 – 19:00)

Hudební studio na JAMU AVS
Mastering BcA. Jiří Pejcha

Použitá literatura a prameny

Literatura

ELTERLEIN, Ernst von, Beethoven's pianoforte sonatas, Explained for the Lovers of the Musical Art, Willian Reeves, Londýn 1903

FISCHER, Edwin, Beethoven's pianoforte sonatas, A Guide for Students & Amateurs, FABER AND FABER, Londýn 1959

GERIG, R. Reginald, Famous Pianists & Their Technique, Indiana University Press, Bloomington 2007, IBSN 978-0-253-34855-5

HARDING, E. M. Rosamond, The Piano-Forte, Cambridge University Press, Cambridge 2014, IBSN 9781107418271

HAYNES, Bruce, The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century, Oxford University Press, Oxford 2007, IBSN 978-0195189872

CHASINS, Abram, Hovory o pianistech, EGO – PRESS, Krlovy Vary 1996

CHOI, Jin Hye, Performance Practice Issues in Beethoven's "Waldstein" Sonata, Op. 53., California State University, Long Beach 1998

NAZAJKINSKIJ, V. Jevgenij, O psychológii hudobného vnímania, OPUS, Bratislava 1980

ROLLAND, Romain, Beethoven – Velká tvůrčí období od Eroiky k Appassionátě, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957

ROLLAND, Romain, Život Beethovenův, Život Michelangelův, Život Tolstého, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957

ROSEN, Charles, The classical style, W.W. Norton, New York 1998, IBSN 0-571-04905-2

Notový materiál

BEETHOVEN, Ludwig van, Sonate Opus 53, Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., Vídeň 1999, ISMN 979-0-50057-107-0

Booklet

[Booklet CD] BRAUTIGAM, Ronald, Complete Works for Piano Solo-Volume 6, BIS RECORDS AB, Åkersberga 2008, BIS-SACD-1573

[Booklet CD] LUBIMOV, Alexei, Ludwig van Beethoven-Moonlight-Waldstein-Storm, Alpha Productions, Germany 2012, ALPHA 194

[Booklet CD] PASCHENKO, Olga, Beethoven Appassionata, Les adieux, Waldstein, ALPHA CLASSICS, Francie 2017, ALPHA 365

Online zdroje

Alexei Lubinov. Edition of Contemporary Music [online]. München: Edition of Contemporary Music [cit. 2020-05-25]. Dostupné z: <https://www.ecmrecords.com/artists/1435046868/alexei-lubimov>

BTHVN 2020: Beethoven-Haus Bonn [online]. 2020 [cit. 2020-05-27]. Dostupné z: <https://www.beethoven.de/en/>

California Artists Management: Alexei Lubinov [online]. Mendocino: California Artists Management [cit. 2020-05-25]. Dostupné z: <http://california-artists-management.squarespace.com/marion-1/>

Christopher CLARKE - Maître d'art - Facture Instrumentale - Promotion 2006. MAITREDART - site officiel des Maîtres d'art et de leurs Élèves [online]. Copyright © Alexis Lecomte INMA [cit. 31.03.2020]. Dostupné z: <https://www.maitredart.fr/maitre-art/christopher-clarke>

Olga Pashchenko: About. Olga Pashchenko [online]. 2020 [cit. 2020-05-27]. Dostupné z: <https://olgapashchenko.com/index.php/about/>

Paul McNulty fortepianos [online]. Divišov: Paul McNulty fortepianos [cit. 2020-03-15]. Dostupné z: <https://www.fortepiano.eu/>

Ronald Brautigam [online]. Basel, 2017 [cit. 2020-03-15]. Dostupné z: <http://www.ronaldbrautigam.com/index.php>

CD

[CD] BRAUTIGAM, Ronald, Complete Works for Piano Solo-Volume 6, BIS RECORDS AB, Åkersberga 2008, BIS-SACD-1573

[CD] LUBIMOV, Alexei, Ludwig van Beethoven-Moonlight-Waldstein-Storm, Alpha Productions, Germany 2012, ALPHA 194

[CD] PASCHENKO, Olga, Beethoven Appassionata, Les adieux, Waldstein, ALPHA CLASSICS, Francie 2017, ALPHA 365

[CD] TOMSIC, Dubravka, Ludwig van Beethoven – Klavierkonzert Nr. 1, Bella Musica, Ljubljana 1999, ASIN: B0016HDVHU