

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

DIDAKTIKA SMYČCOVÉHO KVARTETA

MgA. Štěpán Ježek

Vedoucí práce: prof. Václav Bernášek

Oponent práce: prof. Ivan Štraus, MgA. Josef Kekula

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Interpretation and Theory of Interpretation

DISSERTATION THESIS

DIDACTICS OF STRING QUARTET

MgA. Štěpán Ježek

Supervisor: prof. Václav Bernášek

Examiner: prof. Ivan Štraus, MgA. Josef Kekula

Date of Defense:

Academic Degree: PhD.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

DIDAKTIKA SMYČCOVÉHO KVARTETA

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

Praha, dne 1. 4. 2021

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Tato práce se zabývá problematikou smyčcového kvarteta a nahlíží na ni z různých úhlů. Shrnuje historický kontext, který vedl k ukotvení smyčcového kvartetu jako prominentního žánru v rámci komorní hudby, zkoumá technické aspekty intonace a souhry, strategii společné práce na zkouškách a možnosti tvůrčího uplatnění hudebně analytického uvažování. Zamýšlí se také nad problematikou dlouhodobého soužití a týmové spolupráce v těsném prostředí tohoto souboru. Východiskem této práce je propojení autorovy více než dvacetileté zkušenosti kvartetního hráče s dostupnou českou i zahraniční literaturou, odbornými články na daná témata a v některých kapitolách také s názory kvartetních hráčů jiných významných souborů. Hlavním cílem je poskytnout ucelenou metodiku kvartetní hry, která vybaví mladé soubory potřebnými znalostmi a pomůže jim tak v prvních letech jejich společné práce.

Abstract

This thesis investigates various questions concerning the string quartet and examines it from different angles. It summarizes the historical context leading to the quartet's prominent role within the field of chamber music, explores technical aspects of intonation and ensemble, and looks into the strategies of teamwork in rehearsals and the possibilities of musically analytical creative thinking. Finally, it investigates problems of the long-term quartet life and the cooperation required within the quartet's intense inner environment. The paper combines the author's more-than-twenty years of string quartet experience with available texts and views of experienced string quartet players of other prominent ensembles. The main goal of this paper is to offer a complete methodology of string quartet playing, which would equip young ensembles with necessary knowledge, and could greatly help them in the early years of their collaboration.

Poděkování

Děkuji mému školiteli prof. Václavu Bernáškovvi za jeho podporu a reflexi zejména v nelehké otázce rovnováhy mezi teoretickou a praktickou orientací mé práce. Dále děkuji MgA. Ivě Oplištilové, Ph.D. a doc. MgA. Slavomíru Hořínkovi, Ph.D. za neocenitelný kritický pohled z perspektivy jejich bohatých zkušeností s tvorbou odborného muzikologického textu. Děkuji akademikům MA, MPhil Petru Roubalovi, Ph.D., Mgr. Jiřímu Janáčovi, Ph.D., Mgr. Danielu Soukupovi, Ph.D. a Mgr. Petru Urbanovi, Ph.D. za jejich cenné připomínky k mé práci z různých úhlů pohledu. Konečně, děkuji své ženě Silvii, našim třem synům Jakubovi, Matoušovi a Mikulášovi i širší rodině za veškerou trpělivost a podporu, bez níž by tato práce nikdy nevznikla.

Obsah

1	Úvod.....	11
2	Historie vzniku smyčcového kvartetu.....	14
2.1	Úvod.....	14
2.2	Joseph Haydn	16
2.3	Wolfgang Amadeus Mozart.....	22
2.4	Ludwig van Beethoven	26
2.4.1	Rané období	26
2.4.2	Střední období	30
2.4.3	Pozdní období.....	35
2.5	Odkaz tvorby První vídeňské školy	49
3	Intonace.....	53
3.1	Úvod.....	54
3.2	Systémy ladění.....	57
3.2.1	Pythagorejské ladění	57
3.2.2	Temperované ladění.....	61
3.2.3	Přirozené (didymické) ladění	62
3.3	Využití prvků jednotlivých systémů ladění za účelem vytvoření uceleného systému vyhovujícímu všem intonačním požadavkům.....	65
3.4	Temperované ladění ve smyčcovém kvartetu	68
3.5	„Problémové tóniny“ – specifická problematika smyčcového kvarteta	74
3.6	Využití konkrétních prvků temperovaného ladění.....	78
3.7	Harmonická a melodická intonace	82
3.8	Praktické návody a intonační cvičení	86
3.9	Využití vhodného repertoáru pro upevnění správné intonace	89

3.10	Bitonalita, polytonalita, kvartové a zahuštěné akordy	94
3.11	Atonalita a klastry.....	97
4	Souhra	99
4.1	Úvod.....	99
4.2	Fráze.....	100
4.3	Nástupy	103
4.4	Technika nasazení	106
4.5	Průběh not.....	113
4.6	Křivka jako základ organické souhry	117
4.7	Nácvik organické souhry	119
5	Tvůrčí analýza při práci komorního souboru	121
5.1	Úvod.....	121
5.2	Srovnání možných analytických přístupů	122
5.3	Ukázka využití tvůrčí analýzy při výuce	128
5.4	Popis jednotlivých analytických metod	143
5.4.1	Zjednodušení a následná rekonstrukce	143
5.4.2	Práce s příbuznými motivy.....	146
5.4.3	Sledování tematických fragmentů napříč partiturou.....	147
5.5	Uplatnění analytického přístupu s ohledem na typ repertoáru	148
5.6	Analytický přístup v kontextu hudebního vzdělávání.....	150
5.7	Konkrétní doporučení pro komorní soubory	152
5.7.1	Hra z partitury	152
5.7.2	Kompoziční cvičení.....	154
5.7.3	Studium typického repertoáru daného stylového období.....	156
6	Dlouhodobá spolupráce a soužití ve smyčcovém kvartetu	158
6.1	Úvod.....	158

6.2	Specifika hudebního souboru v rámci malých pracovních skupin	161
6.3	Přístup k vedení souboru	164
6.4	Přijímání rozhodnutí	171
6.5	Kompromis	173
6.6	Komunikace na zkouškách i mimo ně	176
6.7	Očekávání jednotlivých členů souboru	178
6.8	Mimohudební otázky, využití individuálních schopností	181
6.9	Dlouhodobá motivace.....	183
7	Závěr	186
8	Seznamy	188
8.1	Notové ukázky.....	188
8.2	Obrázky.....	190
9	Bibliografie	191
9.1	Knihy.....	191
9.2	Diplomové práce	194
9.3	Odborné články	195
9.4	Online zdroje	197

1 Úvod

Smyčcový kvartet je považován za jeden z nejvýznamnějších a kompozičně nejnáročnějších žánrů v rámci komorní hudby. Jeho prudký rozvoj začíná s díly Josepha Haydna, pokračuje u Wolfganga Amadea Mozarta a vrcholí pozdními opusy Ludwiga van Beethovena. Tyto skladby tzv. První vídeňské školy se staly vzorem pro mnoho následujících generací skladatelů, díky čemuž si smyčcový kvartet udržel své výsadní postavení až do 20. a 21. století. Tvůrčí ozvěny tvorby vídeňských klasiků najdeme napříč romantismem až ke skladbám Bély Bartóka, Dmitrije Šostakoviče, Mieczysława Weinberga, Igora Stravinského, Druhé vídeňské školy, Alfreda Schnittkeho a mnoha dalších skladatelů.

Ve své práci se zabývám smyčcovým kvartetem a nahlížím na něj z několika různých úhlů. V kapitole Historie vzniku smyčcového kvartetu se detailně věnuji tvorbě skladatelů První vídeňské školy a vysvětluji konkrétní význam a jedinečnost jejich tvorby na pozadí dobového kontextu a zmiňuji také dopad, který jejich tvorba měla na následující generace skladatelů.

V kapitole Intonace seznamuji čtenáře se základními systémy ladění a věnuji se podrobně vhodné aplikaci jednotlivých aspektů těchto systémů při práci smyčcového kvarteta, upozorňuji na možné obtíže a navrhuji konkrétní řešení i obecně prospěšná intonační cvičení.

V kapitole Souhra se nesoustředím jen na technické otázky dokonalé souhry, ale zdůrazňuji především význam společného cítění fráze a navrhuji cesty k jeho dosažení, přičemž spoléhám zejména na subjektivní vyjádření pomocí zpěvu. Dále se zabývám problematikou hudební artikulace, kterou dávám do souvislosti s artikulací řeči a navrhuji pracovní jazyk, kterým lze uvnitř souboru efektivně artikulaci komunikovat.

V kapitole Tvůrčí analýza při práci komorního souboru se zaměřuji na srovnání různých možností hudebně-analytické práce a formou modelové lekce demonstruji svou představu ideálního přístupu, jakož i praktické přínosy tohoto způsobu práce. Navrhuji různé způsoby, jak studovanou skladbu analyzovat, abychom našli její jedinečné hudební poselství a prohlubovali charakterovou vyhraněnost našeho přednesu, aniž bychom zároveň zabředli do suchopárného jazyka hudebně-formálního výraziva.

V závěrečné kapitole Dlouhodobá spolupráce a soužití ve smyčcovém kvartetu porovnávám možné přístupy k vedení souboru a zkoumám problematiku nalezení individuálních rolí a jejich aktivního tvůrčího přijetí. Zdůrazňuji zásadní význam vzájemného respektu a z něj vyplývajících důsledků pro veškerou společnou práci. Uvažuji o vnitřní motivaci, která charakterizuje dlouhodobě úspěšné soubory. V této kapitole cituji rovněž názory některých významných kvartetních hráčů českých i zahraničních souborů na tuto problematiku a srovnávám jejich přístup.

V této práci se snažím shromáždit zkušenosti a poznatky, které mohou čtenářům pomoci při budování komorního souboru a urychlit jeho rozvoj. Nabízím některé, pro zdejší kvartetní tradici méně obvyklé, pohledy, které vycházejí především z mých studijních zkušeností na Escuela Superior de Música Reina Sofía v Madridu (prof. Rainer Schmidt) a Musik-Akademie Basel (prof. Walter Levin).

Základní motivací k napsání této práce je snaha podnítit obnovení všeobecného zájmu o smyčcové kvarteto. V tomto směru cílím nejen na mladé instrumentalisty, ale rovněž na hudbymilovnou veřejnost, a to nejen ve smyslu posluchačském, ale především ve snaze inspirovat návrat smyčcového kvarteta coby zájmové umělecké činnosti a náplni volného času. Z tohoto důvodu také dlouhodobě pracuji jak s mladými soubory s profesionální ambicí, tak i se soubory amatérskými. Zástupci obou kategorií

vystoupí na koncertě uzavírajícím mé studium, kde budou demonstrovat praktické výsledky naší společné práce.

Tomuto cíli odpovídá také styl textu, který balancuje na hranici odborného a popularizačního. Jeho ambicí je oslovit stejnou měrou jak profesionální, tak i amatérské hudebníky.

2 Historie vzniku smyčcového kvartetu

2.1 Úvod

Prací zabývajících se okolnostmi vzniku a vývoje smyčcového kvarteta – jakožto žánru i jakožto uskupení – je doslova nezměrné množství. Od knih zaměřených přímo na toto téma (např. Robin Stowell: *The Cambridge Companion to the String Quartet*; Ludwig Finscher: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*) až k publikacím, které se týkají otázek historie vzniku nepřímo (např. Charles Rosen: *The Classical Style*; Floyd & Margaret Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*; Joseph Kerman: *The Beethoven Quartets* atd.). Nemám proto v úmyslu přispívat do tohoto bohatého fondu snadno dostupných informací. Rád bych však nabídl mladým souborům přehledné shrnutí klíčových momentů ve vývoji tohoto žánru, přičemž vycházím z předpokladu, že to byly především práce skladatelů vídeňského klasicismu (Haydna, Mozarta a Beethovena), které předurčily, že se smyčcové kvarteto prosadilo jako dominantní forma komorní hudby až do dnešních dní. Zaměřím se tedy především na tuto kapitolu kvartetního vývoje.

„Vzácný a vážený příteli,

Začněme od posledních prapříčin všech věcí, jak něco nastalo, kvůli čemu, proč, proč to nastalo, vzniklo, proč je něco právě takto, a proč něco takto nemůže být!!!

Zde, milý příteli, jsme u ožehavého bodu, který mi můj útlocit zapovídá Vám naráz vyjevit. Tudíž: Nemůže to být!“¹

Ludwig van Beethoven

¹ Beethoven an Georg Friedrich Treitschke. Videň, 1818-1822 [online]. Dostupné z: <https://brieftext.beethoven.de/henle/letters/b1216.phtml>

2.2 Joseph Haydn

Za tvůrce smyčcového kvartetu (a do značné míry také klasické symfonie), jak je známe dnes, bývá tradičně považován Joseph Haydn. Jeho přezdívka „Papa“ Haydn vychází v určitém ohledu právě z jemu připisovaného „otcovství“ obou žánrů. K pochopení konkrétního přínosu Haydnovy tvorby je ovšem třeba ji vnímat v kontextu hudební produkce jeho vrstevníků.

Od Haydnova přítele a životopisce Georga Augusta Griesingera (1769-1845) víme, že první Haydnovy kvartetní skladby zazněly někdy kolem roku 1755 na zámku Weinzierl, kde si mladého Haydna najal baron Carl Joseph Fürnberg jako učitele hudby svých dětí a zároveň jako stálého dodavatele hudebních novinek pro účely soukromých koncertů. Haydna k výběru obsazení dvoje housle, viola a violoncello přiměly čistě praktické okolnosti. Baron měl na svém zámku k dispozici jen omezený výběr hudebníků: svého pastora, jeho sluhu, cellistu Albrechtsbergera (bratr skladatele a hudebního teoretika Johanna Georga Albrechtsbergera; mezi jeho mnoha žáky byli např. Wolfgang Amadeus Mozart a Ludwig van Beethoven) a samotného Haydna².

Pro tuto čtveřici Haydn zkomponoval deset skladeb, které dnes známe jako *Divertimenti a Quattro* opp. 1 a 2. V té době již však existovala celá řada dnes málo známých skladeb pro stejné obsazení, například *Sonata à Quattro per due Violini, Violetta, e Violoncello senza Cembalo* Domenica Scarlattiho³ (1685-1757), 6 kvartetů op. 5 Františka Xavera Richtera (1709-1789), nebo *Partite a Quattro* Ignaze Holzbauera (1711-1783). Haydnovi tedy nepřísluší otcovství ve smyslu vytvoření nového žánru. Jeho skladby však již v těchto prvních opusech přesahovaly díla jeho

² Floyd Grave a Margaret Grave. *The String Quartets of Joseph Haydn*. New York: Oxford University Press, 2006, s. 1

³ Např.: 'Alessandro, Francesco & Domenico Scarlatti: Sonate a quattro' by Les Récréations. [online]. *YouTube.com*. [cit. 1. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=IdXoKLpu3HM>

současníků úrovní formálního zvládnutí a zejména plného využití možností, které toto relativně nové obsazení skýtá.⁴

Objednávka skladeb pro dvoje housle, violu a violoncello na zámku Weinzierl nebyla ovšem nikterak vytržena z kontextu širšího vývoje evropské hudební poptávky. Za Haydnova života začala v evropských městech vznikat zcela nová společenská vrstva, tzv. střední třída obyvatel. Byla to první velká skupina společnosti, která se nemusela živit zemědělstvím, tedy lidé, v jejichž životě se objevilo něco nového a mimo šlechtické rody do té doby zcela nevídaného: volný čas. Tito lidé byli dostatečně zámožní, aby si mohli pořídit hudební nástroje, a nadto měli k dispozici pohodlí měšťanských domů, ve kterých si pro své potěšení rádi užívali hudební večery. Smyčcové kvarteto (ryze mužská záležitost na rozdíl od zpěvu, hry na loutnu, harfu či cembalo) bylo pro tyto příležitosti z mnoha důvodů velmi příhodné. Nástroje byly relativně dostupné, pro kvarteto nebyl zapotřebí přehnaně velký prostor a konečně kvarteto nabízelo skvělou záminku ke společenským událostem, k hudební i osobní konverzaci mezi přáteli. Nadto byly tyto hudební dýchánky tradičně spjaty s aristokratickým stylem života, a proto pozvedaly pocit životní úrovně nově vznikajícího měšťanstva.⁵

Díky této příznivé konstelaci se smyčcové kvarteto stalo podivuhodně rychle oblíbenou kratochvílí ve většině evropských center a stejně bleskově přichází také široká nabídka skladeb šitých na míru domácímu amatérskému muzicírování. Zejména ve Vídni a v Paříži se hlásí o slovo celá řada hudebních skladatelů,⁶ kteří soupeří o pozornost nakladatelů a svá díla skládají tak, aby co nejspíše zaujala amatérské

⁴ Floyd Grave a Margaret Grave. *The String Quartets of Joseph Haydn*. New York: Oxford University Press, 2006, s. 10

⁵ Robin Stowell. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge University Press, 2003, s. 4

⁶ Jména některých z nich jsou známá dodnes (např. Luigi Boccherini, Johann Georg Albrechtsberger, Jean-Baptiste Bréval, Karl Ditters von Dittersdorf nebo Jan Křtitel Vaňhal). Jiná zapadla a jejich hudbu nalezneme již jen v archivech (Franz Asplmayer, Florian Leopold Gassmann, Jean-Baptiste Davaux, Giuseppe Cambini a další).

hudebníky. Vznikají doslova tisíce skladeb, které je (k radosti nakladatelů) třeba neustále tisknout a prodávat. „Spotřeba“ této hudby je obrovská.

Celkový ráz tehdy běžných skladeb pro smyčcové kvarteto byl tedy výrazně určen schopnostmi amatérských hudebníků a okolnostmi provozování – domácím muzicírováním. Nikdo neměl zájem skladby cvičit nebo zkoušet. Musely být proto komponovány tak, aby i při prvním přehrání byly hudebně přehledné, technicky nenáročné a pokud možno zábavné. Výjimku tvořil typ kvartetů vydávaných zejména v Paříži a známých jako *Quatuor Brillant*.⁷ V těchto skladbách jasně dominoval virtuózní part prvních houslí, kterého se většinou ujal najatý profesionál, aby tak prohloubil ostatním zúčastněným celkový požitek.

Haydnův vstup do tohoto prostředí nebyl nikterak překotný. Smlouva, kterou byl od roku 1761 vázán jako dvorní skladatel knížete Eszterházyho, omezovala svobodné šíření jeho nových skladeb po Evropě. Všechny skladby, které Haydn zkomponoval, patřily dle smlouvy samotnému knížeti, nikoli Haydnovi.

Kromě tohoto smluvního omezení byl Haydn v Eszterháze skutečně plně vytížen. Od roku 1776 fungovalo na zámku kompletně vybavené operní divadlo, jehož řízení měl Haydn na starosti, přičemž jen v roce 1778 v něm proběhlo více než 50 operních představení a toto číslo se během příštích let dále zvyšovalo. Operní provoz kulminoval v polovině 80. let se stovkou provedených oper v roce 1783 a se 125 operami v roce 1786.⁸

Změna nastala v roce 1779, kdy Haydn podepsal novou smlouvu, která mu poprvé umožňovala komponovat skladby dle jeho vlastního uvážení, svobodně dojednat

⁷ Zde nalezneme skladby dodnes známých houslových virtuózů (Giovanni Battista Viotti, Federigo Fiorillo nebo Rodolphe Kreutzer).

⁸ Floyd Grave a Margaret Grave. *The String Quartets of Joseph Haydn*. New York: Oxford University Press, 2006, s. 13

podmínky tisku s nakladateli a konečně ucházet se u veřejnosti o předplatné nových (zejména komorních) skladeb. Prvním kvartetním svazkem vydaným za těchto nových podmínek jsou Smyčcové kvartety op. 33, „*Gli Scherzi*“.

Haydn se nových příležitostí chopil s nadšením. Velmi aktivně svůj nový kvartetní opus propagoval u mecenášů a vydavatelů a v korespondenci s nimi opakovaně zdůrazňuje jejich „nový, zcela ojedinělý styl“. Úvahy nad pravou motivací tohoto Haydnova „reklamního sloganu“ se staly oblíbenou muzikologickou disciplínou. Jednalo se z Haydnovy strany jen o pokus strhnout na nové skladby pozornost, anebo je v nich ukryto opravdu něco zcela nového? Robbins Landon míní, že „každému s párem uší musí být zřejmé, že op. 33 je rozhodně napsán novým a zcela ojedinělým způsobem.“⁹ Naproti tomu Webster oponuje tvrzením, že na Haydnovo dílo je nahlíženo anachronickým, romanticky zabarveným pohledem, a Haydnův výrok je třeba vnímat jako čistě marketingový.¹⁰ Sutcliffe zastává kompromisní stanovisko: „Pokud se v mezidobí devíti let [mezi kompozicemi opp. 20 a 33] rozvinula Haydnova kompoziční technika, stejně tak se rozvinul i jeho obchodní důvtip.“¹¹ A konečně Rosen píše jasně: „První strana [Kvartetu op. 33/1] je manifest. [...] Ve skutečnosti tato strana představuje stylovou revoluci“¹² a velmi přesvědčivě své tvrzení dokládá srovnáním kontrapunktické práce v Kvartetu op. 33/1 ve srovnání s předcházejícími Haydnovými kvartetními skladbami, konkrétně s Kvartetem op. 20/1.

Z pozice kvartetního hráče s interpretační zkušeností opp. 2, 17, 20, 33, 50, 51, 54 a 76 se zcela přikláním k Rosenovu tvrzení, že zmínka o novém a zcela jedinečném stylu nebyla z Haydnovy strany jen snahou o přilákání potenciálních zákazníků, ale rovněž dokladem toho, že si Haydn uvědomoval, jak se jeho vlastní kompoziční styl za

⁹ H.C. Robbins Landon. *Haydn: Chronicle and Works, vol. 2*. Bloomington: Indiana University Press, 1976, s. 578

¹⁰ James Webster. *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style*. Cambridge University Press, 1991, s. 347

¹¹ W. Dean Sutcliffe. *Haydn: String Quartets Op. 50*. Cambridge University Press, 1992, s. 19

¹² Charles Rosen. *The Classical Style*. New York: Norton, 1971, s. 116

devět let intenzivní práce proměnil a že se tedy Kvartety op. 33 i v Haydnových očích jasně odlišovaly od jeho předchozích prací. Kvartety op. 33 se brzy staly velmi populárními jak mezi amatérskými kvartetisty, tak mezi znalci.

„Nejpozoruhodnějším a zcela novým rysem op. 33 je druh dialektického vztahu mezi zjevně nedůležitými a důležitými prvky, [...] mezi ‚doprovodem‘ a ‚tématem‘“¹³

Smyčcové kvartety op. 33 svou rafinovaností a důmyslnou prokomponovaností nesporně převyšovaly běžnou tvorbu. Staly se manifestem nového hudebního stylu, ve kterém se dramatické gesto a hudební forma prolíná a splývá v jediný celek.

Haydnova práce neoslovila jen hudební veřejnost, ale stala se inspirací také pro jeho skladatelské současníky. V některých případech díky celoevropskému vydávání jeho skladeb, jindy díky osobnímu setkání, jak jasně vyplývá například ze svědectví Michaela Kellyho, který se jako tenor podílel na premiérách několika oper W. A. Mozarta.

„Storace¹⁴ pořádal kvartetní večírek pro přátele. Hráči byli slušní, nikdo z nich zvláště nevyňikal ve hře na svůj nástroj, ovšem přesto mezi sebou sdíleli jistý vhled, což bude, troufám si říci, uznáno, pokud je vyjmenuji. První housle Haydn, druhé housle baron Dittersdorf, violoncello Vaňhal a viola Mozart. Byl jsem při tom, větší potěšení či výjimečnější událost si nelze představit.“¹⁵

Tato setkání byla pro všechny čtyři aktéry nepochybně skvělou příležitostí ke sdílení kompozičních idejí a ke vzájemné inspiraci obecně. Blízký vztah, který se i díky těmto příležitostem rozvinul konkrétně mezi Haydnem a o generaci mladším Mozartem, se ukázal být velmi důležitý pro další vývoj smyčcového kvarteta a hudby vůbec. Mozart,

¹³ Stephanie Klauk a Rainer Kleinertz. *Mozart's Italianate Response to Haydn's Opus 33*. Music and Letters, Volume 97, 2016, s. 599

¹⁴ Anglický operní skladatel, bratr Nancy Storace, která premiérovala roli Zuzany v Mozartově Figarově svatbě.

¹⁵ H.C. Robbins Landon. *Haydn: Chronicle and Works, vol. 2*. Bloomington: Indiana University Press, 1976, s. 491

který si pozorně prostudoval partitury Haydnova opusu 33, byl nevídanou propracovaností těchto skladeb natolik inspirován, že se přímo v reakci na ně rozhodl zkomponovat šest vlastních kvartetů (KV387 „Jarní“, 421, 428, 458 „Lovecký“, 464 a 465 „Disonantní“), které se posléze rozhodl Haydnovi věnovat. Pracoval na nich mezi lety 1782 a 1785. Věnování, které doprovázelo Mozartovy skladby, vykresluje atmosféru vzájemného vztahu obou skladatelů a zároveň dokládá, že to bylo právě smyčcové kvarteto, které se dostalo u Mozarta i Haydna do popředí jejich zájmu, zejména jako ideální médium pro odvážné a novátorské kompoziční experimenty¹⁶.

¹⁶ Mému drahému příteli Haydnovi,

Otec, který se rozhodl vyslat svoje děti do světa, si klade za povinnost svěřit je do ochrany a opatrování velmi slavného Muže, tím spíše, že onen je díky náklonnosti štěstěny zároveň jeho nejlepším Přítelem. Zde tedy je, ó velký Človče a nejdražší Příteli, mých šest dětí. Jsou v pravdě ovocem dlouhého a vyčerpávajícího úsilí, nicméně několik přátel již ve mně zaselo naději, že má snaha nevyzněla na prázdno, a proto si lichotím představou, že tito mí potomci mi jednoho dne přinesou útěchu. Ty sám, nejdražší příteli, jsi mi pověděl o své spokojenosti s nimi při Tvé minulé návštěvě hlavního města. Je to především toto radostné ujištění, které mi přimělo poroučet je Tobě a dodává mi odvahy doufat, že je neshledáš zcela nevhodnými své přízně. Kéž Tě tedy těší je přijmout a stát se jejich Otcem, Průvodcem a Přítelem! Od této chvíle se zříkám veškerých práv na ně s jedinou prosbou, abys shlédl shovívavě na nedokonalosti, které přede mnou skryla zaujatost mého otcovského oka a bez ohledu na ně neustával ve svém velkodušném přátelství s tím, kdo si ho hluboce váží, v což doufaje jsem celým srdcem, můj nejdražší Příteli, Tvůj nejoddanější Přítel W. A. Mozart.

Otto Erich Deutsch. *Mozart: A Documentary Biography*. Stanford University Press, 1965, s. 250

2.3 Wolfgang Amadeus Mozart

Oproti Haydnovu ekonomickému a kompaktnímu kompozičnímu stylu přináší Mozartova hudba obecně vzato delší melodickou linii, využívá bohatě chromatické zabarvení¹⁷ a v konečném důsledku rozšiřuje sonátovou formu do rozměrů do té doby nevídaných. Ani ve svých vrcholných kvartetních opusech, zkomponovaných po Mozartově smrti, nedosáhl Haydn takové formální šíře jako Mozart, a to zejména ve smyčcových kvintetech se dvěma violami, jak analyzuje Rosen v kapitole věnované právě Mozartovým kvintetům.¹⁸

Mozartovu kvartetní tvorbu lze v zásadě rozdělit do tří základních částí:

Kvartet KV 80 (1770) a tzv. „Milánské“ kvartety 155–160 (1772–1773), které Mozart zkomponoval při svých cestách do Itálie, kam cestoval se svým otcem, a to především kvůli hlubšímu poznání italského operního stylu a propagaci vlastních raných operních prací.¹⁹ Kompozici smyčcových kvartetů se věnoval, jak se zmiňuje v korespondenci Leopold, „aby ukrátil čas“.²⁰ Všechny kvartety tohoto setu mají tři věty, což je patrně vliv tehdejší italské kompoziční praxe.

Vídeňské kvartety KV 168–173 (1773) je první kvartetní sbírkou, která přímo reaguje na Haydnovy smyčcové kvartety, konkrétně na „Sluneční“ kvartety op. 20. Mozart po Haydnově vzoru zařazuje fugu na místo finální věty (KV 168 a 173) a celý set je výrazně kontrapunkticky propracovaný, což lze vnímat i jako snahu podat „důkaz, že mladý skladatel dokonale ovládá práci s tradičními formami kontrapunktu, čehož si [tehdejší] Vídeň nadmíru považovala“²¹.

¹⁷ Jak je zmíněno v kapitole Tvůrčí analýza při práci komorního souboru, byla právě bohatá chromatika častou motivací pro kritiku Mozartových skladeb jako příliš složitých.

¹⁸ Charles Rosen. *The Classical Style*. New York: Norton, 1971, s. 264

¹⁹ Stephanie Klauk a Rainer Kleinertz. *Mozart's Italianate Response to Haydn's opus 33*. Music & Letters, Vol. 97 No. 4. Oxford University Press, 2017, s. 582

²⁰ John Irving. *Mozart: The „Haydn“ Quartets*. Cambridge University Press, 1998, s. 6

²¹ Ibidem, s. 9

Deset „Slavných“ kvartetů: tedy šest „Haydnovských“: KV 387, 421, 428, 458, 464, 465; Kvartet KV 499 „Hoffmeister“ a tři „Pruské“ kvartety KV 575, 589 a 590 věnované králi Fridrichu Vilému II.

Plody, které přineslo „krácení času“ čtrnáctiletého Wolfganga Amadea, jistě pozvednou nejedno obočí. Nicméně do historie smyčcového kvarteta se Mozart zapsal v první řadě jako autor posledně jmenované skupiny skladeb. Charakterové vyhranění témat – bezesporu vliv Mozartových bohatých zkušeností coby operního skladatele – se zde propojuje s dokonalým ovládnutím kontrapunktu a formální vyvážeností.

„Kontrapunkt je tu zcela ve službách celkové stavby, což lze říci o Mozartových raných opusech jen částečně. Zde se však tato charakteristika projevuje naplno.“²²

Vedle obdivuhodně propracovaného kontrapunktu – rysu patrně nejsnáze vztáhnutelného právě k Haydnovi – však Mozart ve svých kvartetech přináší další charakteristické kvality, do té doby zejména v komorní hudbě bezesporu nové, které „...nejsou snadno vysledovatelné ani u Haydnova op. 33 ani u jeho ranějších skladeb. Mezi nimi je jedna z nejpozoruhodnějších vlastností Mozartovy instrumentální hudby: jeho melodická linie.“²³ Oproti Haydnovu „ekonomickému“ způsobu nakládání s krátkými charakteristickými motivy, ze kterých logický celek vyvstává podobně jako obraz z hromádky puzzlů, objevil Mozart zcela novou melodickou šíři a celkovou plynulost hudebního toku. Jak shrnuje Rosen:

„Byl to Haydn, kdo stvořil tento komorní styl [...] a obdařil jej schopností vzít na sebe dramatickou a výrazovou hloubku. [...] Mozart rozšířil formální rozsah [...] a dosáhl celistvosti, kterou nepřekonal ani Beethoven. Základní tvůrčí vize komorní hudby coby

²² John Irving. *Mozart: The „Haydn“ Quartets*. Cambridge University Press, 1998, s. 11

²³ Stephanie Klauk a Rainer Kleinertz. *Mozart's Italianate Response to Haydn's opus 33*. Music & Letters, Vol. 97 No. 4. Oxford University Press, 2017, s. 607

dramatického počínu patří nicméně Haydnovi; jeho pojetí a jeho novátorství tak vnitřně sytí každou skladbu tohoto druhu, kterou Mozart napsal.“²⁴

Kritické přijetí šestice Mozartových „Haydnovských“ kvartetů se neobešlo bez komplikací. „Příliš mnoho not“, známá výtky vůči Mozartově hudbě, nachází právě v těchto skladbách nanejvýš živnou půdu. Anonymní kritik v reakci na nově vydané skladby roku 1789 v *Magazin der Musik* v Kodani napsal:

„Mozartovy skladby obecně vzato posluchače nepotěší tak [jako skladby Koželuhovy] ... [Mozart] ve svých šesti kvartetech pro housle violu a bass (sic!) věnovaných Haydnovi potvrzuje [...], že se opět rozhodl pro příklon ke složitému a neobvyklému. Avšak na druhé straně, jaké to skvělé myšlenky dokazující odvážného ducha!“²⁵

V podobném duchu se zmiňuje i Karl Ditters von Dittersdorf. Jeho svědectví je obzvláště cenné, jelikož Mozartovy kvartety dobře znal, neboť byl společně s Haydnem, Vaňhalem a Mozartem sám aktivně účasten jejich provedení. V dopise nakladateli Artariovi píše:

„Jsem přesvědčen, že prodej mých kvartet půjde lépe než Mozartových, pro které ovšem já sám, jakož i mnoho vzdělanějších teoretiků, chovám samozřejmě nejvyšší uznání. Tyto [kvartety] se nicméně pro svou zdrcující a nepolevující sofistickovanost nelíbí tak docela každému.“²⁶

Mozart v dedikaci svých kvartetů jistě nelhal, když je popsal jako „plod dlouhé a namáhavé práce“. Dokládají to ostatně na Mozartovy poměry neobvykle časté škrty a opravy v rukopisu.²⁷ Haydn, a spolu s ním jistě i mnoho dalších „vzdělaných teoretiků“,

²⁴ Charles Rosen. *The Classical Style*. New York: Norton, 1971, s. 287

²⁵ Otto Erich Deutsch. *Mozart: A Documentary Biography*. Stanford University Press, 1965, s. 349

²⁶ Cliff Eisen. *New Mozart Documents: A Supplement to O.E.Deutsch's Documentary Biography*. Palgrave Macmillan, 1991, s. 54

²⁷ John Irving. *Mozart: The „Haydn“ Quartets*. Cambridge University Press, 1998, s. 14

dovedl Mozartovo kompoziční mistrovství skutečně ocenit, což vyplývá i z prohlášení, které Haydn v přímé reakci na poslech těchto skladeb učinil v rozhovoru s Mozartovým otcem:

„Před Bohem a jako čestný muž Vám říkám, že Váš syn je největší skladatel, kterého znám osobně nebo jménem. Má vkus, a co víc, má tu nejhlubší znalost kompozice“²⁸.

Dittersdorf však ve svém poněkud jedovatě laděném dopise zjevně vystihl pocity mnohých: „příliš kořeněné“, píše Cramer v *Magasin der Musik*.²⁹

Mozartovy „Haydnovské“ kvartety byly v porovnání s tvorbou většiny jeho konkurentů komplikovanější a od svého obecnstva vyžadovaly výrazně vyšší míru hudebního povědomí i posluchačské pozornosti. Jejich saturace chromatikou, formální a melodická šíře i kontrapunktická propracovanost neodpovídaly tomu, co tehdejší hudbymilovná veřejnost od komorní hudby očekávala. Oproti kvartetům Dittersdorfa, Vaňhala, Pleyela, Boccheriniho, Salieriho a mnoha dalších aspirovala tato díla spíše na ocenění několika málo odborníků než na všeobecnou popularitu.

Je otázkou, do jaké míry s touto reakcí počítal sám Mozart. Dedikace Haydnovi, namísto některému z mnoha zámožných vídeňských mecenášů, naznačuje i možnost, že komerční úspěch nebyl v tomto případě jeho prvotním záměrem. V každém případě jsou tyto Mozartovy kvartety, dle mého názoru, prvním historicky doloženým příkladem komorního opusu, ve kterém skladatel předběhl svou dobu a s tím i očekávání posluchačů – fenomén, který přes veškeré experimenty a novátorství nikdy nepostihl Josepha Haydna, ale který bude zanedlouho přímo charakterizovat zralou a pozdí tvorbu Ludwiga van Beethovena.

²⁸ František Bartoš. *Mozart v dopisech*. 2. vydání. Praha: Editio Supraphon, 1991 [1956], s. 109

²⁹ John Irving. *Mozart: The „Haydn“ Quartets*. Cambridge University Press, 1998, s. 75

2.4 Ludwig van Beethoven

2.4.1 Rané období

Beethovenův příchod do Vídně nebyl jen snahou přesídlit z malého Bonnu do hlavního města. Byl v první řadě motivován touhou dostat se do přímého kontaktu s dílem mistrů dvou předchozích generací a získat tak „Mozartova ducha z Haydnových rukou“³⁰.

Brzy po svém příjezdu do Vídně Beethoven skutečně získal možnost konzultací u Josepha Haydna. Tyto kompoziční lekce však navzdory očekávání připadaly Beethovenovi povrchní a když Haydn po roce odjel na svou druhou cestu do Londýna, nastoupil Beethoven studia u Johanna Georga Albrechtsbergera. Albrechtsberger, více teoretik než skladatel, přinutil Beethovena projít vyčerpávajícím studiem kontrapunktu, které však zjevně obohatilo Beethovenovu kompozici a projevovalo se zřetelně ve všech stadiích jeho skladatelského vývoje až k monumentům pozdního období (9. symfonie, Missa solemnis, Smyčcový kvartet cis moll, op. 131 a Velká fuga, op. 133)³¹.

Beethoven získal též lekce u Antonia Salieriho, jehož poznámky lze vidět u operních skic, které Salieri mladému skladateli opravoval. Salieri uvedl Beethovena v roce 1795 do vídeňské *Tonkünstlergesellschaft*, která provozovala v té době ojedinělé veřejné koncerty, na nichž se mohl Beethoven představit širšímu vídeňskému publiku. Neméně významná byla však podpora hraběte Waldsteina, díky níž získal Beethoven přístup do mnoha aristokratických rodin. Soukromé koncerty, které se v jejich sídlech pravidelně pořádaly, a objednávky skladeb pro tato *soirées*, tvořily až do konce

³⁰ Záznam v Beethovenově zápisníku od hraběte Waldsteina.

Alexander Wheelock Thayer. *The Life of Ludwig van Beethoven*. [ebook]. e-artnow, 2020, s. 173

³¹ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 10

Beethovenova života základ jeho příjmu a hrají významnou roli právě při vzniku většiny (ne-li všech) jeho smyčcových kvartetů³².

Komponovat smyčcové kvartety ve Vídni, kterou nevyčerpatelný Haydn bez ustání sytil svými vrcholnými opusy a kde ještě doznívaly ohlasy právě vydaných Mozartových kvartetů, nebylo snadné. Není tedy divu, že Beethoven váhal. První pobídka ke kompozici smyčcového kvartetu přišla v roce 1795 od hraběte Apponyiho. Apponyi, který právě štědře zaplatil Haydnovi za jeho kvartetní opp. 71 a 74, byl mladým Beethovenem očividně okouzlen. Oslovil jej proto s nabídkou, aby za předem smluvený honorář zkomponoval své první kvartetní dílo. Jak popisuje Beethovenův životopisec, Dr. Franz Wegeler:

„Na mé opakované naléhání se Beethoven dvakrát pustil do práce, první pokus však vyústil ve velké Houslové (sic!) trio (op. 3), druhý pokus v Houslový (sic!) kvintet (op. 4).“³³

Beethoven zjevně cítil potřebu, ať už vědomou či nikoli, „osahat“ si nové médium, než se pustí do skutečné práce. S tou začal až v roce 1798, nikoli však pro Apponyiho, nýbrž pro prince Lobkowitze. Šestice kvartetů op. 18 „Lobkowitzkých“ stála Beethovena dva roky práce a, soudě podle dochovaných zápisníků z tohoto období, kompozičně Beethovena zaměstnala téměř bezvýhradně.

Z naší dnešní perspektivy, se zralými Beethovenskými opusy v uších, tehdejší úspěch „Lobkowitzkých“ kvartetů poněkud bledne. Jak nemilosrdně shrnuje Kerman, oproti „Razumovským“ kvartetům op. 59 s jejich „vyostřeně charakteristickou a vědomě vyhraněnou individualitou, působí [„Lobkowitzké“ kvartety], bohužel, jako loutky.“³⁴

³² Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 5

³³ Alexander Wheelock Thayer. *The Life of Ludwig van Beethoven*. [ebook]. e-artnow, 2020, s. 247

³⁴ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 118

Lze jedině souhlasit s tvrzením, že výrazová hloubka, hudební dramatickost i formální logika „Razumovských“ kvartetů převyšuje kvartety „Lobkowitzké“ o celou úroveň. Nicméně Beethoven roku 1800 a Beethoven roku 1805 (tedy po *Eroice* a Heiligenstadtské závěti) není tentýž člověk, což je třeba mít při pohledu zpět na paměti.

Nejzajímavější na op. 18 je jeho několikerá tvář. Nalezneme zde části, či dokonce celé skladby, které se jasně odvolávají na kvartetní hegemony Haydna a Mozarta. Nejvýraznějším příkladem tohoto druhu je Kvartet č. 5, A dur, zcela zjevně komponovaný podle vzoru Mozartova Kvartetu KV 464 ve stejné tónině, který byl ze šestice kvartetů věnovaných Haydnovi patrně Beethovenovým nejoblíbenějším dílem. Jak zachytil Carl Czerny:

„Jednou narazil Beethoven u mě doma na partituru šesti Mozartových kvartetů. Otevřel pátý, A dur, KV 464 a řekl: ‚Tomu říkám dílo! Tady Mozart říká světu: ‚Hledte, co bych mohl dělat, kdybyste na to vy byli připraveni!‘“³⁵

Skutečnost, že se Beethoven v podstatě otevřeně hlásil k tvorbě starších mistrů není nikterak překvapivá. Haydnova i Mozartova díla byla zejména ve Vídni pokládána za referenční práce kvartetního žánru a pro Beethovenův úspěch bylo tedy velmi důležité, ne-li přímo zásadní, aby jasně ukázal, že se svým předchůdcům dokáže v této mistrovské disciplíně vyrovnat.

„Pokud si chtěl Beethoven činit nárok na právoplatné místo v linii tradice, musel prokázat, že dokáže vytvořit dílo mozartovské formy a charakteru. Mozartovy kvartety, zejména šest věnovaných Haydnovi, měly status klasického díla již v roce 1800; byly měřítkem, podle kterého se měla posuzovat všechna budoucí kvartetní díla a skladatel musel dokázat, že dovede začít tam, kde Mozart skončil.“³⁶

³⁵ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 59

³⁶ Charles Rosen. *The Romantic Generation*. Harvard University Press, 1998, s. 582

V kontrastu s Kvartetem A dur stojí skladby, v nichž je zřejmé Beethovenovo hledání zcela osobitého způsobu, jak Haydnem a Mozartem osedlaný obor svébytně uchopit. *Sturm und Drang* první a čtvrté věty Kvartetu č. 4, c moll, či evidentně vpřed hledící *La Malinconia* Kvartetu č. 6, B dur, bychom i dnes označili jako typicky „Beethovenské“, neboť nejlépe odpovídají obrazu, který o Beethovenovi všeobecně máme, především díky jeho zralým a pozdním skladbám.

Najdeme zde nicméně i mnoho částí, které nenásledují žádný konkrétní vzor, nejsou však ani zřetelně osobité a jsou proto i z interpretačního hlediska obtížněji uchopitelné.

„Slabá místa se vyskytují v mnoha větách; a ve smyslu kompozičního celku fungují některé věty výrazně lépe než jiné“.³⁷

Byť se ve srovnání s pozdějšími hudebními monumenty nejedná o mistrovská díla, jsou „Lobkowitzké“ kvartety, dle mého názoru, právem od doby svého vzniku až dodnes oblíbenou součástí kvartetního repertoáru. Vedle klavírních sonát, koncertů, první symfonie a dalších komorních skladeb (zejména Septetu op. 20) to byl právě op. 18, který Beethovenovi po roce 1800 zajistil všeobecné uznání jako jednoho z největších žijících skladatelů.³⁸

³⁷ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 83

³⁸ Charles Rosen, *The Classical Style*. New York: Norton, 1971, s. 386

2.4.2 Střední období

Nikdo ovšem nemohl předvídat dramatické události, které měly v krátkém sledu změnit Beethovenův život i tvorbu. Zhoršující se sluch a s tím související sociální vyloučení přivedly Beethovena až na pokraj sebevraždy, jak vyplývá z Heiligenstadtské závěti z roku 1802³⁹. Hluboká osobní krize jej však katapultovala do zcela nových a nečekaných hudebních sfér. Výsledky této dramatické přeměny Beethovena „skladatele“ v Beethovena „umělce“⁴⁰ následovaly v závratném tempu a zaskočily jak interprety, tak obecnost. „Razumovské“ kvartety op. 59, zkomponované roku 1805, jsou jedny z prvních skladeb, které u Beethovenových současníků (přínejmenším dočasně) neuspěly.

„Posluchači v Beethovenově době byli druhým kvartetním opusem 59 odpuzováni a zmateni. Odsuzovali tyto skladby jako ‚bláznivou hudbu‘ (*verrückte Musik*) a ‚slátaninu pomatence‘ (*Flickwerk eines Wahnsinnigen*)“.⁴¹ Anonymní kritik popsal v *Allgemeine musikalische Zeitung* v roce 1807 „Razumovské“ kvartety slovy:

„Tři nové, velmi dlouhé a těžké houslové (sic!) kvartety od Beethovena věnované hraběti Razumovskému na sebe strhly pozornost znalců. Jsou hluboce promyšlené a skvěle propracované, nicméně celkově nesrozumitelné.“⁴²

Tyto skladby kladly do té doby nevídané nároky nejen na posluchače, ale též na interprety. Houslista Ignaz Schuppanzigh, který se svým souborem premiéroval většinu Beethovenových kvartetních skladeb, si opakovaně stěžoval na špatnou hratelnost, čímž si vysloužil Beethovenovu příkrou odpověď: „Myslíte, že se starám o

³⁹ Ludwig van Beethoven. Heiligenstadtská závět. [online]. *Beethoven.ws*. Dostupné z: <https://www.beethoven.ws/heiligenstadt-testament/5>

⁴⁰ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 91

⁴¹ Nancy November. *Beethoven's Theatrical Quartets: Opp. 59, 74 and 95*. Cambridge University Press, 2013, s. 50

⁴² *Ibidem*

vaše mizerné housle, když ke mně mluví Duch?“⁴³ A když se houslista Felix Radicati poněkud netaktně zeptal Beethovena, zda tyto kvartety skutečně považuje stále ještě za hudbu, měl podle legendy Beethoven prostě odpovědět: „Ach, ty nejsou pro vás, ty jsou pro pozdější dobu!“⁴⁴

Beethoven se ve svém prohlášení zjevně nemýlil. Poměrně záhy se pohled na kvartety op. 59 začal měnit. Byly sice stále „považovány za neobvykle složité, nicméně namísto původní kritiky začaly být právě z tohoto důvodu oslavovány; začaly být vnímány jako zásadní posun vůči kvartetům op. 18 právě pro svou novou hloubku a hudební spletnost.“⁴⁵

Umělecký posun těchto děl vystihl z mého pohledu nejlépe Kerman, který tyto kvartety charakterizuje jako „živý organismus“. „Zralý Beethovenův kus [...] je osobou; setkáváme se s ním a reagujeme na něj stejně jedinečně, intimně a se stejným zájmem jako při setkání s jinou lidskou bytostí.“⁴⁶

Beethoven v tomto kompozičním období dokázal prolomit brány do zcela nových a neprobádaných dimenzí. *Eroica* umožnila ve svém důsledku rozvoj symfonie až k ohromujícím Mahlerovým dílům, Razumovské kvartety vnesly do komorní hudby zjevnou symfonickou šíři vedoucí až k vrcholným skladbám Brahmsovým nebo pozdním kvartetům Dvořákovým. Od této chvíle bude nutné uvažovat o každé skladbě samostatně. Každý nový kvartet je v pravém slova smyslu jedinečný opus.

„Konec roku 1809 uzavírá dekádu, ve které – uvažujeme-li o kvalitě, množství, rozmanitosti, rozsahu, či originalitě – představují Beethovenovy skladby fantastičtější ukázkou intelektuální síly než skladby kteréhokoli jiného autora v podobném časovém

⁴³ Robert Winter a Robert Martin. *The Beethoven Quartet Companion*. University of California Press, 1994, s. 16

⁴⁴ Alexander Wheelock Thayer. *Thayer's Life of Beethoven*. vol. 1. revised edition. Princeton University Press, 1991, s. 409

⁴⁵ Nancy November. *Beethoven's Theatrical Quartets: Opp. 59, 74 and 95*. Cambridge University Press, 2013, s. 50

⁴⁶ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 117

údobí“.⁴⁷ Co se týče smyčcových kvartetů, na počátku tohoto období stojí op. 18, doklad Beethovenova dokonalého porozumění odkazu Haydna a Mozarta a zároveň příslib budoucích horizontů. Uprostřed se tyčí nadčasová trojice „Razumovských“ kvartetů. Dekádu uyavírají dvě zcela odlišné skladby: „Harfový“ kvartet op. 74, Es dur a *Quartetto Serioso* op. 95, f moll.

Op. 74 působí po nekompromisních „Razumovských“ kvartetech jako krok zpět – příjemná hudba, která nevznáší složité otázky. „Problematicky neproblematický“, jak píše Nancy November.⁴⁸ Ale možná právě tím je op. 74 nový. Beethoven dosud takovou hudbu v podstatě nepsal a je zjevnou otázkou, proč tak učinil nyní. Kerman navrhuje poměrně pragmatický důvod: po zjevném neúspěchu „Razumovských“ kvartetů vydaných v roce 1808 a jejich všeobecném nepochopení se mohl Beethoven strategicky rozhodnout napsat skladbu v první řadě „[...] přístupnou svému publiku. Každopádně přesně takové dílo [...] během osmnácti měsíců vytvořil.“⁴⁹

Jde-li „Harfový“ kvartet posluchači vstříc svou otevřeností a příjemnou nekomplikovaností, *Quartetto Serioso* ukazuje nekompromisně směřování Beethovenova dalšího uměleckého vývoje, který se má vydat zcela opačným směrem. Tato introspektivní skladba nebere na posluchače žádné ohledy, mimo jiné proto, že sám Beethoven původně neměl vůbec v úmyslu tuto kompozici širší veřejnosti předložit. V dopise anglickému houslistovi a dirigentu Georgi Smartovi na jeho poptávku po novém kvartetu Beethoven odpovídá, že skutečně má k dispozici novou kvartetní skladbu, nicméně že tato „je napsána pro malý okruh znalců a v žádném případě není míněna pro širší veřejnost“ a pokračuje: „Pokud byste měl zájem o nějaké

⁴⁷ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 155

⁴⁸ Nancy November. *Beethoven's Theatrical Quartets: Opp. 59, 74 and 95*. Cambridge University Press, 2013, s. 169

⁴⁹ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 156

kvartety pro veřejné provozování, zkomponoval bych jiné přímo pro takovou příležitost.“⁵⁰

Díky Kvartetu f moll, op. 95 máme tedy zcela ojedinělou možnost nahlédnout Beethovenovi přes rameno do samotného procesu tvorby. „Díky této skladbě se kvartet poprvé stává Beethovenovou soukromou dílnou.“⁵¹ Beethoven experimentuje v první řadě s kontrastem. Výrazově zcela protichůdné motivy staví vedle sebe prakticky bez hudebních přechodů, čímž skladba získává nesmírně dramatický, zhuštěný a místy až roztříštěný ráz.⁵² „Kvartet f moll není pěkná skladba, zato je ovšem nesmírně silná – a v podstatě děsivá,“⁵³ říká Kerman. Zároveň však dodává: „Kvartet f moll stojí na samém vrcholu Beethovenových uměleckých počínů v celém druhém tvůrčím období [1802–1810].“⁵⁴

Extrémní zacházení s kontrastem, do té doby zcela neslýchané, prochází prakticky celou skladbou a zřetelně odkazuje do budoucna, konkrétně k pozdním kvartetům let 1825 a 1826. V těch je absence jakýchkoli přechodů mezi doslova antagonistickými plochami v podstatě typickým jevem, a to jak na úrovni vnitřní stavby jednotlivých vět (variační věta op. 127, Velká fuga op. 133), tak i na úrovni vyostřeného kontrastu mezi větami jako takovými (Smyčcový kvartet op. 130 ve verzi s Velkou fugou op. 133 [ale i s později dokončenou finální větou], Smyčcový kvartet op. 131 s jeho nepřerušným tokem sedmi zcela charakterově odlišných částí, nebo spojení *Heiliger Dankgesang* s následným *Alla Marcia* a přechodem na finální větu v op. 132).⁵⁵

⁵⁰ John M. Gingerich. Ignaz Schuppanzigh and Beethoven's Late Quartets. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 2010, s. 454

⁵¹ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 157

⁵² V kontextu českého kvartetního repertoáru se nabízí srovnání s druhým kvartetem B. Smetany.

⁵³ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 169

⁵⁴ *Ibidem*, s. 184

⁵⁵ *Ibidem*, s. 185

Dvojice zcela odlišných kvartetů Es dur, op. 74 a f moll, op. 95 znamená zlom v Beethovenově tvorbě a uzavírá jeho druhé tvůrčí období. Kerman tento podivuhodný diptych charakterizuje takto:

„Kvartet Es dur se zdá být přístupný, a to pro všechny; otevřená kniha v porovnání s předcházejícími [„Razumovské“] i následnými [*Quartetto Serioso*] kvartety. [...] Možná [právě tato skladba] zaujímá skutečný bod obratu mezi Beethovenovými kvartety. V bodě obratu kyvadla je [jeho] momentální hybnost nulová. Kvartet f moll, zkomponovaný jen o rok později, je Beethovenova nejvíce sebestředná a nekompromisní [skladba], přeplněná energií; energií zaměřenou bezvýhradně na sebe samu.“⁵⁶

⁵⁶ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 187

2.4.3 Pozdní období

Kolem roku 1816 přišel Beethoven o poslední zbytky svého sluchu. Když se tedy o devět let později potřetí a naposledy rozhodl věnovat svou energii především kompozici smyčcových kvartetů, byl již několik let zcela odříznut od hudebního, ale stejně tak i sociálního života tehdejší Vídně. V zápiscích Friedricha Rochlitz, lipského spisovatele a hudebního kritika, se nám dochoval tento rozhovor vedený s Beethovenem při jejich setkání v roce 1822:

Beethoven: „Ode mě tady [ve Vídni] neuslyšíte nic.“

Rochlitz: „Myslíte teď, v létě?“

Beethoven: „Ne. V zimě je to stejné. Co byste taky chtěl slyšet? *Fidelia*? To nikdo nezahraje a ani to nikdo nechce poslouchat. Symfonie? Na ty nikdo nemá čas. Koncerty? Každý vrže jenom svoje vlastní skladby. Sólové věci? Ty už jsou dávno z módy – a tady móda znamená *všechno*. Příkladně Schuppanzigh občas vyhrabe nějaký kvartet.“⁵⁷

Jak shrnuje Rosen:

„Na sklonku svého života byl Beethoven jednoznačně z módy. Že byl zároveň všeobecně považován za největšího žijícího skladatele, nic neměnilo na jeho vzrůstající izolaci.“⁵⁸

Zda Beethoven opustil kompoziční plány monstrózních projektů (další opera, zhudebnění Fausta, desátá symfonie) a věnoval se skládání intimních a introspektivních smyčcových kvartetů právě kvůli své životní situaci, je častým námětem muzikologických pojednání. Analyzovat či kriticky nahlížet na pozdní

⁵⁷ Alexander Wheelock Thayer. *Thayer's Life of Beethoven*. Vol. 1. Revised edition. Princeton University Press, 1991, s. 75

⁵⁸ Charles Rosen. *The Classical Style*. New York: Norton, 1971, s. 379

Beethovenovy opusy není snadné. Ne snad pro jejich notoricky zdůrazňovanou „složitost“, ale v první řadě pro jejich subjektivitu. Zdá se, že kvartety se pro Beethovena staly médiem osobního vyjádření a snad i – jakkoli bych se tomu slovu rád vyhnul – zpovědí. Dokonce ani vždy racionálně kritický Kerman se ve spojení s pozdními kvartety neubrání osobnímu tónu:

„[...] nová pozoruhodná přímota emočního apelu, odhodlání dotknout se lidství v celé jeho nahotě. Nikdy v minulosti nebyl Beethoven tak naléhavě bezprostřední. Je těžké ubránit se dojetí při pohledu na tohoto skladatele, který dosáhl nejvyššího mistrovství v zacházení s hudební materií, bušícího do vrat neporozumění každou jemu známou zbraní.“⁵⁹

Problém, který cítí většina kritiků vyjadřujících se k pozdním kvartetům, spočívá v tom, že pouhými prostředky analýzy nelze dost dobře jedinečnost jejich charakteru vyjádřit.

„V posledních kvartetech jsou sdělovány duchovní zkušenosti, z nichž není snadné vyjmenovat ani jednotlivé prvky. A přitom je to právě tato hudba, která nás dojíká a uchvacuje svou schopností obsáhnout nejhlubší a nejcennější zkušenosti, které kdy nějaký umělec sdělil.“⁶⁰

Bezprecedentní tu je kontrast. Je přímý, neúprosný, šokující. Nicméně, jak píše Kerman, „kontrast – uvnitř vět či mezi větami – může být sebeneobvyklejší, ale skutečně mimořádná je [Beethovenova schopnost] začlenění stále širšího citového rozsahu do jednoty celku.“⁶¹

Nevídaná je také zdánlivá formální svoboda zejména pěti- (op. 132), šesti- (op. 130) a sedmivětých (op.131) skladeb. Zdánlivá, neboť při bližším pohledu se v nich

⁵⁹ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 194

⁶⁰ John Sullivan. *Beethoven: His Spiritual Development*. [ebook]. Read&Co. Books, 2020, s. 124

⁶¹ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 229

Beethoven spíše navrácí k formálním základům, ze kterých celý žánr vyrůstá – sonáta, variace, píseň, tanec a (od dob Haydnova op. 20 s kvartetem nerozlučně spjatá) fuga.

„Přes veškerou Beethovenovu vyhlášenou nezávislost na vlivech minulosti a přes jeho evidentní roztrpčení Haydnem, nenastal v jeho kariéře žádný zásadní odklon od Mozartova nebo Haydnova stylu [...]. Beethoven transformoval hudební tradici, do níž se narodil, ale nikdy nerozporoval její platnost. Nestál sice o Haydnovu záštitu ani o jeho pomoc či podporu, ale nikdy neopustil jeho formy ani větší část jeho techniky. A vůči Mozartovi – hudebně vzato – nevyjádřil nikdy nic jiného než úctu, byť odsuzoval frivolnost jeho operních libret.“⁶²

Zůstává tedy otázkou, v čem přesně tkví ono kouzlo jedinečnosti těchto pozdních skladeb, v čem spočívá hudebně vzato jejich „pozdnost“, která tak uchvacuje generace interpretů i posluchačů a inspiruje skladatele až do dnešních dní. Alex Ross v této souvislosti poukazuje na skutečnost, že „více než, řekněme, poezie, která ráda žije z mladické vášně, kompozice se jeví spíše jako kumulativní práce, dlouhý proces pokusů a omylů, využitých a opět zavržených možností“.⁶³

Ve svém článku zároveň Ross cituje skladatele Bruce Adolpha, který pozdní styl charakterizuje jako „schopnost [skladatele] říci přesně to, co má na mysli, bez komplikací, ale také bez kompromisu“.⁶⁴

Ve své přednášce o Beethovenově Smyčcovém kvartetu op. 131 si Adolph, podobně jako Rosen, všímá skutečnosti, že byt' byly „pozdní kvartety považovány většinou profesionálních hudebníků za největší (*greatest*), nejúžasnější (*most*

⁶² Charles Rosen. *The Classical Style*. New York: Norton, 1971, s. 380

⁶³ Alex Ross. End Notes. [online]. *The New Yorker*. [cit. 3. 4. 2021]. Dostupné z <https://www.newyorker.com/magazine/2008/05/05/end-notes>

⁶⁴ Ibidem

wonderful), či okouzující (*sublime*) hudbu, byla v minulosti také období, kdy byly [tyto skladby] pro mnoho lidí nepřijatelné“.⁶⁵

Ať už příčinou nebyvalé vyhraněnosti hudebního jazyka Beethovenova pozdního období byla jeho hluchota, osamělost, či cokoli jiného, dospěl Beethoven každopádně do bodu, kde lze těžko hovořit o jeho hudbě jinak než v superlativech. Že byla jeho díla stejně vášnivě zbožňována jako odmítána, na skutečnosti nic nemění. Ve svém rozboru kvartetu op. 130 píše Kerman:

„S výjimkou *Andante con moto* jsou všechny věty v tom či onom směru extrémní; více než to, cosi zásadního ohledně jejich výrazu spočívá právě v jejich extrémnosti. Mezi sonátovými *Allegro* větami je tato Beethovenova nejkontrastnější a nejtajemnější. Mezi scherzy nebo tanečními větami ční druhá věta [op. 130] jako nejpříkřejší a nejrozjívěnější, čtvrtá věta je nejnevinněji taneční. *Cavatina* je nejemocionálnější volná věta. [...] Co se týče finále, Velká fuga nejen že zastíňuje veškeré superlativy, ale byla očividně napsána s výslovným záměrem superlativy zastíňovat.“⁶⁶

Beethovenovy pozdní kvartety můžeme rozdělit do tří skupin. První je dvojice opp. 127 a 132. Jejich formální stavba dává vyniknout v první řadě volným větám, které Beethovenovy posluchače zaskočily nejen svým rozsahem, ale také neobvykle intimním a osobním tónem. Významové centrum Kvartetu Es dur, op. 127 spočívá v jeho sedmnáctiminutové variační větě. Tento kvartet se jako takový celkově vymyká svým lyrickým tónem a důrazem na zpěvnost. „Píseň, a nikoli drama, je základem něžné první věty [...] a píseň, jakkoli silně a mimořádně formovaná, inspiruje [také] téma a variace *Adagia*.“⁶⁷

⁶⁵ Bruce Adolph. Inside Chamber Music. [online]. *YouTube.com*. [cit. 3. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=FQK3N3dED0w>

⁶⁶ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 320

⁶⁷ *Ibidem*, s. 230

V Kvartetu a moll, op. 132 má volná věta dokonce programní ráz. *Heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* (Svatý zpěv díkůvzdání Božství za uzdravení, v lydické tónině), v níž je programnost „objasněna zřetelněji než v naznačených či nevyslovených programech několika předchozích volných vět.“⁶⁸ Věta tvoří centrum celé skladby, a to nejen výrazově, ale též formálně, neboť stojí uprostřed pětidílné kompozice. Je orámována dvěma *Scherzy* (2. a 4. věta) a dvěma dramatickými částmi (1. a 5. věta) – v podstatě archaické formální uspořádání, známé z nejranějších opusů Haydnových.⁶⁹

Beethovenova inspirace je tu zcela zřejmá: nemoc, která jej v dubnu 1825 téměř připravila o život. „Poděkování za uzdravení“ je tedy reakcí na konkrétní životní událost. Využitím církevního lydického modu podtrhl Beethoven duchovní orientaci skladby. Zkomponoval v něm tři chorální části *Heilige Dankgesang*, které jsou střídány energickým *Neue Kraft fühlend* (S pocitem nové síly) v kontrastní tónině A dur.

Druhou skupinou, která tvoří zjevný protipól lyricky (op. 127) či transcendentně (op. 132) laděných děl, kroužících kolem svých volných vět, jsou Smyčcové kvartety opp. 130 a 131. V jejich celkově neobvyklé stavbě hraje zásadní roli fuga.

Kvartet B dur, op. 130 je složen ze skupiny menších zcela nesourodých částí, aby šestá, finální věta Velká fuga (později od skladby oddělena a vydána samostatně jako op. 133) ovládla svou vahou celou kompozici.

„Není snadné jasně popsat afekt Kvartetu op. 130, pro jeho neustálou prchavost: nestálá, brilantní, paradoxní skladba, která si pohrává s rozpadem své vlastní citovosti

⁶⁸ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 254

⁶⁹ Tento formální koncept inspiroval též Bélu Bartóka, který jej beze změny použil ve svém Kvartetu č. 4 a v invertované podobě (dvě volné věty a centrální *Scherzo*) v Kvartetu č. 5.

a s posluchačovou pokulhávající schopností předvídat. Síla se pere s vtípem, modlitba s drzostí, nebezpečná nevinnost s ještě nebezpečnější sofistikovností.⁷⁰

Ve své době nevídaný kontrast je umocněn formálním spojením intimní *Cavatiny* (o níž se Beethoven sekundistovi Schuppanzighova kvarteta Karlu Holzovi svěřil, že „byla stvořena v slzách zoufalství, a že jej nikdy žádná jeho vlastní skladba tak hluboce nedojímala, a že pouhá vzpomínka na ni jej vždy přiměla k slzám“⁷¹) s Velkou fugou. Ta se nijak nesnaží, na rozdíl od obvyklé finální věty, propojit, přetvořit, reinterpretovat, usmířit, či jakkoli odkázat na předešlé věty. „Prostě je vymaže“.⁷²

Velká fuga, toto „*Monstrum aller Quartett-Musik*“, jak ji nazývá Beethovenův životopisec Anton Schindler,⁷³ byla pro většinu Beethovenových současníků naprosto zdrcující a neuchopitelnou zkušeností. „Nesrozumitelná jako čínština“, napsal anonymní hudební kritik a pokračoval, že „koncert se mohl líbit leda Marokáncům“.⁷⁴

Beethoven se premiéry Kvartetu B dur, op. 130 po nepříliš úspěšném prvním provedení op. 127 raději neúčastnil. Když se po koncertě od houslisty Karla Holze dozvěděl, že druhá a čtvrtá věta byly vytleskány a ihned musely být opakovány, ptal se, jak se líbila fuga. Ta ovšem opakována nebyla. „Jistě, ty maličkosti. Ale proč ne fuga? Tu jedinou měli opakovat! Dobytek! Smradi!“⁷⁵ Když se později dozvěděl, že fuga „nikoho nepotěšila“, pronesl podobné (a opět pravdivé) proroctví, jako v případě kvartetů „Razumovských“: „Jednou se jim líbit bude.“⁷⁶

⁷⁰ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 304

⁷¹ *Ibidem*, s. 199

⁷² *Ibidem*, s. 322

⁷³ *Ibidem*, s. 321

⁷⁴ Maynard Solomon. *Beethoven*. [ebook]. London: Schirmer Trade, 2012, s. 559

⁷⁵ *Ibidem*, s. 564

⁷⁶ Stephen Husarik. *Musical direction and the wedge in Beethoven's high comedy, Grosse Fuge op.133*. The Musical Times, 2012, s. 53

Velká fuga *Tantôt libre, tantôt recherchée*⁷⁷, více než jiné Beethovenovy skladby, zpečetila definitivní rozkol mezi představou posluchačů, hráčů i nakladatelů a tvůrčím záměrem skladatele.⁷⁸ Tím zároveň naznačila, jak dramaticky se, zejména díky Beethovenovi, proměnila úloha skladatele ve společnosti i jeho vztah k ní: Haydn komponoval zjevně spokojeně, aniž se byl jakkoli dostal do rozporu s požadavky svého obecnstva.⁷⁹ Mozart si ovšem již velmi dobře uvědomoval, jak je důležité, že si v jeho hudbě „tu i tam i znalci přijdou na své, ovšem tak, aby i neznalci s tím mohli být spokojeni, třeba by nevěděli proč“, nebo že „pro potlesk je teď nutno psát všechno tak srozumitelně, aby to i fiakrista zazpíval, nebo tak nesrozumitelně, aby se jim to líbilo právě proto, že tomu nikdo, kdo má zdravý rozum, nemůže rozumět“.⁸⁰ Beethoven byl ovšem „první skladatel v historii, který komponoval zcela vědomě náročnou hudbu“.⁸¹

„Žádný skladatel před Beethovenem nikdy nepřehlížel dispoziční jak svých posluchačů, tak i interpretů tak nemilosrdně.“⁸²

Toto „vyjádření bez kompromisu“, jak zmínil Bruce Adolph, si však vybralo svou daň. Na své druhé provedení musela Velká fuga čekat 27 let a do roku 1875 zazněla celkově jen čtrnáctkrát.⁸³ Ani ostatní kvartety pozdního období nedostaly velkou šanci. „Během pětadvacetiletého období po Beethovenově smrti se mohla Vídeň – toto velkolepé hudební centrum – v souhrnu pochlubit ne více než *sedmi* veřejnými provedeními těchto skladeb.“⁸⁴

⁷⁷ Beethovenem připsaný podtitul Velké fugy.

⁷⁸ Nakladatel Artaria z důvodu zjevného neúspěchu u posluchačů později Beethovena přesvědčil, aby Velkou fugu od Kvartetu op. 130 oddělil a napsal nové finále. Beethoven kupodivu souhlasil. Fuga má dnes z tohoto důvodu své vlastní opusové číslo 133.

⁷⁹ „Můj Princ byl spokojen s každým mým dílem, dostávalo se mi uznání a jako vedoucí orchestru jsem mohl experimentovat a sledovat jaký postup zesiloval či zeslaboval [hudební] efekt, vylepšoval jsem, přidával, ořezával a riskoval.“

Georg August Griesinger. *Two Contemporary Portraits*. University of Wisconsin Press, 1968, s. 17

⁸⁰ František Bartoš. *Mozart v dopisech*. 2. vydání. Praha: Editio Supraphon, 1991 [1956], s. 99

⁸¹ Charles Rosen. *The Classical Style*. New York: Norton, 1971, s. 385

⁸² *Ibidem*, s. 386

⁸³ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 192

⁸⁴ *Ibidem*

Neméně radikální kompozicí je druhá skladba z tohoto páru smyčcových kvartetů orientovaných na fugu, Kvartet cis moll, op. 131. Zatímco op. 130 sestává z kaleidoskopu nespojitých charakterů, v op. 131 spojuje Beethoven sedm kontrastních částí v jediný ohromující celek.

„Jedinečnost tohoto kvartetu spočívá právě ve vzájemné závislosti jeho kontrastních částí nebo, jak by se také dalo říci, v jejich organické provázanosti.“⁸⁵

Z hlediska formy zabudoval Beethoven do tohoto kvartetu fugu znatelně méně tradičním způsobem než do Kvartetu B dur. Zatímco fuga coby finále byla poměrně běžná už od Haydnových dob, její umístění na začátek skladby je velmi neobvyklé.

„Beethoven hledal náhradu za sonátovou formu, to je zcela zřejmé. [...] Oslabení tradiční formy bylo zřetelné už v případě úvodních vět Kvartetu Es dur [op. 127] a a moll [op. 132].⁸⁶ Kvartet B dur pokračuje v tomto směru a Kvartet cis moll činí poslední radikální krok, nahrazuje sonátovou formu v první větě fugou.“⁸⁷

Dvě fugy – avšak jen stěží mohou být dvě věty výrazově odlišnější. Hřmotná, nekompromisní, v přechodech nevídaně hranatá Velká fuga B dur stojí v přímém protikladu k introspektivní, melancholické a hypnotizující fuze cis moll. Její „rozvláčné úvodní Adagio“, je podle Richarda Wagnera „zcela jistě nejsmutnější věc, kterou kdy kdo zapsal do not“.⁸⁸

Zatímco Velká fuga radikálně a překvapivě zakončuje velmi nespojitý Kvartet B dur, fuga cis moll otevírá nejvíce soudržný hudební celek, jaký Beethoven zkomponoval. Propojení všech vět v jeden hudební tok bylo „po všech stránkách originální

⁸⁵ Ibidem, s. 326

⁸⁶ Těžiště těchto opusů spočívá především v jejich pomalých větách.

⁸⁷ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 273

⁸⁸ Melvin Berger. *Guide to Chamber Music*. New York: Dover Publications, 2001, s. 67

myšlenkou, která ani v následujících sto padesáti letech nenašla mnoho následovníků.⁸⁹

Jak bylo řečeno výše, materiál Velké fugy je zcela nový a nijak se na předchozí části neodvolává. Fuga cis moll se naopak tematicky i harmonicky promítá do celku kompozice a propojuje jej tím v jediný ohromný organismus.

Konečně závěrečnou skupinou je Kvartet F dur, op. 135 a alternativní finále Kvartetu B dur, op. 130. Spolu s Kvartetem Es dur, op. 74 jsou to právě tyto kompozice, které dodnes matou všechny přímočaré kritické koncepce, všechny představy o hrdinském umělci bojujícím s osudem a vítězícím nad veškerým utrpením.

„Navzdory svému privilegovanému postavení posledního „pozdního“ kvartetu má op. 135 k tomuto mýtu komplikovaný vztah. Jeho veselí se jeví jako výsměch okolnostem jeho vzniku v posledních měsících skladatelova života; jeho normální čtyřvětá forma, jak se zdá, narušuje experimentální zaměření ostatních čtyř ‚pozdních‘ kvartetů.“⁹⁰

Jak je možné, že po strhujících „Razumovských“ kvartetech op. 59, se vši jejich odvahou a ambicí, zkomponoval Beethoven v roce 1809 krotký a v každém směru „přístupný“ *Harfenquartett*? A proč se po neslýchané lyrice op. 127, dramatu a transcendenci op. 132, kontrastu hraničícím s rozpadem osobnosti opp. 130 a 133 a fantastické cestě surrealistickými krajinami op. 131 rozhodl zkomponovat tuto „evokaci Haydnova a Mozartova uměleckého světa“?⁹¹

Kvartet F dur op. 135 je v podstatě usměvavá, nekomplikovaná skladba o čtyřech větách. Její celková formální jednoduchost i emoční vyrovnanost zaráží nejen

⁸⁹ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 326

⁹⁰ Kristin M. Knittel. *'Late', Last, and Least: On Being Beethoven's Quartet in F Major, op. 135*. Oxford University Press, 2006, s. 16

⁹¹ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 376

v kontextu předchozích objevitelských opusů, ale též v souvislostech událostí konce Beethovenova života.

„Čtyřvětý půdorys [tohoto kvartetu] představuje konvenčnější kvartetní formu než v případě opp. 132, 130/133 nebo 131 s jejich pěti, respektive šesti nebo sedmi větami. [...] Tento kvartet překvapil většinu posluchačů jako spíše nekomplikovaný (*easy-going*), obzvláště ve srovnání s monstrózním opusem 131, který sám Beethoven údajně považoval za svou „nejlepší skladbu“.⁹²

Ani náhlou změnu směru tvůrčího hledání ani kontrast výsledného výrazu skladby s kontextem Beethovenovy životní situace není vůbec snadné pochopit, tím méně vysvětlit. „Mimo jeho umění byl chaos prakticky totální“, říká Kerman a dodává:

„V hudbě [...] Beethoven uspořádal to, co byl tak žalostně neschopen uspořádat ve všech ostatních aspektech svého života.“⁹³

Největší ranou byl bezesporu pokus o sebevraždu Beethovenova synovce Karla. Beethovenův vztah ke Karlovi, zatížený mimo jiné nenávisným vztahem k jeho matce, byl pro Karla nesnesitelný. Po činu Karl vysvětlil policii, že zoufalý pokus byl výsledkem dlouhého rozvažování, „protože mě strýc tolik pronásledoval“.⁹⁴

Pokus o sebevraždu byl ve skutečnosti posledním projevem Karlovy snahy vymanit se z nesnesitelného emočního tlaku, který Beethoven na svého „syna“, jak o něm často mluvil, vyvíjel.

„Beethoven nemohl přežít – a také nepřežil – zranění způsobené destrukcí poslední citové vazby“,⁹⁵ či, jak ve své studii *Beethoven and his Nephew: a Psychoanalytic*

⁹² Kristin M. Knittel. *'Late', Last, and Least: On Being Beethoven's Quartet in F Major, op. 135*. Oxford University Press, 2006, s. 40

⁹³ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 350

⁹⁴ *Ibidem*, s. 352

⁹⁵ *Ibidem*

Study (Beethoven a jeho synovec: psychoanalytická studie) píše Editha a Richard Sterba: „Dlouhá tragédie lásky, kterou mistr se svým synovcem prošel a která jej nakonec zahubila“.⁹⁶

Práce na kvartetu F dur probíhala v srpnu a září 1826, tedy přesně v době, kdy Karl v nemocnici bojoval o život. Kde se tedy vzala haydnovská lehkost první věty, či *Süsser Ruhegesang oder Friedensgesang* (Sladká píseň klidu nebo míru), jak si v rukopisu poznamenal Beethoven ke konejšivým variacím věty třetí? Lze se jen těžko domýšlet.

Vzhledem k okolnostem se jeví jako nejsnáze pochopitelná finální věta se svým slavným, filozoficky vyznívajícím mottem: „*Muss es sein?*“ (Musí to být?). Avšak ani v tomto případě není skutečnost jasná. První možné vysvětlení obrací tuto na první pohled hlubokou filozofickou otázku ve vtip:

Jistý Dembscher mínil uspořádat soukromý kvartetní večer z Beethovenových skladeb, aby nemusel platit předplatné za koncerty, které organizovali houslisté Ignaz Schuppanzigh a Karl Holz. Holz však trval na tom, že Dembscher dostane noty pouze pod podmínkou, že zaplatí plnou cenu předplatného, tedy 50 zlatých. Dembscher se rozesmál a zeptal se: *Muss es sein?* Holz vylíčil příhodu Beethovenovi, kterého natolik pobavila, že v rozjaření ihned napsal v odpověď kánon: *Es muss sein! ja, ja, ja, ja. Heraus mit dem Beutel!* (Musí to být! jo, jo, jo jo. Ven s peněženkou!)⁹⁷

⁹⁶ Editha a Richard Sterba. *Beethoven and his Nephew: a Psychoanalytic Study*. New York: Pantheon, 1954, s. 302

⁹⁷ Ludwig van Beethoven. Kánon „*Es muss sein*“, WoO 196. [online]. *YouTube.com*. [cit. 3. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=z8L-K10OoRE>

Ukázka č. 1: Ludwig van Beethoven. Kánon „*Es muss sein*“, WoO 196⁹⁸

O několik měsíců později se z této příhody mělo zrodit motto kvartetu F dur s dodatkem *Der Schwergefasste Entschluss* (Těžké rozhodnutí)⁹⁹.

V dopise nakladateli Schlesingerovi však sám Beethoven podává zcela jiné vysvětlení:

„Vidíte, jaký jsem nešťastný člověk. Bylo těžké to napsat, protože jsem měl v hlavě něco mnohem většího a dopsal jsem to jen proto, že jsem Vám to slíbil a potřeboval jsem peníze. Jak těžké to pro mě bylo, vidíte z onoho „Musí to být“. Další problém byl, [...] že jsem nemohl najít kopistu [...] a musel jsem tedy party rozepsat sám. Uf, to byla práce. Je to hotovo. Amen.“¹⁰⁰

Byla hudba pro Beethovena katalyzátorem zničující okolní reality, nebo dokázal v mysli tyto dva světy prostě oddělit? Jedná se skutečně jen o vtip a podtitul „Těžké rozhodnutí“ je pouhou ironií? A z jakého důvodu se Beethoven v tomto díle vydává kompozičně vzato „nikoli vpřed, ale ostře zpátky, více než ve kterékoli jiné zásadní skladbě poslední dekády“?¹⁰¹ Je op. 135 oním „bodem obratu kyvadla“

⁹⁸ Alexander Wheelock Thayer. *The Life of Ludwig van Beethoven*. [ebook]. e-artnow, 2020, s. 1400

⁹⁹ Ibidem

¹⁰⁰ Ludwig van Beethoven. Smyčcový kvartet F dur, op. 135. [manuscript]. [online]. *Beethoven-Haus Bonn*. [cit. 3. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.beethoven.de/en/media/view/5328396112363520/scan/14>

¹⁰¹ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 354

předznamenávajícím další nevídaný výpad novým směrem, ke kterému však nikdy nedošlo, anebo je tato skladba heroldem nového uměleckého pohledu? Nebo je stylový veletoč prostě jen důsledkem Beethovenovy špatné zkušenosti s přijetím Velké fugy a potřebou výdělků bez dalších komplikací? Bez nadsázky lze tvrdit, že každé pojednání o Beethovenově díle nabízí svou vlastní verzi příčin a následků, ve které upřednostňuje tu či onu variantu.

Podobné otázky vznáší i výměna Velké fugy za alternativní finále. Jak mohl tvůrce stojící na vrcholu svého umění svolit k natolik zásadní změně, „která znamenala více než pouhou ‚revizi‘ [...]? Umělecké dílo bylo obráceno vzhůru nohama: drsná, apokalyptická, naprosto radikální fuga nahrazena tichým, prosluněným, Haydnovským *Allegrem*“.¹⁰²

Velmi zajímavý pohled přináší Ivan Mahaim ve své knize *Beethoven: Naissance et Renaissance des Derniers Quatuors*. (Beethoven: Zrození a znovuzrození posledních kvartetů). Po fiasku Velké fugy a po problémech, do kterých Beethovena tento neúspěch dostal (nakladatel Artaria už za kvartet op. 130 Beethovenovi zaplatil 80 dukátů – ve své době nevídaná cena – a nyní měl v rukou těžko prodejné dílo), bylo třeba situaci urychleně vyřešit. Beethovenovi se nadto nedostávalo peněz a velmi na něj doléhaly tragické události ohledně synovce Karla.

„Co mu záleželo [...] na tom, jestli oddělí Velkou fugu od svého kvartetu a nahradí ji jiným finále? [...] Přítomnost pro něj znamenala především „smíření“ s jeho milovaným ‚synem‘ před jeho odchodem [Karl trval na tom, že po uzdravení odejde do

¹⁰² Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 367

armády¹⁰³], odchodem, který znamenal krach těch nejpanovačnějších citových tužeb.

[...] Tak pro ‚ně‘ zkomponuje pseudo-finále, pro ten ‚dobytek‘, pro ty ‚smrady‘.“¹⁰⁴

Hudebně vzato, v obou verzích finále navazuje tam, kde předchozí *Cavatina* končí. Poslední tón *Cavatiny* je shodný s prvním tónem obou posledních vět.

„Originální fuga rozdrťí předchozí tichou náladu dramatickým unisonem na tónu G, zatímco v alternativním finále začíná viola poklidně radostným osminovým rytmem, který předznamená náladu začátku věty. V těchto dvou odpovědích *Cavatiny* spočívá jádro rozdílu mezi dvěma odlišnými verzemi.“¹⁰⁵

¹⁰³ Poznámka autora.

¹⁰⁴ Ivan Mahaim. *Beethoven: Naissance et Renaissance des Derniers Quatuors*. Paris: Desclée de Brouwer, 1964, s. 427. Citováno z: Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 369

¹⁰⁵ Edward Dusinberre. *Beethoven for a Later Age*. London: Faber&Faber, 2016, s. 215

2.5 Odkaz tvorby První vídeňské školy

Konec Beethovenova života a jeho poslední skladby přináší řadu otázek. Odpovědi na ně není snadné najít, a to i přes záznamy v konverzačních sešitech, které se nám v důsledku Beethovenovy hluchoty dochovaly. Jeho poslední kvartety jsou v každém případě vrcholem vývoje kvartetního žánru v rámci stylových možností klasicismu. Jsou zakončením fascinujícího a prudkého vývoje od raných Haydnových *Divertiment*, přes zevnitř rozkvétající a operní dramatickosti obohacené Mozartovy formy, až k emancipovaným a zosobněným pozdním Beethovenovým opusům. Tvorba těchto tří skladatelů (zejména vrcholné a pozdní Beethovenovy kompozice) tvoří základ kvartetního repertoáru a jejich díla se stala referenčním bodem kvartetních kompozic dalších generací skladatelů, a to jak generace, která přišla bezprostředně po Beethovenovi, tak i mnoha dalších až do 20. a 21. století.

Kritický pohled z dnešní perspektivy je v mnohém opačný oproti kontextu doby, v níž skladby vznikaly. Zatímco tvůrčova současnost touží po srozumitelnosti a bývá příkrá k novému a nečekanému, při pohledu zpět jsme fascinováni odvážnými výpady, jejichž častý neúspěch neodradil tvůrce od hledání nových způsobů hudebního vyjádření a zapracování nevídaných inspiračních zdrojů do stylového a žánrového přediva.

Nejvýraznější a zároveň nejtragičtější postavou je v tomto smyslu Beethoven, který se již od skladeb svého vrcholného (tj. druhého) tvůrčího období dostal do zřetelného rozkolu se svými současníky, přičemž sám jasně artikuloval, že jeho hudba je míněna „pro pozdější dobu“ – ve své době netypická, velmi „romantická“ vize sebe sama.

Radikálnost a mnohvrstevnatost jeho posledního tvůrčího období se odráží i v rozporuplných reakcích jeho pokračovatelů různých generací. Co Luis Spohr vidí

jako „nerozluštitelný a nenapravitelný horor“, bude přímou a zcela přiznanou inspirací k raným kvartetům Mendelssohnovým¹⁰⁶.

„Pro Mendelssohna byl Beethoven výchozím bodem. Žádný německý skladatel si jej [Beetovena] nemohl dovolit ignorovat, tak jako [například] Chopin a Verdi. Z Mozartova a Beethovenova díla se časem vydělila suma klasických kompozic. Proto se skladatelé jako Hummel, Schubert a Mendelssohn od svých předchůdců nejen učili, ale sami na toto učení hrdě odkazovali. [...] Později u Johanna Brahmsa se tento princip stal základním východiskem kompoziční práce.“¹⁰⁷

Brahms je příkladem jiného důsledku Beethovenova monumentálního odkazu, důsledku, který nejlépe vystihl Schubert svou otázkou: „Jak může kdokoli po Beethovenovi cokoli dělat?“¹⁰⁸ Z úcty, či možná lépe řečeno z bázně před Beethovenovým dílem zničil Brahms více než dvacet (sic!) kvartetů, než se odvážil vydat svůj první kvartetní op. 51!¹⁰⁹ Možná i z tohoto důvodu produkce nových smyčcových kvartetů ve druhé polovině 19. století znatelně opadla. Výjimkou je ovšem Antonín Dvořák se svými čtrnácti kvartetními skladbami.

Nová energie přichází v první polovině 20. století, zejména v tvorbě Bély Bartóka, Dmitrije Šostakoviče a Druhé vídeňské školy. Skladatele této generace zajímaly zejména ty aspekty Beethovenových kompozic, které nejvíce dráždily jeho současníky.

¹⁰⁶ Mendelssohnův Kvartet Es dur, op. 12 v zrcadlovém převrácení přebírá téma Beethovenova Kvartetu op. 74 v téže tónině. Jeho v pořadí další kvartetní dílo, Kvartet op. 13, a moll si bere za vzor Beethovenův Kvartet a moll, op. 132, zejména jeho první větu. Imituje rytmický i charakterový náboj hlavního tématu a dále přebírá některé formální postupy, například využívá recitativu jako přechodu do finální věty. Druhá věta op. 13 vychází zřetelně z druhé věty Beethovenova Kvartetu f moll, op. 95. Staví zejména na fuze ve středním dílu věty. Obě fugy jsou si intervalově i formálně velmi blízké. Detailní rozbor Mendelssohnovy asimilace beethovenských tematických i formálních elementů včetně notových ukázek viz: Charles Rosen, *The Classical Style* (New York: Norton, 1971), s. 574-586

¹⁰⁷ Charles Rosen. *The Romantic Generation*. Harvard University Press, 1998, s. 582

¹⁰⁸ Otto Erich Deutsch. *Schubert: Memoires by his Friends*. London: A. & C. Black, 1958, s. 128

¹⁰⁹ Marie Sumner Lott. *Brahms's Op. 51 String Quartets*. Taylor & Francis, 2012, s. 246

Nekonvenční formální uvažování a projekce motivického profilu na širší formální kontext se projevují například ve vrcholných Bartókových kvartetech.

„Ve svých kompozicích pro smyčcové kvarteto Béla Bartók rozvinul přístup k hudebnímu materiálu a formě, který v mnohém připomíná Beethovenovy postupy v jeho pozdních kvartetech. Beethovenova kombinace tematických protikladů v kombinaci s rozsáhlou formální symetrií nalézá paralelu například v první větě [Bartókova] čtvrtého kvartetu. [...] Vzájemné vztahy mezi větami [Bartókova] 4. a 5. Kvartetu se na širší formální škále velmi podobají formální symetrii Beethovenova Kvartetu op. 132.“¹¹⁰

Komplexita harmonických vztahů a chromatická hustota nacházejí uplatnění v rané tvorbě Druhé vídeňské školy. Neúprosný kontrast proti sobě stojících monolitických ploch Velké fugy našel zjevně svůj nový výraz v patnácti Šostakovičových kvartetech a částečně také u Bartóka a Igora Stravinského. Velká fuga došla celkově nebývalé popularity a dala tak vzniknout dvěma „táborům“ posluchačů a kritiků bojujících za „tu pravou“ verzi Kvartetu op. 130, tedy s Fugou, anebo s alternativním finále. Právě Stravinský si Fugu ke konci života velmi oblíbil, byť on sám byl nejprve partyzánem pozdější verze bez Fugy:

„Teď, když je mi 80, velmi jsem si oblíbil Beethovena. Například Velká fuga mi nyní připadá jako nejdokonalejší hudební zázrak. [...] Je to také rozhodně nejvíce soudobá hudba, kterou znám, která zůstane soudobou navždy.“¹¹¹

Zároveň se svým pozdním obdivem k Velké fuze zůstane ovšem Stravinský v paměti jako ten, kdo ohodnotil asi půl tuctu vět Beethovenových kvartetů (včetně *Cavatiny*, oné věty stvořené v slzách zoufalství) velmi nevybíravým termínem

¹¹⁰ Jee Yeon Ryu. *The Structural Role of Formal Contrast in Beethoven's Piano Sonata op. 101 and Bartók's Third String Quartet*. Oxford University Press, 2014, s. 42

¹¹¹ Igor Stravinsky. *My Reflections on Being Eighty*. *The Observer* 17. London, 1962, s. 21

„pedestrian“.¹¹² Vzhledem k tomu, že na samotnou Fugu změnil za svého života názor několikrát,¹¹³ je otázka, co byl jeho skutečný názor a co jen jeho notorická potřeba provokativního pozérství.

„Umění si od nás žádá, abychom nestáli na místě“,¹¹⁴ řekl Beethoven. Jak píše J. W. N. Sullivan ve své knize *Beethoven – His Spiritual Development* (Beethoven – jeho duchovní vývoj):

„Poměrně málo lidí, dokonce i mezi umělci, projeví skutečný duchovní růst. Jejich přístup k životu je relativně neměnný; může se skrze jejich zrání projevat větší hloubkou či citlivostí, ale nevyvíjí se. Proměna, jakou můžeme pozorovat mezi Beethovenovým druhým a třetím tvůrčím obdobím, kde nic není zavrženo, ale vše je přetvořeno, je nesmírně vzácná.“¹¹⁵

A konečně v podobném duchu uvažuje také Rosen:

„Většina inovátorů se snaží zapomenout na minulost, či ji přímo odmítnout. [...] Žádný skladatel nebyl inovativnější než Beethoven, [...] který však učinil méně než Chopin, Schumann, Liszt, Verdi, Wagner, Schoenberg, Bartók nebo Stravinský – možná dokonce méně než Haydn – pro změnu základních principů stylu, který zdědil. [...] Více než kterýkoli jiný skladatel rozuměl [Beethoven] latentním možnostem svého soudobého tonálního jazyka a věděl, jak jej využít pro rozšíření výrazových možností.“¹¹⁶

¹¹² Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 199

¹¹³ Maynard Solomon. *Beethoven*. [ebook]. London: Schimer Trade, 2012, s. 567

¹¹⁴ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 375

¹¹⁵ John Sullivan. *Beethoven: His Spiritual Development*. [ebook]. Read&Co. Books, 2020, s. 140

¹¹⁶ Charles Rosen. *The Classical Style*. New York: Norton, 1971, s. 508

3 Intonace

Tato kapitola se v teoretické rovině opírá o vyčerpávající studii Břetislava Novotného „Jak hrát na housle čistě“. V ní Novotný detailně popsal zákonitosti různých systémů ladění (pythagorejské, přirozené, temperované) a jejich aplikaci při hře na smyčcové nástroje, a to jak při hře sólové, tak i souborové. Hledá-li čtenář dokonalý zdroj teoretických informací na toto téma, měl by svou pozornost obrátit právě k Novotného práci.

Zde si kladu za cíl předložit stručněji a praktičtěji zaměřený text, který pokládám za vhodnější pro začínající smyčcová kvarteta a amatérské soubory. Vedle výše zmíněné práce Břetislava Novotného vycházím z vlastní zkušenosti a z pouček, které jsem načerpal během svého studia, zejména přímo v oboru smyčcového kvarteta.

3.1 Úvod

Spolehlivá intonace (podobně jako spolehlivá souhra) je nutnou podmínkou k tomu, aby se jakékoli smyčcové kvarteto mohlo pokládat za profesionální soubor. Ani jednu z těchto dovedností však nelze zcela a „jednou pro vždy“ nacvičit. Vždy se bude jednat o rozvoj dovedností, ve kterých se zvládneme někdy lépe, jindy hůře orientovat.

„I když máte dobré uši, nesmíte brát [intonaci] jako samozřejmost. Je třeba stále bdělosti a neustálého tréninku.“¹¹⁷

Na druhé straně se však trpělivou prací můžeme k ideálně čisté intonaci (a souhře) značně přiblížit. Pokud si budeme dostatečně dlouho a soustředěně tříbit sluch a schopnost bleskové reakce, budou se odchylky a pochybení v naší hře postupně zmenšovat až do té míry, že se stanou pro posluchače stěží postřehnutelné. Je to totiž především sluch, který nás vede. Jasná sluchová představa ideálně znějícího souzvuku, jehož je jednotlivý hlas v daném okamžiku součástí, je vždy tím nejlepším (a často jediným) vodítkem intonační čistoty. Jak zmiňuje Rainer Schmidt, druhý houslista kvarteta Hagen:

„Pro dobrou kvartetní intonaci je třeba rozumět vnitřním vztahům harmonie a jejímu směřování, velmi pozorně poslouchat a mít hodně trpělivosti. Dále je třeba osvojit si schopnost velmi rychle reagovat bez potřeby soudit ‚kdo udělal chybu‘.“¹¹⁸

Jakkoli by se mohlo zdát, že intonace je objektivní a v teoretické rovině jasně popsatelnou hudební složkou, není tomu tak. Intonace a její „správnost“ je právě tak předmětem subjektivního pohledu a historického vývoje, jako přístup k jakýmkoli jiným interpretačním otázkám. Novotný reflektuje tuto skutečnost hned v úvodu své knihy a

¹¹⁷David Blum. *The Art of Quartet Playing*. Cornell. University Press, 1987, s. 31

¹¹⁸Z autorova rozhovoru s Rainerem Schmidtem, sekundistou kvarteta Hagen.

předkládá čtenáři k úvaze několik vzájemně si odporujících názorů významných historických osobností. Např.:

„Rudolf Kolisch: ‚Příliš úzké rozpětí mezi citlivým tónem a základním tónem tóniny bývá přenášeno na všechny půltónové kroky, a to je rozhodně škodlivé.‘

Leopold Auer: ‚V případě, že nejsou půltóny dostatečně úzké, je intonace vždy pochybná.‘¹¹⁹

Už z tohoto příkladu je zjevné, že ani špičkoví instrumentalisté vybaveni teoretickým vhledem nesdílí jednotný pohled na základní otázky „správné“ intonace. Ve smyčcovém kvartetu je však právě dokonalá intonační shoda všech členů jedním ze základních pilířů úspěchu. Abychom pochopili důvody těchto rozporů, musíme se krátce seznámit se základy systémů ladění a způsoby, jak s nimi pracovat. Dokonalá intonace není totiž jen otázkou důsledného cvičení, ale také porozumění principům, které vycházejí přímo z fyzikální podstaty tónových soustav. Ve smyčcovém kvartetu je pak orientace v systémech ladění zcela nezastupitelná.

Při kvartetní práci záhy narazíme na intonační problémy, které nejsou otázkou individuálního cvičení či intonační nespolehlivosti jednotlivých hráčů. Zjistíme, že byť hraje každý člen kvarteta „individuálně čistě“, společný výsledek není uspokojivý. Vhled do teorie ladění nám umožní pochopit důvody těchto obtíží. Z vlastní zkušenosti ze studijních začátků Bennewitzova kvarteta silně nedoporučuji vydat se intuitivní cestou pokusu a omylu, která vede k nekonečnému mrhání časem a často také k rozmíškám uvnitř souboru. Individuální intonaci je třeba více či méně upravovat ve prospěch intonace celkové. Tyto úpravy jsou často v rozporu s naší intuicí a přirozenou intonační představou. Z hlediska přednesu individuálního partu musíme hrát někdy „falešně“, aby celek zněl čistě. Pro dosažení uspokojivého výsledku v relativně

¹¹⁹ Břetislav Novotný. *Jak hrát na housle čistě*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, str. 9

krátkém čase je však třeba přesně vědět, jaké intonační úpravy potřebujeme provést, v jaké míře, a především chápat jejich důvody.

Problémy intonace ve smyčcovém kvartetu lze rozdělit do tří základních skupin:

- 1) Problémy čistě teoretického rázu dané fyzikálními zákonitostmi ladění.
- 2) Otázka vzájemné shody na možných proměnných v rámci čisté intonace.
- 3) Praktické otázky způsobu nácviku a upevnění čisté intonace.

V první části tohoto pojednání rozeberu body 1 a 2. Ve druhé části se zaměřím na praktické možnosti nácviku, a to jak z hlediska konkrétních příkladů z kvartetního repertoáru, tak z pohledu obecně prospěšných intonačních cvičení.

3.2 Systémy ladění

3.2.1 Pythagorejské ladění

Pro účely této práce budu pojednávat o třech systémech ladění: pythagorejském, přirozeném a temperovaném. Podobně ladění dělí jak Novotný, tak i např. houslový pedagog Kurt Sassmanshaus ve svých on-line lekcích.¹²⁰ V interpretační praxi běžně užívaný termín „přirozené ladění“ tedy i v následujícím textu neodkazuje obecně na řadu alikvotních tónů nad tónem fundamentálním, ale nahrazuje u nás méně často užívaný termín „didymické“ či též „aristoxenovské“ ladění – tedy ladění, které kromě „pythagorejských“ kmitočtových poměrů 2:1 (oktáva), 3:2 (kvinta) a 4:3 (kvarta) zahrnuje též kmitočtové poměry 5:4 (velká tercie) a 6:5 (malá tercie).

Nejstarším systémem ladění, který zahrnuje sedm tónů, je ladění pythagorejské. Ve své stavbě spoléhá výlučně na interval čisté oktávy (s jejím kmitočtovým poměrem 2:1), čisté kvinty (s jejím kmitočtovým poměrem 3:2) a čisté kvarty (s jejím kmitočtovým poměrem 4:3)¹²¹, pomocí nichž odvozuje výšky všech sedmi tónů¹²². Postupujeme-li od tónu C kvintovým kruhem směrem nahoru, dostaneme tóny G, D, A, E a H. Tón F získáme jedním kvintovým krokem od základního tónu ve směru dolů. Tím máme všech sedm tónů, které po případné transpozici o příslušný počet oktáv tvoří celou diatonickou stupnici.

Tento způsob ladění velmi vyhovuje přednesu jednohlasu, a proto ho hráči na smyčcové nástroje považují de facto za „normální“ a usednou-li do komorního souboru, musí si (občas zdlouhavě) zvykat na nové intonační zákonitosti.

¹²⁰*ViolinMasterClass.com* [online]. Dostupné z: <https://www.violinmasterclass.com/posts/152>

¹²¹Pythagorejské ladění proto označujeme jako přirozené ladění 3limitní.

¹²²Břetislav Novotný. *Jak hrát na housle čistě*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, str. 9

Pro pythagorejské ladění je typická celková intonační vyostřenost. Půltóny E–Fa H–C jsou velmi úzké, celé tóny C–D, D–E, G–A a A–H jsou výrazně široké¹²³. Tercie C–E je zřetelně velká (durová), tercie E–G je naopak výrazně malá (mollová) atd.¹²⁴. Charakter jednotlivých intervalů je tedy velmi zřetelně vykreslen, čímž melodie získává jasný profil, vnitřní energii a napětí.¹²⁵ S rozvojem evropské hudby směrem k harmonii a chromaticce se však tento systém ladění ukázal v mnoha situacích jako nedostatečný, a to zejména ze dvou důvodů.

Zaprvé, pokud jsou výše popsané vyhraněné intervaly (v první řadě tercie a sexty) hrány zároveň ve dvojhlasu či vícehlasu, vnímáme je jako falešné a cítíme silnou potřebu jejich vyostření zmírnit ve prospěch větší „konsonantnosti“¹²⁶.

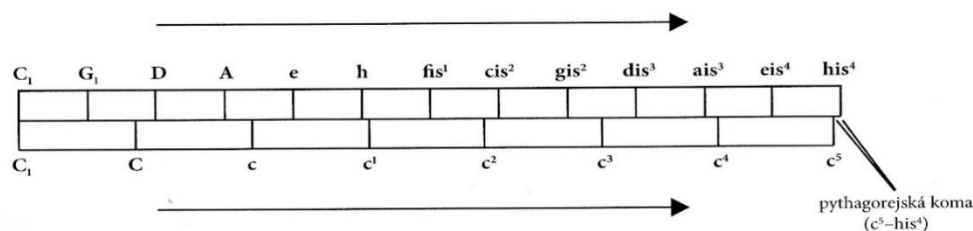
Druhý důvod spočívá v samotném základu pythagorejského systému ladění. Pokračujeme-li v kvintovém kruhu dále za tón H, dojdeme přes Fis, Cis, Gis, Dis, Ais a Eis až k tónu His. Toto His, ke kterému jsme dospěli dvanácti kvintovými kroky, je však výrazně vyšší než tón C, ke kterému bychom dospěli sedmi kroky oktávovými. Tento rozdíl nazýváme pythagorejské koma.

¹²³ Ve srovnání jak s temperovaným, tak i s přirozeným laděním.

¹²⁴ Pro jednoduchost uvádím intervaly relevantní pro tóninu C dur. Všechna tónová pojmenování jsou samozřejmě relativní a mění se se základní tóninou konkrétní skladby.

¹²⁵ Právě míra intonačního vyostření citlivých tónů či mollových a durových tercií je jedním z parametrů, který přispívá k osobitému a nezaměnitelnému zvuku výrazných interpretů. Za referenční v tomto smyslu považuji například nahrávky Henryka Szerynga nebo Ivry Gitlise, ze současných interpretů pak kupříkladu hudební projev Thomase Zehetmaira.

¹²⁶ Pro přesnou definici konsonance, problematiku rozdílových tónů a jejich rázů – viz. Břetislav Novotný. *Jak hrát na housle čistě*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, str. 31 a dále



Obrázek č. 1: Grafické znázornění vzniku Pythagorejského koma¹²⁷

Stejným způsobem dojdeme po dvanácti kvintových krocích směrem dolů k tónu Deses, který bude o pythagorejské koma níže než tón C, ke kterému bychom dospěli sedmi kroky oktávovými.

Byť v sólovém projevu nepředstavovaly tyto intonační rozpory výrazný problém, je zřejmé, že pro potřeby nástrojů s pevným laděním bylo bezpodmínečně nutno je konsolidovat. Je zcela nemyslitelné, aby vedle sebe například existovaly dvě klávesy pro každý tón a interpret vybíral tu správnou v závislosti na tom, zda daný tón harmonicky zapadá do vzestupného nebo naopak sestupného kvintového kruhu apod.

Ve smyčcovém kvartetu se problém kvintového systému projeví okamžitě po naladění nástrojů. Pokud si všichni čtyři hráči naladí dokonale znějící kvinty, tedy přesně v poměru 3:2 (na dva kmity nižší struny připadají tři kmity vyšší struny)¹²⁸, bude při znějícím vícehlasu houslová struna E nepříjemně (a v podstatě nepřijatelně) vysoko vůči struně C violy a violoncella. Totéž platí v menší míře o vztahu strun C–A nebo G–E. Tento problém však vůbec nepozorujeme při přednesu jednohlasu, kde budeme takto naladěné struny považovat za zcela intonačně čisté.

„Naladěním čistých kvint na všech nástrojích vznikne mezi spodní strunou violoncella (velké C) a vrchní strunou houslí (e2) silně výchvěvná pythagorejská tercie.

¹²⁷ Břetislav Novotný. *Jak hrát na housle čistě*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, str. 59

¹²⁸ Marc Sabat. „On Ben Johnston’s Notation and the Performance Practice of Extended Just

Intonation“ [online]. *Marsbat.space*. [cit. 12. 3. 2021]. Dostupné z: <https://marsbat.space/pdfs/EJltext.pdf>, s. 1

Takovéto naladění je pro praktickou intonaci nepoužitelné – především v tóninách obsahujících krajní prázdné struny smyčcových nástrojů (např. C dur či F dur, tedy zcela běžné tóniny).¹²⁹

¹²⁹Karel Chudý. *Intonace a ladění: Specifika ladění ve smyčcovém kvartetu a rozdíly vůči sólové hře*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, 2012, s. 77

3.2.2 Temperované ladění

Částečné řešení tohoto problému přineslo ladění temperované, které však obětovalo intonační dokonalost všech čistých kvint. Každá temperovaně laděná kvinta je nepatrně užší, než kvinta vyladěná zcela čistě¹³⁰. Tím je vyřešen problém dvojí intonační výšky enharmonicky zaměnitelných tónů¹³¹ a zároveň je uspokojivě vyřešen výše zmíněný problém falešně znějících dvojic kvintově laděných prázdných strun smyčcových nástrojů¹³². V dnešní době jsou v systému rovnoměrně temperovaného ladění laděny všechny nástroje s pevným laděním. S jinými systémy ladění se u těchto nástrojů setkáváme pouze u dobově autentické interpretace, která záměrně pracuje se staršími systémy ladění, aby tak znovu oživila dnes již zcela zapomenutý zvuk s jeho typickými intonačními charakteristikami. Plošné využití temperovaného ladění pro smyčcové nástroje však nepovažuji za vhodné, z důvodů, které dále osvětlím.

¹³⁰ Každá z dvanácti kvint kvintového kruhu je užší přesně o 1/12 pythagorejského koma.

¹³¹ Výšky všech tónů s \sharp se zcela rovnají všem enharmonicky odpovídajícím tónům s \flat .

¹³² V důsledku užších kvint temperovaného ladění leží prázdné struny C a E intonačně blíže k sobě a jejich souzvuk je tudíž přijatelnější než v systému pythagorejském. Nicméně ani při temperovaném ladění nezní zcela konsonantně.

3.2.3 Přirozené (didymické) ladění

Potřeba zcela čistě (konsonantně) znějících tercií a sext ve stále bohatší harmonizaci vedla ke vzniku třetího systému ladění, ladění přirozenému,¹³³ které rozšiřuje základní stavebné prvky pythagorejského ladění (oktáva 2:1, kvinta 3:2 a kvarta 4:3) o dva nové (konsonantní velká tercie 5:4 a konsonantní malá tercie 6:5)¹³⁴.

„Theorie vybudovaná pythagorovci a úzce příbuzná s hudební teorií Egypťanů se udržela pro svou jednoduchost přes celý starověk a středověk. Teprve v hudbě stavěné na harmonickém základě se mohly uplatnit přednosti aristoxenovské fyzikální soustavy.“¹³⁵

Díky těmto dvěma nově využitým frekvenčním poměrům lze slyšet dokonale¹³⁶ znějící homofonní harmonii, která zejména v provedení souborů zvukově příbuzných nástrojů (smyčcové soubory, žesťové soubory, pěvecké sbory atd.) působí doslova oblažujícím dojmem a se kterou se co do barevnosti nemůžou temperovaně laděné nástroje rovnat.

„Pro hru ve smyčcovém kvartetu [...] je znalost tohoto systému zcela nezbytná. Ideál „čistoty“ v tomto systému nachází dodnes své uplatnění v polyfonní hudbě pěveckých ansámbľů, sborů, či ansámbľů s dechovými a smyčcovými nástroji.“¹³⁷

Kompozicí hudby využívající výhradně přirozené ladění se zabývá například skladatel Marc Sabat. Názornou ukázkou demonstrující zvukové charakteristiky tohoto ladění je jeho minimalistická skladba *Gioseffo Zarlino (2015/2019)*.¹³⁸ Dále za hranice didymického ladění jde ve svých skladbách Ben Johnston. Například ve svém

¹³³ Nazývanému též didymické nebo aristoxenovské.

¹³⁴ Označujeme jej proto jako přirozené ladění 5limitní.

¹³⁵ Antonín Špelda. *Úvod do akustiky pro hudebníky*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 65

¹³⁶ V souladu s řadou přirozených alikvotních tónů.

¹³⁷ Karel Chudý. *Intonace a ladění: Specifika ladění ve smyčcovém kvartetu a rozdíly vůči sólové hře*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, 2012, s. 18

¹³⁸ Marc Sabat. *Gioseffo Zarlino (2015/2019)* [online]. Dostupné z: <https://marcsabat.bandcamp.com/track/gioseffo-zarlino-2015-2019>

Smyčcovém kvartetu č. 5 využívá namísto prvních pěti frekvenčních poměrů přirozeného didymického ladění frekvenčních poměrů třináct.¹³⁹ Takový systém ladění pak nazýváme 13limitní.

Přirozené ladění ve svém důsledku výrazně napomohlo rozvoji homofonní hudby.

„Dydimické ladění přináší do hudebního vnímání nový prvek – akord. Je to dáno přijetím tercie a sexty za konsonance. Tyto akordy můžeme řadit vedle sebe tak, že každý z nich zůstane jako souzvuk čistý. Jsou zde však potlačeny vztahy v melodické linii. V důsledku to znamená rozvoj homofonní hudby.“¹⁴⁰

Ani tento systém ladění není bez problémů a cena za jeho výhody je značná. Vyladíme-li na houslích tón e1 v první poloze na D struně zcela konsonantně (pro naše ucho zcela čistě) s prázdnou strunou G, bude takto vyladěné e1 zcela konsonantní v rámci tóniny C dur. Pokud přidáme k sextě g–e1 prázdnou C strunu violy, získáme dokonale (přirozeně) znějící kvintakord C dur s jeho zvukově charakteristickým rozeznáním alikvotní řady tónu C.¹⁴¹ Pokud bychom však nyní zahráli totéž e1 s prázdnou strunou A, zjistíme, že kvarta e1–a1 je nepříjemně falešná¹⁴². Abychom tento interval správně vyladili (a mohli kupříkladu změnit harmonii na čistě znějící a moll), musíme tón e1 zdatelně zvýšit.¹⁴³

Přirozené ladění tedy přináší podobný problém jako ladění pythagorejské, a sice dvojí intonační polohu jednoho a téhož tónu. V pythagorejském ladění spočívalo jádro problému ve dvojím intonování tónů v závislosti na směru, kterým jsme k nim v rámci

¹³⁹Ben Johnston. String Quartet No. 5 [online]. *YouTube.com*. [cit. 9. 3. 2021] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=sG4Z8yVEHZI>

¹⁴⁰Karel Chudý. *Intonace a ladění: Specifika ladění ve smyčcovém kvartetu a rozdíly vůči sólové hře*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, 2012, s. 49

¹⁴¹ V kvartetním žargonu říkáme, že akord „řeže“, nebo „zrní“.

¹⁴² Tuto intonačně chybnou kvartu, typický nedostatek přirozeného ladění, nazýváme „vlčí kvarta“.

¹⁴³ Hmatový rozdíl mezi vysokou a nízkou intonační polohou u tónu e1 se na houslích se standardní menzurou rovná 3,6mm.

Viz: Břetislav Novotný. *Jak hrát na housle čistě*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, str. 91

kvintového kruhu dospěli. Naproti tomu v přirozeném ladění vzniká intonační rozdíl v závislosti na tom, k jakému tónu se rozhodneme daný tón konsonantně vyladit. U smyčcových nástrojů se prakticky vzato jedná o rozhodnutí, ke které vedlejší struně tón přiřadíme. Pokud ladíme směrem dolů (k nižším strunám), bude vyladovaný tón v tzv. „nízké intonační poloze“. Pokud ladíme nahoru (k vyšším strunám), bude vyladěný tón v tzv. „vysoké intonační poloze“.¹⁴⁴Rozdíl mezi vysokou a nízkou intonační polohou nazýváme koma syntonické.

¹⁴⁴ Vyšší a nižší intonační poloha: viz Břetislav Novotný. *Jak hrát na housle čistě*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, str. 78

3.3 Využití prvků jednotlivých systémů ladění za účelem vytvoření uceleného systému vyhovujícímu všem intonačním požadavkům

Z výše uvedených poznatků o třech různých systémech ladění (pythagorejském, temperovaném a přirozeném) je zřejmé, že ani jeden z nich nedokáže beze zbytku vyhovět všem požadavkům ideálně čisté intonace. Každý představuje určitý druh kompromisu, který vyhovuje různým specifickým hudebním situacím, v jiných však selhává. Pythagorejské ladění se výborně hodí pro přednes melodie bez doprovodu. Jeho vyostřené citlivé tóny však tvoří při vícehlasé aplikaci natolik intonačně vyhocené intervaly některých tercií a sext¹⁴⁵, které „vykazují značnou míru akustické disonance kvůli neharmonickým rázům,“¹⁴⁶ že je tento systém pro plnou harmonii zcela nevhodný. Kromě toho, dvojí intonace enharmonicky zaměnitelných tónů zásadně komplikuje prakticky jakékoli užití chromatiky.

„V pythagorejském ladění je důležitý především charakter jednotlivých melodických hlasů a je kladen důraz na dobře znějící kvinty a kvarty. V didymickém [...] ladění naopak hraje zcela klíčovou roli jev souzvuku jako komplexního akustického celku, vedení jednotlivých hlasů je dáno přesně definovanými požadavky na charakter akordů a je kladen velký důraz na dobře znějící tercie a sexty.“¹⁴⁷

Problém enharmonických záměn řeší ladění temperované. V důsledku své chromatické vyrovnanosti (kterou oslavil J. S. Bach svým *Dobře temperovaným klavírem*) však ztrácí dokonalé intonační poměry čistých kvint a kvart a zříká se také jakékoli intervalové dynamiky.¹⁴⁸ Zároveň ztrácí pro přirozené systémy ladění

¹⁴⁵ Pro svou nelibozvučnost jsou v rámci pythagorejského ladění tercie a sexty dokonce považovány za disonance.

¹⁴⁶ Petr Pařízek. „Možnosti aplikace matematických znalostí v kontextu praktického provozování hudby“. *Živá hudba*. 2020/11, v tisku

¹⁴⁷ Ibidem

¹⁴⁸ Míra napětí všech intervalů je na rozdíl od Pythagorejského ladění zcela vyrovnaná.

charakteristické zabarvení jednotlivých tónin. Citlivé tóny jsou otupeny, čímž je melodické cítění oslabeno. Tercie a sexty jsou v temperovaném ladění pro harmonii přijatelné, nikoli však skutečně konsonantní.

Teprve přirozené ladění přináší díky novému využití kmitočtových poměrů 5:4 a 6:5 zcela konsonantní velkou i malou tercii a s nimi dokonale konsonantní souzvuk durového kvintakordu. Opět se tu však vyskytují dvojí intonační výšky tónu a otupením tercií přirozené ladění zcela nepříjemně znehodnocuje čisté intervaly (kvinty a kvarty), které z nových intonačních poměrů vyvstávají.

Jaký systém ladění tedy lze vlastně použít? Existuje vůbec nějaký, který ob stojí ve všech situacích? Odpověď je zcela jasná. Jeden ucelený systém ladění, který by v sobě dokázal zahrnout potřeby jak melodiky, tak i harmonie, jak diatoniky, tak i chromatiky, jak konsonancí (tercií a sext), tak i čistých intervalů (kvint a kvart), neexistuje. Vždy je třeba smířit se s kompromisem. Klíčem k dokonalé intonaci (či alespoň k její iluzi) je pak správná volba intonačních priorit a vhodné vyvážení poměru mezi čistě a kompromisně znějícími intervaly v závislosti na významu konkrétních hlasů v dané situaci konkrétního místa ve skladbě.

„[V kvartetu] neustále narážíme na akordy, které znějí nejlépe, jsou-li vyladěny v systému přirozeného ladění, zatímco melodie si žádá ladění Pythagorejské. Aby vše fungovalo, jak má, je třeba mnoha hodin trpělivé práce a rozumného kompromisu.“¹⁴⁹

Čtenář, který očekával jasný návod, jak dosáhnout čisté intonace, je nyní patrně zklamán. Nicméně složitost celé otázky a absence jednoznačné odpovědi s sebou přináší i mnoho pozitivního. Každý, kdo chce hrát čistě, je okolnostmi nucen k tvůrčímu přístupu, k důvtipu a vynalézavosti, a především k neustálé pozornosti a nejvyšší

¹⁴⁹ Kurt Sassmannshaus. *ViolinMasterClass.com* Dostupné z: <https://www.violinmasterclass.com/posts/152#gallery-7>

možné sluchové citlivosti. I tak zdánlivě banální, nudná a objektivně uchopitelná problematika, jakou je správná intonace, se v praxi stává předmětem subjektivního přístupu a prostředkem individuálního tvůrčího vyjádření.

„Konkrétní druh intonace, který se rozhodneme použít, se může často i několikrát změnit v průběhu jediné věty v závislosti na hudebních souvislostech. [...] Každý by měl usilovat o tento druh flexibility.“¹⁵⁰

Tato nutná subjektivizace problému správné intonace také vysvětluje výše zmíněné odlišné pohledy významných instrumentalistů, skladatelů, hudebních teoretiků i pedagogů na tuto problematiku. Jelikož souhrnný a jasný návod, jak dosáhnout čisté intonace, neexistuje a bez kompromisů se v kontextu novověké západoevropské hudební tradice nelze obejít, liší se jednotliví hudebníci v názoru na cestu, která podle nich k ideální intonaci vede. Právě tato názorová pluralita mě opravňuje k tomu, abych se bez obav odvážil přispět svým vlastním pohledem na věc. Návod, který zde poskytnu, se vztahuje především k problematice hry v komorním souboru, specificky pak ve smyčcovém kvartetu.

¹⁵⁰David Blum. *The Art of Quartet Playing*. Cornell. University Press, 1987, s. 31

3.4 Temperované ladění ve smyčcovém kvartetu

Pokud chceme plně využít jednu z hlavních devíz smyčcového kvarteta, tedy jeho schopnost dlouhého a homogenního zvuku, díky němuž lze slyšet dokonale znějící harmonie po téměř neomezenou dobu, musíme nalézt způsob, jak zkombinovat výhody všech tří výše zmíněných systémů ladění a zároveň se v co největší míře vyhnout jejich specifickým problémům. Jak již bylo řečeno, klíčem k úspěchu je správné nastavení intonačních priorit, tedy správné určení těch tónů, které musí ladit vzájemně dokonale, a následně takových, které připouštějí intonační toleranci.

Základem veškeré harmonie, se kterou se v repertoáru smyčcového kvarteta běžně setkáváme, jsou základní harmonické funkce (tónika, subdominanta a dominanta) a jimi tvořené intervaly (prima, oktáva, kvarta a kvinta). U nich je proto intonační tolerance nejmenší a z toho důvodu mají při vyladování před ostatními tóny přednost. Například akord C dur nebude nikdy znít čistě, pokud budou tóny C a G, byť jen nepatrně, intonačně nesouhlasit.

Jak je pak ale možné, že temperované ladění, v němž není dokonale čistá ani jediná kvinta, je běžně používáno například na klávesových nástrojích, a dokonce pro něj horovali i někteří významní kvartetní hráči? V první řadě nelze dost dobře srovnávat intonaci klavíru s intonací souboru smyčcových nástrojů, protože způsob tvoření zvuku se u těchto dvou kategorií zásadně liší. U klavíru je zvuk tvořen pomocí úhozu kladívka o strunu, po němž začne tón volně odeznívat. Toto okamžité opadání intenzity propůjčuje tónu v intonační rovině nesrovnatelně větší toleranci než u souboru smyčcových nástrojů, kde je zvuk postupně rozvíjen a průběžně modulován tahem smyčce a souzvuk tak zůstává intonačně zřetelný po celou dobu jeho znění. I přesto však existuje celá řada smyčcových kvartet, která si za základ svého ladění zvolila právě ladění temperované.

Tento myšlenkový směr začíná u výše citovaného Rudolfa Kolische, nekompromisního zastávce temperovaného ladění na smyčcových nástrojích. Jak uvádí Novotný, Kolisch vytýkal hráčům na smyčcové nástroje jejich „dogmatické“ lpění na kvintovém ladění, odsuzoval dokonce cvičení diatonických stupnic, které dle jeho názoru upevňují špatné intonační návyky, a doporučoval ladění houslových strun důsledně podle klavíru. Podle Kolische si houslisté zvykli na širší pythagorejsky laděné kvinty, a proto odmítají kvinty temperované. Zde je však třeba jednoznačně souhlasit s Novotným a jeho argumentací, že „...na velikost konsonantní čisté kvinty si nemusí žádný hudebník zvykat, protože její intonační čistota je dána fyzikálními zákony, tj. harmonickým souladem jejího rozdílového tónu a výškovou shodou alikvotních tónů“.¹⁵¹

Kolisch (kterého houslově vzato vychoval Otakar Ševčík) byl jedním z nejpozoruhodnějších zjevů moderních dějin smyčcového kvarteta a jeho souboru vděčíme za ne jeden impuls k vytvoření zásadních skladeb kvartetního repertoáru zejména první poloviny 20. stol. Po úrazu levé ruky si Kolisch nechal postavit housle pro pravou ruku a přeučil se hře na opačnou stranu.¹⁵² Kromě houslí studoval také kompozici u Arnolda Schönberga. Schönberg inicioval založení Vídeňského kvarteta (mnohem známějšího pod svým pozdějším názvem Kolischovo kvarteto), které pedagogicky i umělecky ovlivňoval a které se velmi aktivně zapojilo do propagace tehdejší moderní hudby a premiérovalo skladby Schönbergovy, Bergovy, Webernovy, Bartókovy a dalších skladatelů. Je tedy zřejmé, že Kolischova pozornost byla zaměřena v první řadě na hudbu 20. století, často přímo na dodekafonii, s jejím důrazem na naprostou významovou (a intonační) vyrovnanost všech dvanácti tónů

¹⁵¹Břetislav Novotný. *Jak hrát na housle čistě*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, str. 115

¹⁵² Kolisch v kvartetu seděl z pohledu diváků napravo a Kolischovo kvarteto tak bylo výjimečným souborem, ve kterém všechny čtyři nástroje mohly zaujmout akusticky ideální postavení rezonančními otvory směrem k publiku.

chromatické stupnice. V Kolischově případě je tedy temperované ladění velmi logickou volbou, protože interpretačním potřebám této hudební epochy a jejím nárokům až na ojedinělé výjimky dokonale vyhovuje. Schönbergova příklonu k temperovanému ladění si všímá také Marc Sabat ve svém článku *On Ben Johnston's Notation and the Performance Practice of Extended Just Intonation* (O notaci Bena Johnstona a praxi rozšířeného přirozeného ladění), kde píše:

„Stejně jako metrický systém, i moderní temperované ladění dělíci oktávu na 12 stejných, ale iracionálních proporcí je produktem doby posedlé industriální standardizací a masovou výrobou. Schönbergovými slovy: ‚redukce přirozených vztahů na zvládnutelnou míru‘.¹⁵³

Kolischovým obdivovatelem a cílevědomým pokračovatelem jeho odkazu byl původem německý houslista Walter Levin, zakladatel kvarteta LaSalle. Podobně jako Kolischovo kvarteto, i kvarteto LaSalle se zasadilo o vznik a premiéru mnoha nových kvartetních kompozic, vytvořilo historicky první kompletní nahrávku kvartetních skladeb Druhé vídeňské školy¹⁵⁴, propagovalo nový poučený pohled na tempa v Beethovenových smyčcových kvartetech a v dalších dílech skladatelů První vídeňské školy.

Jakkoli jsou přínosy a kvality tohoto souboru nezpochybnitelné a nezastupitelné, z mnohých nahrávek, které máme k dispozici, jasně vyplývá, že rozhodně nespočívají ve vytříbené intonaci nebo práci s estetikou zvuku. Krása zvuku nikdy nebyla předmětem Levinova zájmu. V centru jeho pozornosti spočívala dokonalá znalost celé

¹⁵³Marc Sabat. „On Ben Johnston's Notation and the Performance Practice of Extended Just Intonation“ [online]. *Marsbat.space*. [cit. 12. 3. 2021]. Dostupné z: <https://marsbat.space/pdfs/EJltext.pdf>, s. 1

¹⁵⁴Schoenberg, Berg, Webern: Neue Wiener Schule – Streichquartette [online]. *AmazonMusic*. [cit. 9. 3. 2021]. Dostupné z: <https://www.amazon.com/Schoenberg-Berg-Webern-Streichquartette-2001-12-21/dp/B01G4DZFEM>

partitury a její co možná nejzřetelnější realizace ve smyslu rytmu, artikulace a dynamiky¹⁵⁵.

Stejně jako Kolisch, byl také Levin zapřísáhlým zastáncem temperovaného ladění a nepřipouštěl v tomto smyslu debatu. Z tohoto důvodu jsme si s kolegy vždy ladili nástroje již před Levinovým příchodem do učebny, abychom se diskusím na toto téma vyhnuli. Pokud ke konfrontaci došlo, trval Levin na zúžení všech kvint našich nástrojů až do té míry, aby prázdná C struna violoncella a prázdná E struna houslí byly z hlediska temperovaného ladění v intonační shodě. Tento způsob však našemu souboru nevyhovoval a nebyli jsme s to se s ním ztotožnit.

Již generace Levinových žáků (kvarteta Alban Berg, Artemis, Hagen, Ysaÿe, Belcea a další) však dovedla interpretaci jak po instrumentální, tak i zvukové stránce ve srovnání s Levinovým souborem výrazně dál. Současně s tímto vývojem lze pozorovat také odklon od zaměření na temperované ladění, jak jej zastávali právě Kolisch a Levin. Kvarteto Alban Berg bylo i nadále příznivcem razantního zužování kvint. Artemis, Belcea či Hagen však již nikoli.¹⁵⁶

Důvody k tomuto posunu jsou nasnadě. Každý citlivý hráč bude souhlasit s tvrzením, že smyčcový nástroj zní nejlépe, pokud je čistě naladěn a pokud na něj také čistě hrajeme, tedy pokud hrajeme tak, abychom rozeznávali jeho alikvoty. Už ze zvuku jediné prázdné struny zkušeným uchem poznáme, zda je nástroj dobře naladěn, či nikoli. Pokud ladění není přesné, je zvuk nezdravý – nástroj „nezní“. Naladíme-li naše nástroje temperovaně, okamžitě tak oslabujeme jejich schopnost plného

¹⁵⁵ S přístupem Waltera Levina jsem se mohl seznámit během svého dvouletého studia v jeho třídě na hudební akademii v Basileji a dále během několika mistrovských kurzů, které jsem s ním jako člen Bennewitzova kvarteta absolvoval. Pro bližší seznámení s Levinem a jeho názory doporučuji knihu rozhovorů Roberta Spruytenburga s Walterem Levinem. Viz bibliografie.

¹⁵⁶ Ve svých tvrzeních vycházím z dvouletého studijního pobytu v Madridu s Rainerem Schmidtem, členem kvarteta Hagen, z několikerého setkání na hudebních kurzech s Günterem Pichlerem, primáři kvarteta Alban Berg, a členy kvarteta Artemis – a konečně z přímé koncertní spolupráce se členy kvarteta Belcea.

rozeznění alikvotních tónů (tedy plné rezonance), které si zejména u špičkových nástrojů tolik ceníme a jsme za ni ochotní utratit při jejich koupi nemalé peníze. Samozřejmě se tím zároveň okrádáme také o jednu z nejpůsobivějších „zbraní“ smyčcového kvarteta: jeho barevný, rezonující a okouzlující zvuk. Je tedy zřejmé, že soubory, které uplatňují citlivější přístup k intonaci, nás barevností a plasticitou svého zvuku zaujmou zřetelně více než poněkud ploše znějící soubory ladící temperovaně, o čemž se lze snadno přesvědčit srovnáním mnohých přístupných nahrávek výše zmíněných souborů.

Temperované ladění má ovšem i své výhody. Ty jsou převážně praktického rázu. Jeho největším přínosem v rámci smyčcového kvarteta je potlačení nesouladu prázdných strun C–E. Právě z tohoto důvodu nám temperované ladění (nebo některé jeho aspekty) pomůže v určitých konkrétních situacích, zejména když lepší řešení neexistuje – např. v tóninách F dur a C dur, kde by pythagorejsky laděné kvinty prázdných strun zásadně komplikovaly uspokojivou intonaci (viz níže), či v kombinaci smyčcových nástrojů s klavírem. Nicméně jeho plošné užití jako základu pro veškerou intonaci není u smyčcových nástrojů, dle mého názoru, na místě. Temperované ladění odmítá jako hlavní intonační východisko ve své studii také Novotný. Zcela souhlasím s jeho názorem, že:

„Hlavní nevýhodou rovnoměrně temperovaného ladění je nesporně jeho uniformita. Každý interval se vyskytuje v jediné univerzální podobě v jakékoli hudební situaci, bez ohledu na to, zda se do ní svou velikostí hodí, či nikoli. Harmonické a melodické cítění však vyžaduje veliké množství intervalových variant, modifikací a jejich odstínů, takže je naprosto vyloučeno, aby ho bylo schopno vyjádřit jen jedno ladění. [...] Hráči na [smyčcové] nástroje mohou vyjadřovat bez jakýchkoli technických omezení i ty nejjemnější intonační nuance zcela v duchu svého hudebního cítění, a proto je

požadavek, aby se této jedinečné možnosti vzdali a intonovali důsledně jen v rovnoměrně temperovaném ladění, z tohoto hlediska nesmyslný.“¹⁵⁷

¹⁵⁷Břetislav Novotný. *Jak hrát na housle čistě*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, str. 115

3.5 „Problémové tóniny“ – specifická problematika smyčcového kvarteta

Vraťme se tedy k původnímu předpokladu, že dokonalá (ne temperovaná) intonace čistých intervalů je pro ideální intonaci (a tedy i krásný zvuk) nutnou podmínkou. Při prvních kvartetních intonačních experimentech brzy zjistíme, že zachování dokonale čistých kvint nám způsobí řadu navazujících intonačních problémů, a to zejména v některých konkrétních tóninách.

Dokonalá intonace není pro soubor smyčcových nástrojů ve všech tóninách stejně obtížná. Hlavní roli zde hrají dva faktory. Prvním je poloha tóniky a dominanty v rámci rozložení prázdných strun všech nástrojů. Druhým pak eventuální shoda třetího stupně s některou z prázdných strun.

Nejsnáze se ladí v tóninách, které se nachází uprostřed rozložení prázdných strun celého souboru, a jejichž základní harmonické funkce (tónika a dominanta) jsou shodné s prázdnými strunami. V konkrétním případě smyčcového kvarteta je toto rozložení strun od C violoncella po E houslí. Intonačně nejsnazší jsou tedy tóniny G dur, g moll a D dur, d moll. Ve všech čtyřech případech jsou intonačně nejvýznamnější tóny (G, D, respektive D, A) shodné s prázdnými strunami a ani jedna z těchto tónin nemá v rámci tóniky a dominanty propojení s krajními strunami C, respektive E.¹⁵⁸

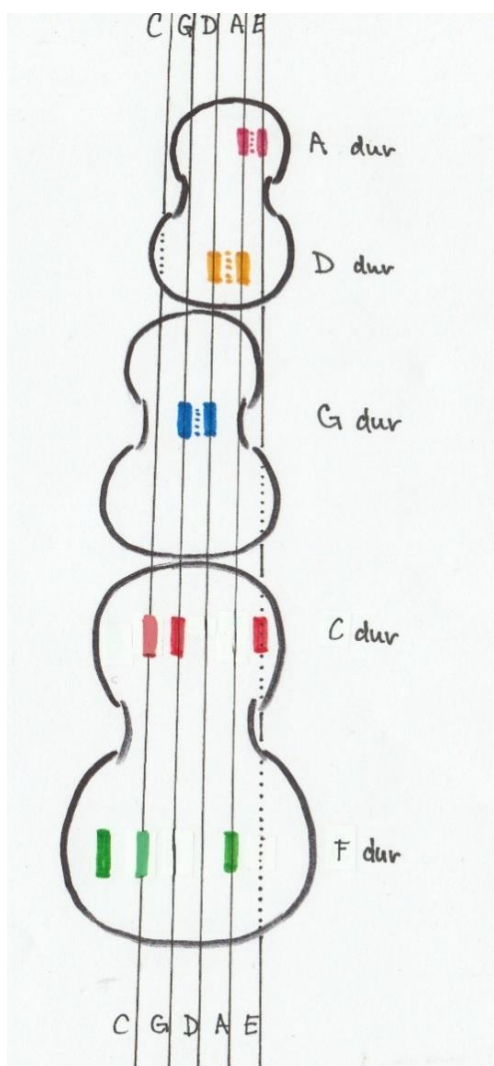
Prostřední tón všech těchto akordů (tercie) připadá zároveň výhradně na tóny, které jsou hrány na všech smyčcových nástrojích plným prstem a nikoli prázdnou strunou – H a B, respektive Fis a F. Přesným naladěním prázdných strun tedy získáme jasný a bezpečný intonační rámec, ke kterému se můžeme snadno vztahovat a zároveň, díky plným prstům, máme naprostou svobodu pro přesné (konsonantní) vyladění tercií.

¹⁵⁸ Kromě A dur (dominanty D dur). Tato tónina však není problematická z důvodů, které rozeberu dále.

Aby zněl akord zcela konsonantně ve smyslu přirozeného ladění, je třeba durovou tercii (v porovnání s pythagorejským a v menší míře též s temperovaným laděním) mírně otupit (snížit), mollovou naopak mírně zaostřit (zvýšit). Díky využití plného prstu toho můžeme snadno dosáhnout. V případě, že je tercie součástí výrazné melodické linky, můžeme se rovněž rozhodnout ponechat jí její výraznější zabarvení ve smyslu pythagorejského ladění (durovou tercii ostrou, mollovou otupenou) a na úkor dokonale konsonantního znění akordu podtrhnout melodické napětí. Opět, díky hře plným prstem, ani tato možnost nepředstavuje žádný problém.

U kvarty, kvinty a oktávy žádný rozdíl mezi pythagorejsky melodickou a harmonicky konsonantní (přirozenou) intonací neexistuje, jejich kmitočtové poměry jsou pevně dané. Stejně tak je „pevně daná“ intonace naladěných prázdných strun. Naše situace v podstatě nemůže být z intonačního hlediska výhodnější, protože svým rozložením na smyčcových nástrojích dokonale kopíruje jak fyzikálně danou stálost čistých intervalů, tak i intonační ambivalenci mezi ostřejší melodickou a tupější harmonickou intonací tercií a sext.

Srovnajme nyní z tohoto hlediska například zmíněnou tóninu G dur se situací tóniny C dur. V tónině C dur připadají tónika a dominanta (tóny C a G) na spodní okraj rozkladu prázdných strun – prázdné C violy a violoncella a vedlejší prázdná struna G.



Obrázek č. 2: Grafické znázornění rozložení konkrétních akordů ve smyčcovém kvartetu

Třetí stupeň (tón E) ovšem připadá právě na vůbec nejvyšší prázdnou strunu v rámci celého souboru – houslovou prázdnou strunu E. Pokud naladíme kvinty prázdných strun zcela čistě (ne temperovaně), je přitom právě intonační vztah strun C a E, jak již bylo zmíněno, tím nejproblematictější. Struna E je, z hlediska přirozeného ladění, příliš vysoko vůči strunám C a G. Aby bylo dosaženo konsonantního znění celého akordu, je však třeba tón E jakožto durovou tercii výrazně otupit, nikoli zostřit. Pevné naladění prázdných strun je tedy v tomto případě krajně nevýhodné, protože si vynucuje složitou intonační práci přímo na prvním stupni tóniny. S tercií E lze totiž kvůli shodě

s prázdnou strunou jen velmi obtížně intonačně manipulovat.

Tónina C dur, coby základní tónina skladby, má však přinejmenším jednu výhodu. Její dominanta připadá na akord G dur, který je z hlediska ladění právě jedním z nejjednodušších. Naproti tomu v tónině F dur je situace ještě složitější. Základní tón F je intonačně pevně vázaný na spodní strunu C, se kterou musí dokonale ladit, přičemž třetí stupeň naopak souhlasí s prázdnou strunou A, která zní při čistě naladěných kvintách prázdných strun příliš vysoko. Nadto funkce dominanty připadá na akord C dur s jeho nepříjemným vztahem strun C a E. Jak tónika, tak i dominanta sestávají tedy ze souzvuků, které jsou v praxi smyčcových nástrojů intonačně komplikované. Skladby v tónině F dur jsou z tohoto důvodu zpravidla intonačně velmi

složité a vyžadují mnoho prstokladově rafinovaných, nebo intonačně kompromisních řešení.

Je evidentní, že přinejmenším v případě těchto tónin je třeba nalézt způsob, jak zmírnit neblahé účinky syntonického koma, které vzniká v důsledku rozporu mezi pevným laděním pythagorejským prázdných strun, které nelze v průběhu hry měnit s potřebami přirozeného ladění a jeho dokonalými konsonancemi. Naštěstí pro nás není lidský sluch tak dokonalý, jak by se mohlo zdát, čímž nám nabízí z hlediska intonace pomocnou ruku a manévrovací prostor. Díky přizpůsobivosti v našem sluchovém vnímání můžeme více či méně zúžit některé kvinty prázdných strun a přiblížit tak intonačně k sobě rozsahově vzdálené dvojice struny C–A, G–E, respektive C–E, které nám při čistě konsonantním ladění působí největší potíže, aniž by tím zřetelně utrpěla celková intonační čistota či zvuková krása.

3.6 Využití konkrétních prvků temperovaného ladění

Intonační i dynamická citlivost našeho sluchu se zřetelně mění s polohou, v níž se slyšený tón nalézá. Zhruba v tónovém rozsahu houslové struny E je lidský sluch schopen rozlišit nejjemnější intonační odchylky a rovněž největší množství dynamických stupňů. Je tedy nejcitlivější. Jak ve vyšších, tak zejména v nižších kmitočtových polohách naše rozlišovací schopnosti zřetelně klesají, až na překvapivě nízkou úroveň, jak je vidět z následující tabulky:

Frekvence f v Hz	64	128	256	512	1024	2048	4096	8192	16 384
$\frac{\Delta f}{f} \cdot 100\%$	0,9	0,6	0,4	0,4	0,3	0,3	0,3	0,35	0,9

Obrázek č. 3: Míra intonační citlivosti lidského sluchu v závislosti na frekvenci tónu¹⁵⁹

Jak z těchto údajů vyplývá, je intonační citlivost lidského sluchu na tónu velké C s jeho 64,4 Hz (spodní prázdná struna violoncella) třikrát menší, než kupříkladu na tónu e3 (střed houslové struny E) s jeho 1318,6 Hz. Budeme-li tedy provádět jakékoli úpravy intonace, máme v rámci tónového rozsahu smyčcového kvarteta mnohem více prostoru u spodních strun violy a violoncella než u horních strun houslí. K úpravě využijeme principy temperovaného ladění a jeho užších kvint, nikoli však aplikované plošně na celý rozsah smyčcového kvarteta, nýbrž postupně v nepřímé úměrnosti k citlivosti našeho sluchu.

Čistá kvinta mezi houslovými strunami A a E nesnese žádnou úpravu. Náš sluch je zde vysoce citlivý i na nejjemnější intonační odchylky, takže temperování (zúžení) této

¹⁵⁹ Antonín Špelda. *Úvod do akustiky pro hudebníky*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 213

kvinty, byť v minimální míře, vnímáme jako nepříjemné intonační znehodnocení. V podstatě totéž platí o strunách D a A u houslí a violy. První možnost nepatrné úpravy bez ztráty zdání dokonalé intonační čistoty přichází u strun G a D. Prostor pro temperování je ale i v tomto případě minimální a je třeba ke změnám intonace struny G přistoupit s maximální obezřetností a rozvahou. Například, hrajeme-li skladbu v tónině G dur, není vhodné vztah prázdných strun G a D intonačně jakkoli upravovat a tím v podstatě znehodnocovat. Naopak je třeba zachovat jeho ideální konsonantní kvalitu, jelikož je základem harmonické kostry celé tóniny. Je-li však základní tóninou například e moll, je drobná úprava vhodná. Nepatrným zvýšením struny G shodně na všech čtyřech nástrojích naostříme mollový třetí stupeň tóniny, a tím předejdeme jeho příliš pythagorejsky mollovému ladění vůči prázdné struně E, vhodnému pro melodickou linku, nikoli však pro plně znějící harmonii.

Typickým příkladem z kvartetní literatury je začátek prvního Smetanova kvartetu e moll „Z mého života“.

I. SMYČCOVÝ KVARTET 1
„Z MÉHO ŽIVOTA“

Allegro vivo appassionato I BEDŘICH SMETANA (1824–1884)

Ukázka č. 2: Bedřich Smetana. Smyčcový kvartet č. 1, e moll, „Z mého života“. *Allegro vivo appassionato*¹⁶⁰

¹⁶⁰ Bedřich Smetana. *Smyčcový kvartet č. 1, e moll „Z mého života“*. [Kapesní partitura]. Praha: Editio Supraphon, 1991, s.1

Prodleva E violoncella musí bezpodmínečně ladit s prázdnou strunou E houslí a zároveň tón H v sekundu musí jakožto čistá kvinta dokonale ladit k oběma nástrojům. Znamená to, že E violoncella i H druhých houslí bude ve vysoké intonační poloze (jsou vyladěny ke struně E primu) a prázdná struna G sekundu (jiná prstokladová možnost neexistuje) „vyjde“ nepříjemně nízká. Nepatrné přiosvětlení G struny (temperování kvinty G–D ve všech nástrojích) se zde projeví velmi blahodárně a problém výrazně zmírní. Výrazně nedoporučuji intonační posun celého e moll dolů, směrem ke struně G. Zcela tím znehodnotíme rezonanci základních tónů E a H s prázdnou strunou E a pokřívíme rovněž kvintu A–E potřebnou na čtvrtém stupni (a moll). Naše ucho vždy lépe nese nedokonale intonovaný třetí stupeň než nesoulad základních tónů s celkovým laděním nástrojů.

Nejvýrazněji lze temperovat kvintu C–G. Violoncello je v tomto smyslu flexibilnější než viola, protože jeho prázdné struny znějí o celou oktávu níže než struny violové a náš horšící se sluch, který je v této rozsahové oblasti již znatelně méně citlivý, nám umožňuje provést i výraznější úpravy. V každém případě však spolu prázdné struny violy a violoncella musí dokonale ladit. Doporučuji tedy jako první naladit violu, jejíž ladění je choulostivější, protože její struny zní o oktávu výš a jsou tedy blíže nejcitlivější oblasti lidského sluchu. Violista by se měl pokusit intonačně zvýšit prázdnou strunu C tak, aby se kvinta C–G co možná zúžila. Musí však ladit velice pozorně a dbát na to, aby výsledná kvinta nezněla v žádném případě nepříjemně, či znatelně falešně. Violoncello se poté přiladí k C struně violy.

Opačný postup doporučuje ve své knize *Chamber Music: Notes for Players* (Komorní hudba: poznámky pro hráče) J. Christensen, který jako první navrhuje naladit zúžené kvinty violoncella a až poté přiladovat ostatní nástroje¹⁶¹. Tento postup však

¹⁶¹ James Christensen. *Chamber Music: Notes for Players*. Distinctive Publishing, 1992, s. 4

považuji za méně výhodný, neboť při něm dochází často k obtížím. Pokud si jako první naladí své spodní struny violoncello, je často kvinta C–G příliš úzká, než aby se viola mohla bez znatelné intonační distorze přiladit. V takovém případě musí violoncellista ladění upravovat znovu podle potřeb violy. Je tedy lépe, ladit rovnou podle violové C struny a neplýtvat zbytečně časem.

3.7 Harmonická a melodická intonace

Zvláštní kategorií typických intonačních obtíží souborové hry je rozpor mezi harmonickou a melodickou intonací. Jedná se opět o problém vycházející ve svém základu z rozdílů mezi jednotlivými systémy ladění (pythagorejské ladění je optimální pro melodii, přirozené ladění pro harmonii), nicméně v praxi zde již jasně vstupujeme na pole subjektivního interpretačního názoru a celkového přístupu ke kvartetu jako takovému.

Velmi výstižně tuto skutečnost shrnul Joel Smirnoff, někdejší vedoucí houslové katedry na The Juilliard School of Music a člen kvarteta Juilliard v letech 1986–2009.

„Kvarteto je v podstatě určitý sociální symbol. Na kvartetech a komorní hudbě vůbec je úžasné, že uvádí v soulad osobní svobodu a společné dobro [...] Pro kvarteto Juilliard byla osobní svoboda tím nejdůležitějším a vždy byl kladen důraz na individualitu jednotlivých hlasů.“¹⁶²

„Individualita jednotlivých hlasů“ se pochopitelně neprojevuje pouze v práci s dynamikou, artikulací, ale velmi významně také s odstíny intonačními. Jestliže je pro nás v rámci komorního souboru důležitá v první řadě individualita, pak budeme zcela jistě inklinovat k „solističtější“ (tedy spíše pythagorejské) intonaci než v případě souboru, který klade důraz na vzájemné propojení hlasů a harmonii. Dovolím si zde odcitovat delší pasáž z knihy rozhovorů Davida Bluma se členy kvarteta Guarneri, která tuto problematiku velmi výstižně shrnuje.

„David Blum: ‚V jaké míře využíváte „výrazovou intonaci“ [...] ve smyčcovém kvartetu?‘

Arnold Steinhardt: ‚Hlavní obtíž při hře v kvartetu spočívá ve správném odhadu míry intonační svobody, kterou v dané chvíli máte. Do hry vstupují dvě hlediska: lineární a

¹⁶²Juilliard Joel Smirnoff Chamber Music Master Class[online]. [cit. 11. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=GArFVs2u154>

vertikální. „Lineárním“ myslím citlivost pro melodické či harmonické směřování v jednotlivém hlasu – obzvlášť púltónům svédčí mírné zostření nebo otupení podle toho, co právě situace [hudebně] vyžaduje. V tomto smyslu je „expresivní intonace“ klíčovým interpretačním prvkem. Druhé hledisko – vertikální – znamená nutnost být v souladu s ostatními hlasy, slyšet vlastní tón ve vztahu k akordu, který právě zní. [...] V rámci vertikál existují pevné body: oktávy, kvarty a kvinty. V souzvuku by tyto intervaly měly ladit přesně (tedy zcela konsonantně, nikoli temperovaně). V notách si dělám poznámky, kde se tyto intervaly vyskytují [...] a kde tudíž nemám žádný prostor pro intonační subjektivitu. [...] Múže však nastat problém, pokud chci například intonovat tón H [který zní současně s tónem Fis v jiném hlase] jako citlivý tón k tónu C, který následuje. Mám svoje H zvýšit? Je to těžké rozhodnutí, které dokládá konflikt, který mezi nároky lineární a vertikální intonace vzniká. Naproti tomu sekundy, tercie, sexty a septimy [...] jsou intonačně velmi svobodné, stejně jako zvětšené či zmenšené kvarty a kvinty. Ve všech těchto případech je svobody výrazně více než u čistých intervalů.“¹⁶³

Jak je z tohoto úryvku patrné, ctíme-li určitá pravidla, je intonační svobody v rámci čisté intonace překvapivě hodně, a proto se také může výrazně lišit i přístup jednotlivých souborů. V kapitole 36.3 „Spojení horizontální intonace jednohlasu s vertikální intonací souzvuků ve hře souboru smyčcových nástrojů“ svého pojednání o intonaci uvádí Břetislav Novotný příklad volné věty *Andante cantabile* Mozartova Smyčcového kvartetu G dur, KV387.

¹⁶³ David Blum. *The Art of Quartet Playing*. Cornell. University Press, 1987, s. 28



Ukázka č. 3: Wolfgang Amadeus Mozart. Smyčcový kvartet G dur, KV 387, *Andante cantabile*¹⁶⁴

Linku prvních houslí coby „hlavní melodický hlas“ Novotný doporučuje intonovat „nekompromisně v pythagorejském ladění, a to i tehdy, jsou-li harmonické tercie nebo sexty v doprovodu intonovány konsonantně nebo téměř konsonantně.“¹⁶⁵

Prakticky to znamená, že tóny E v prvních a druhých houslích nebudou vzájemně souhlasit. Důvody pro toto poměrně radikální stanovisko Novotný blíže nevysvětluje. Domnívám se, že pramení ze způsobu, jakým na partituru interpretačně nahlíží. Jak sám píše, vidí „hlavní hlas“ a „doprovod“ a jeho záměrem je zvýraznit melodičnost sóla oproti harmoničnosti doprovodu.

S kolegy v Bennewitzově kvartetu na tomto místě volíme jiný přístup. Po komplexní první větě *Allegro vivace assai* plné kontrastních zvrátů a jasně sólově zaměřených momentů (např. sekvence sólových výstupů mezi takty 70 a 80) a překvapivém *Menuetto Allegro* s jeho neklidnými synkopami a všudypřítomnou chromatikou vnímáme začátek třetí věty jako první spočinutí a dokonale klidný harmonický moment celé skladby. Domníváme se, že nejdůležitější kvalitou je zde majestátnost konsonantního C dur, které se, díky lince prvních houslí, rozvíjí a narůstá na intenzitě od *piana* až do *forte*. Prim je zcela nedílnou součástí tohoto rozvíjení a

¹⁶⁴ Wolfgang Amadeus Mozart. *Die zehn berühmten Streichquartette*. [Kapesní partitura]. 10. vydání. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2010 [1962], s. 16

¹⁶⁵ Břetislav Novotný. *Jak hrát na housle čistě*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, s. 392

svou linkou zdobí a zkrášluje dění ve spodních hlasech. Nevnímáme tedy linku primu jako sólo, ale naopak jako integrální součást celého zvuku.

Z této interpretace partitury vychází i odlišný přístup k intonaci. Prim i sekund intonují v našem podání tón E zcela v rámci přirozeného ladění, tedy konsonantně k tónům C a G. Teprve později ve větě, kde se textura partitury změní ve prospěch kontrapunktického a „konverzačního“ stylu, přejdeme k sólističtější intonaci ve snaze podtrhnout individualitu jednotlivých hlasů. Napětí, které vzniká mezi prvními houslemi a ostatními hlasy při pythagorejsky intonované lince primu od samého začátku věty, jak doporučuje Novotný, vnímáme z interpretačního hlediska jako nežádoucí.

Jak vyplývá z tohoto příkladu, podléhá intonace často vyšším interpretačním otázkám. Je zcela na osobitém přístupu každého souboru, do jaké míry vnímá sám sebe v prvé řadě jako setkání čtyř silných individualit, či naopak jako harmonický celek „jednoho nástroje o šestnácti strunách“, či jak z interpretačního hlediska chápe konkrétní místa v partituře. V každém případě je žádoucí, aby se pohled všech členů souboru tříbil a postupem času stále dokonaleji shodoval, a to jak ve smyslu obecného přístupu, tak i v konkrétních případech. Čím větší porozumění v těchto otázkách bude v souboru panovat, tím snazší a rychlejší bude též společná práce na intonaci.

„To, jak hráč volí přesnou tónovou výšku, závisí na jeho vlastním uvážení. Intonace je často věcí interpretace. [...] Z notového textu [...] nevyplývá žádný způsob, jak určit správnou intonaci; intonace nestojí primárně v notách. [...] Jak vysoko má ten či onen tón být, se rozhoduje u konkrétního případu, a sice podle harmonické a melodické souvislosti.“¹⁶⁶

¹⁶⁶Karel Chudý. *Intonace a ladění: Specifika ladění ve smyčcovém kvartetu a rozdíly vůči sólové hře*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, 2012, s. 11

3.8 Praktické návody a intonační cvičení

První jednoduché cvičení, které bych začínajícím souborům doporučil, je hra jednoho hlasu se současně znějícím pomocným tónem (nebo tóny). Je však zcela zásadní ctít intonační pravidla, jak jsou popsána výše a vybírat tedy za pomocné tóny pouze ty, které mají správnou harmonickou funkci. Opravovat ladění má smysl zejména vůči tónice, nebo pátému stupni harmonie daného místa. Bylo by například chybou ladit melodii v F dur k prázdné struně A. Naopak tón F (vyladěný konsonantně s prázdnou strunou C) nebo sama prázdná C struna coby pomocný tón může výrazně pomoci ve smyslu intonačního vyrovnání a ustálení melodických hlasů. Intonačně dokonale se srovnají zejména tóny, které jsou k pomocnému tónu ve vztahu čistých intervalů kvarty, kvinty nebo oktávy.

Členové kvarteta si mohou snadno pomoci navzájem. Zahrají-li si například postupně oba houslisté a violista svůj part s pomocnými tóny ve violoncellu, výrazně se zlepší celková intonace, i když byla zprvu velmi chaotická. Stejným způsobem lze využít podle konkrétní situace kterýkoli hlas, který poslouží jako intonační kotva pro ostatní.

Při individuální přípravě partu nám velmi dobře poslouží moderní technologie digitálních ladiček, které jsou dnes zdarma nebo za drobný poplatek ke stažení do každého mobilního telefonu. Například aplikace ClearTune¹⁶⁷ má všechny potřebné funkce. Můžeme si v ní zvolit libovolný tón a nechat ho znít tak dlouho, jak je třeba. Už před společnou zkouškou se tak můžeme ujistit, že se nedopouštíme intonačních nepřesností a výkyvů, které v jednohlasu snadno uniknou naší pozornosti, ve spojení s dalšími hlasy se však projeví jako nepřijatelné.

¹⁶⁷ClearTune. *Google Play*[online]. [cit 11. 3. 2021]. Dostupné z: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.bitcount.clearTune&hl=en_US&gl=US

Stejná technika vyladování velmi usnadní řešení setrvalého kvartetního problému, hry unisono. Mnohé příručky zabývající se kvartetní hrou doporučují cvičit unisono společným hraním stupnic.¹⁶⁸ Já se s tímto způsobem neztotožňuji. Stupnice lze totiž intonovat za použití libovolného typu ladění a neexistuje žádný skutečný argument, proč bychom měli intonovat jedním či druhým způsobem. Přitom právě jasná shoda v těchto otázkách je klíčová pro sjednocenou intonaci všech čtyř hlasů.

„Pokud hrají čtyři hráči v unisonu, vždy vyvstává otázka, kdo se má přiladovat ke komu, zejména využíváme-li zároveň expresivní intonaci. Například ve druhé větě Beethovenova Kvartetu op. 132. Jsou tu potřeba úzké půltóny, ale stačí, aby to někdo přehnal, a může všechno pěkně vyhodit z kolejí.“¹⁶⁹

Pro rychlé dosažení intonační čistoty při hře unisono doporučuji, aby si každý jednotlivý hráč zahrál svůj part nejprve s vhodným pomocným tónem. Navážu-li na výše uvedený citát, může práce na začátku druhé věty Beethovenova kvartetu a moll op. 132 vypadat kupříkladu takto:

14

Allegro ma non tanto

Ukázka č. 4: Ludwig van Beethoven. Smyčcový kvartet a moll, op. 132. *Allegro ma non tanto*¹⁷⁰

¹⁶⁸Např.: Timothy Cuffman. *A practical introduction to just intonation through string quartet playing*, Doctor of Musical Arts thesis, University of Iowa, 2016

Nebo: Linda Susanne Blanche. *Selected Etudes for the Development of String Quartet Technique*. Columbia University Teachers College, 1997

¹⁶⁹David Blum. *The Art of Quartet Playing*. Cornell University Press, 1987, s. 33

¹⁷⁰ Ludwig van Beethoven. *Streichquartett a moll, op. 132*. [Kapesní partitura]. Mnichov: Henle Verlag, 2002, s.

Violoncello hraje vhodný základní tón. V prvních dvou taktech ukázky je nejvhodnější tón A, v taktech 3 a 4 tón H, případně E. Viola a poté druhé housle si zahrají pozorně procvičovanou pasáž tak, aby co nejlépe ladila k pomocnému tónu. První houslista poslouchá a upozorní na možné rozdíly, které se mohou u jednotlivých hráčů vyskytnout zejména v intonování citlivých tónů a také u tercií a sext (u čistých intervalů nepřipadají žádné rozdíly v úvahu). Po případných opravách se hráči vystřídají, až si podobným způsobem všichni ukotví víceméně společný názor na ladění procvičovaného místa. Tím se jejich výchozí pozice pro sladění všech hlasů dohromady výrazně zlepší a dosažení výborného výsledku se nesmírně urychlí.

Tento způsob práce doporučuji zejména začínajícím komorním souborům. Během prvních let spolupráce se postupně upevní společné intonační návyky a jednotliví hráči dospějí k celkovému hlubšímu „intonačnímu porozumění“ a výše popsaný způsob nácviiku nebudou již tak často potřebovat. V prvních letech společného hraní je však velmi přínosný. Poskytne totiž okamžitou intonační orientaci a tím vyloučí zmatené a mnohdy zcela bludné hledání čisté intonace ve čtyřech nástrojích zároveň. Jakmile je totiž distonováno více hlasů současně, je nesmírně obtížné (a pro méně zkušené komorní hráče prakticky nemožné) se v intonační změti zorientovat a svou individuální intonaci správně korigovat. Teprve poté, co každý hráč „dostane do ucha“ ideální podobu procvičovaného unisona či souzvuku, bude jeho schopnost intonační korekce přesná a rychlá.

3.9 Využití vhodného repertoáru pro upevnění správné intonace

Vedle ladění s pomocným tónem doporučuji všem mladým souborům osvojit si několik drobných skladeb, jejichž struktura dovoluje se na intonaci primárně zaměřit, aniž jsme rušeni jinými možnými obtížemi. Ve shodě s některými pracemi o kvartetní intonaci¹⁷¹ považuji za vhodné například chorály J. S. Bacha, jednodušší kontrapunky z Umění fugy, Pět fug z Dobře temperovaného klavíru (úprava W. A. Mozart), případně též některé volné věty z raných Haydnových a Mozartových kvartetů. U tohoto repertoáru odpadá většina technických obtíží, zejména se zde nevyskytuje hra ve vysokých polohách, skoky, rychlá technika apod. Intonace tedy není nijak ohrožena technickými problémy, a proto veškeré případné nedokonalosti připadají na vrub nedostatečně osvojeným intonačním návykům. Za nejdůležitější považuji schopnost vnímat a předvídat funkci vlastního hlasu v celku harmonie a okamžitou reakci na intonaci ostatních hlasů a případně též rychlou korekci vlastní intonace ve prospěch celku.

Na všech těchto klíčových dovednostech zde můžeme pracovat a učinit z nich pevný intonační základ i pro technicky náročnější repertoár. Pozorným přehráním jedné či dvou podobných skladeb na začátku zkoušky se může celý soubor snadno intonačně i zvukově zkoncentrovat a obnovit cit pro začlenění jednotlivých hlasů do harmonického celku souboru.

Jako přechod k technicky náročnějšímu repertoáru doporučuji studium volné věty Heileger Dankgesang ze Smyčcového kvartetu a moll, op. 132 Ludwiga van Beethovena. V jejích třech pomalých částech je téma sestávající původně z prosté

¹⁷¹Např.: Timothy Cuffman. *A practical introduction to just intonation through string quartet playing*, Doctor of Musical Arts thesis, University of Iowa, 2016, s. 67

Nebo: Irving Fink and Cynthia Merriell. *String Quartet Playing*. New Jersey: Paganiniana Publications, 1985, s. 83

harmonie bez melodických tónů postupně obohacováno o nové melodické tóny. První a základní znění je doslova kvartetní intonační etudou a lze na něm demonstrovat většinu výše rozebíraných intonačních problémů.

„Chorál v lydickém modu z Beethovenova opusu 132 je tím případem, kde by intonace neměla být příliš tendenční, ale naopak tak neutrální, jak jen to je možné, tedy bez vyhocených citlivých tónů a s co nejčistšími kvintami a kvartami, bez alikvotních střetů.“¹⁷²

Zde se zaměřím na intonační analýzu prvních dvou preludií a chorálových strof.

Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lidischen Tonart*)
 Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico

Molto adagio

Ukázka č. 5: Ludwig van Beethoven. Smyčcový kvartet a moll, op. 132. *Molto adagio*. Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lidischen Tonart¹⁷³.

¹⁷²David Blum. *The Art of Quartet Playing*. Cornell. University Press, 1987, s. 31

¹⁷³ Ludwig van Beethoven. *Streichquartett a moll, op. 132*. [Kapesní partitura]. Mnichov: Henle Verlag, 2002, s.

Skladba je v lydickém modu se základním tónem F. Části v ukázce označené rámečky I. a III. jsou preludia k samotnému chorálu, jehož první dvě strofy se nachází v rámečcích II. a IV.

Rámeček I.

Prim začíná tóny C a A. Pro čistou intonaci je klíčové, aby již v předtaktí i prvním taktu bylo C primu ① intonováno přesně k prázdné struně C violy ② a G sekundu ③, které zazní později a intonačně jasně kotví celé preludium. Jedině tak bude zajištěna intonační stabilita. Velmi ilustrativní je „příběh“ tónu A. Viola i violoncello ⑥ jej musí intonovat jednoznačně konsonantně (otupeně), neboť v obou případech toto A zní jako součást plného akordu F dur. Mírně odlišná je situace v sekundu ⑤, kde zní pouze tercie A–C. Tón A ⑤ je proto třeba intonovat nepatrně ostřeji, než identický tón v situaci ⑥. Ještě markantněji tato tendence vyvstává v případě ④. Zde harmonický kontext chybí zcela, a je proto nutné intonovat tón A výrazně více pythagorejsky, tedy výš, jinak by zněl nezdravě tupě. Vysvětlení je nasnadě: tón A otupíme dle zásad přirozeného ladění pouze v případě, že je nepochybné, že toto A je durovým třetím stupněm, tedy tercií v plně znějícím F dur kvintakordu. U dvouzvuku A–C ⑤① a zejména u lineárního postupu C–A ①④ není úloha tónu A pro posluchače zcela jasná. Dvojice tónů A–C sice může patřit do tóniny F dur, ale právě tak i do a moll, kde je tón A prvním stupněm a tón C mollovou tercií. Jediný zřetelný efekt otupení samostatně znějícího tónu A tak bude jeho ochuzení o rezonanci s odlišně naladěným nástrojem a v důsledku toho i ztráta zdravého zvuku. Teprve plné harmonické znění (přítomnost prvního, třetího i pátého stupně zároveň) jasně rozdělí harmonické úlohy jednotlivých tónů a ospravedlní otupení třetího stupně v rámci přirozeného ladění.

Rámeček II.

Celý první chorál je intonačně podřízen nízké intonační poloze dané znějící strunou C violy ① a ⑥, což koresponduje s harmonií, která se zcela drží F dur a C dur. Orientace na prázdnou C strunu nepřináší v tomto konkrétním případě žádné intonační obtíže, protože se zde nevyskytuje nutnost užití prázdné struny A nebo E. Všechny třetí stupně ⑦ jsou hrány plným prstem a lze je tedy libovolně intonačně přizpůsobit. Výjimku tvoří dva akordy na šestém stupni, tedy d moll. Oba musí korespondovat s prázdnou strunou D houslí ② a violoncella ⑧. Znamená to, že oba zbývající tóny A ③ a F ⑤ musí být v d moll intonovány výš než v akordu F dur. Je s podivem, že našemu sluchu méně vadí faktický posun dvou tónů A a F než přizpůsobení jediného tónu D. Jako intonačně správné vnímáme znění, které se zakládá na zdravě intonovaných základních stavebních prvcích tóniny. V F dur to jsou tóny F a C, v d moll pak D a A. Snížit tóny D a A, a odklonit se tím od ladění nástrojů ve prospěch zachování intonační výšky tónu F a A, jak byly intonovány v F dur, vnímáme sluchem jako intonačně pokřivené. Naopak jejich přizpůsobení kontextu harmonie d moll (a tím i ladění prázdných strun D a A) vnímáme jako intonačně zdravou a vítanou změnu barvy.

Rámeček III.

V této části (druhém preludiu) se pohybujeme v harmonické oblasti d moll a G dur s výjimkou jediného akordu C dur ③. Stojí za povšimnutí, jak se díky této prosté změně hlavních harmonických funkcí naprosto promění intonační problematika. Fakticky vzato se zde žádné problémy nevyskytují. Celé preludium je bezpečně intonačně usazeno přítomností prázdných strun shodných s hlavními harmonickými funkcemi D–A ① a D–G ②. Jejich třetí stupně F, respektive H v žádném případě nekolidují s prázdnou strunou a jsou tedy snadno přizpůsobitelné potřebám přirozeného ladění. Žádných intonačních posunů či kompromisů zde není zapotřebí.

Rámeček IV.

I zde je situace poměrně jednoduchá, a to i přes návrat k tóninám F dur a C dur. Šťastnou shodou okolností se mohou všechny hlasy snadno vyhnout prázdným strunám na třetích stupních, čímž je situace prakticky vyřešena. Všechna odpovědnost padá na sekund, který musí své C ① po celou dobu intonovat tak, aby se na konci této strofy přesně shodovalo s prázdným C violy② a violoncella ③. Ostatní hlasy musí mít C druhých houslí stále „v uchu“ a ladit se k němu.

3.10 Bitonalita, polytonalita, kvartové a zahuštěné akordy

Pokud si osvojíme základní dovednosti potřebné ke stabilní kvartetní intonaci, jak jsou popsány výše, můžeme bez obav přistoupit ke zdánlivě složitějším disciplínám, tedy k akordům, které v sobě kombinují více tónin, nebo jsou jinak harmonicky zahuštěné. Při dodržení správné hierarchie ladění není však intonační rozklíčování ani složitých akordů problematické. V zásadě můžeme tyto souzvuky rozdělit z intonačního hlediska do dvou skupin. Zaprvé souzvuky, které se skládají z kombinace více tonálních akordů či jejich fragmentů a dále souzvuky zcela atonální či přímo klastry.

V prvním případě se postup vyladění nijak neliší od akordů čistě tonálních. Naším úkolem je v první řadě identifikovat jednotlivé tonální souzvuky v akordu obsažené a následně je vyladit zcela v duchu výše popsaných pravidel. Na úryvku z Bartókova druhého smyčcového kvartetu můžeme tento postup snadno demonstrovat.

50

4

Tempo I (♩ = 66)

con sord. *pp* con sord. *ppp* con sord. *pp* con sord. *pp* senza sord. *espr. molto* *molto* *molto* *molto*

Ukázka č. 6: Béla Bartók. Smyčcový kvartet č. 2. *Lento*¹⁷⁴

¹⁷⁴ Béla Bartók. *Streichquartett Nr. 2*. [Kapesní partitura]. Wien: Universal Edition, 2010 [1920], s. 50

První akord ukázky sestává pouze z čistých kvart Cis–Fis–H–E. Nejbližší vztah k pevně naladěným prázdným strunám má tón E v primu. Z toho důvodu vyladíme E jako první v čisté oktávě s prázdnou strunou. K němu následně přiladíme kvartu H, dále vyladíme interval Fis–H a konečně Cis–Fis.

Následující akord je ukázkou akordu bitonálního, kombinujícího akordy A dur a cis moll. Jako základní tón zvolíme opět E (sekund). Kontrolujeme, že E v sekundu je zcela shodné s tónem E primu v předchozím akordu, čímž je zároveň zaručena dokonale konsonantní intonace s tónem A v primu. Následně se připojí viola, která vyladí své Cis konsonantně (přirozeně) k již znějící čisté kvartě E–A, čímž vznikne dokonale čistý akord A dur. Prim a sekund přestanou hrát a dají prostor violoncellu, které své Gis vyladí přesně k tónu Cis violy. Pokud byly všechny intervaly vyladěny správně, dostaneme velmi barevně působivou kombinaci dvou konsonantně vyladěných akordů: sextakordu A dur (viola + sekund + prim) a kvartsextakordu cis moll (violoncello + viola + sekund). Stejně můžeme postupovat i ve druhém taktu, jehož třetí doba je po enharmonické záměně kombinací akordů g moll a Es dur.

Důvody, které skladatele vedly k enharmonické záměně nelze vždy jednoznačně určit. Nejčastěji se však tyto případy vyskytují v dílech skladatelů, kteří byli sami hráči především na klávesové nástroje, např.: Bartók (viz Ukázka č. 6), Smetana – Smyčcový kvartet č. 2 d moll, Janáček – Smyčcový kvartet č. 2 „Listy důvěrné“ atd.

Zdá se nemožné, že by si skladatelé představovali, že enharmonicky zaměněné tóny spolu nebudou dokonale ladit. V tom případě nezbývá než připustit, že se k enharmonickým záměnám uchýlili pro přehlednost zápisu (Bartók a Smetana), nebo z důvodů čistě ideových, jako v následující ukázce (Janáček)¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Domnívám se, že se zde Janáček snaží naznačit přechod od snového a idylického výrazu, který notové ukázce předchází a hlavním dramatickým střetem, který po 18 taktech následuje. V konkrétních taktech ukázky housle stále ještě „hledí vzhůru“, zatímco viola a violoncello již naznačují směřování ke katastrofě. První i druhé housle se skutečně záhy přidají a celá partitura je již notována v tóninách s b. Toto tvrzení je nicméně zcela spekulativní a je čistě mou vlastní interpretací. Ani Novotný nenachází jasnou odpověď: „Zůstává nezodpovězenou otázkou,

(Andante)

The image shows a musical score for a string quartet, measures 210 to 212, in 3/4 time. The tempo is marked '(Andante)'. The key signature changes from D major (two sharps) to B-flat major (two flats) between measures 210 and 211. The instruments are Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents), and phrasing slurs. Measure 210 starts with a piano (p) dynamic and a half note chord in D major. Measure 211 features a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes in B-flat major. Measure 212 returns to a piano (p) dynamic with a half note chord in B-flat major.

Ukázka č. 7: Leoš Janáček. Smyčcový kvartet č. 2, „Listy důvěrné“. *Allegro*¹⁷⁶

Zdá se tedy, že sami skladatelé při zápisu hudební představy do not uvažovali v rámci rovnoměrně temperovaného ladění, ve kterém se tóny s b ve všech případech přesně intonačně rovnají tónům s #. To ovšem neznamená, že jsme povinni ladit temperovaně!

V případě Bartoka tkví hlavní myšlenka v překvapivých „výpadech“ do nových harmonií s následnými návraty k původnímu akordu. Bez ohledu na zápis vyzní toto místo rozhodně nejpůsobivěji, budou-li všechny harmonie dokonale konsonantně ladit a každý nový krok tedy přinese novou harmonickou barvu.

Rovněž v případě Smetany a Janáčka vyzní harmonie samozřejmě nejlépe, pokud budou všechny intervaly ladit dokonale čistě. Jakékoli temperování způsobí pouze ztrátu barevnosti a zmíněná místa tudíž intonačně znehodnotí.

čeho chtěl skladatel touto nesourodou notací docílit.“ Břetislav Novotný. *Jak hrát na housle čistě*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, s. 211

O nejasnosti v této otázce svědčí i velmi živá debata o smysluplnosti nové edice Janáčkových kvartetů, ve které jsou všechna sporná či neobvykle notovaná místa enharmonicky zaměněna. Viz

Leoš Janáček. *Smyčcový kvartet č. 1 Z podnětu L. N. Tolstého „Kreutzerovy sonáty“*. K vydání připravili Leoš Faltus a Miloš Štědroň. Praha: Editio Bärenreiter, 2000

Leoš Janáček. *Smyčcový kvartet č. 2 „Listy důvěrné“*. K vydání připravili Leoš Faltus a Miloš Štědroň. Praha: Editio Bärenreiter, 2008

¹⁷⁶ Břetislav Novotný. *Jak hrát na housle čistě*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, s. 211

3.11 Atonalita a klastry

V případě klastrů a hudby dodekafonní doporučuji zvolit jako základní intonační východisko kombinaci temperovaného a pythagorejského ladění.

Ukázka č. 8: Béla Bartók. Smyčcový kvartet č. 3. *Moderato*¹⁷⁷

V úvodní frázi Bartókova třetího smyčcového kvartetu zní pod melodií primu klaster Cis–D–Dis–E. Ladění je do značné míry předurčeno skutečností, že tón D violoncella je hrán jako přirozený flažolet. Jeho přesná výška je tedy dána stejně pevně, jako kdyby se jednalo o prázdnou strunu. Tón E violy vyladíme podle prázdné struny A (tón A zazní v primu ve třetím taktu a bylo by nevhodné, aby jej prim musel intonovat mimo ladění svého nástroje).

Tóny Cis (violoncello) a Dis (sekund) vyladíme temperovaně (zcela „neutrálně“) k tónům D a E tak, aby šířka všech půltónů byla intonačně shodná. Jakékoli intonační ostření nebo otupení by velmi komplikovalo intonaci primu v dalších taktech. Optimální vyladění tónů Cis a Dis vůči sobě navzájem můžeme ověřit přidáním tónu Gis (což prakticky nastane na poslední osmině třetího taktu). Oba intervaly Cis–Gis i Dis–Gis musí dokonale ladit.

Prim, který postupně využije všechny tóny chromatické stupnice s výjimkou tónů znějících v ostatních hlasech, bude ladit podobným způsobem. Tóny, které se

¹⁷⁷ Béla Bartók. *Streichquartett Nr. 3*. [Kapesní partitura]. Wien: Universal Edition, 2009 [1929], s. 5

v čistých intervalech vztahují k některému z tónů znějícímu v klastru, bude ladit pythagorejsky. Tóny, které z tohoto hlediska vyladit nelze, bude ladit temperovaně:

Ais – čistá kvarta s Dis sekundu

His – bez vztahu – temperovaně

A – čistá kvarta s E violy, čistá kvinta s D violoncella

G – čistá kvarta s D violoncella

atd.

Budeme-li postupovat tímto způsobem, nalezneme i v tonálně velmi komplikovaných souzvucích přehlednou intonační hierarchii. S její znalostí se dokážeme vždy rychle zorientovat a zvolit správný postup, jak konkrétní intonační problémy vyřešit.

4 Souhra

4.1 Úvod

Vynikající souhra je spolu se spolehlivou intonací základním technickým předpokladem k tomu, aby čtyři lidé, hrající současně jednu skladbu, zněli jako jeden živý organismus – a nikoli pouze jako čtyři lidé, hrající současně jednu skladbu. Ani dokonalá souhra, ani čistá intonace však není konečným cílem společné práce. Obé je pouze dokladem vzájemného propojení všech členů souboru, jejich porozumění a konečně také známkou jejich poctivé kvartetní práce.

Čistá intonace ukazuje, že všichni hráči rozumí harmonickému průběhu skladby, že mají jednotný názor na možné intonační proměnné (ostření citlivých tónů, inklinace k různým systémům ladění v různých situacích atd.)¹⁷⁸ a samozřejmě také, že pozorně poslouchají a jsou dostatečně pohotoví, aby bleskově reagovali a korigovali vlastní intonaci ve prospěch intonace celkové.

Dokonalá souhra naproti tomu demonstruje jednotu a porozumění hudebníků v pohledu na interpretovanou hudební frázi, její průběh, vnitřní dynamiku, směřování, klíčové body, momenty napětí a uvolnění apod. Dále je souhra důkazem toho, že všichni zúčastnění rozumí tomu, jak lze tyto aspekty hudební fráze na nástroji vyjádřit, a disponují dostatečnými technickými prostředky k tomu, aby tak uvědoměle činili. Z této logiky vychází i postup, jakým doporučuji souhru v komorním souboru obecně budovat či konkrétně cvičit.

¹⁷⁸ Více o tom v kapitole Intonace

4.2 Fráze

Prvním a zcela nezastupitelným krokem je společné ujasnění profilu fráze a „prodiskutování“ mnoha jejích možných podob. Nejefektivnějším způsobem, jak můžeme o tvaru a mnohých dalších vlastnostech fráze diskutovat, je využití zpěvu. Pokud nejsme schopni vyjádřit nebo alespoň naznačit naši hudební představu zpěvem, je prakticky nemožné, abychom ji dokázali vykouzlit na našem nástroji. Jak píše Abram Loft ve své knize *Ensemble!* (Souhra!):

„Zpěv nám může často napovědět, jaký je přesně tvar fráze a jaká je její interpunkce.“¹⁷⁹

Bohužel se při práci se studenty (jak zmiňuje také Loft) neustále setkávám s ostychem a nechutí cokoli zazpívat. Rád bych zdůraznil, že případná neumělost či nedokonalá intonace našeho zpěvu zde není na překážku. Nejde v žádném případě o to, předvést kolegům svůj hlasový fond! Zpěv je tím nejsnáze dosažitelným prostředkem jasného sdělení a osvětlení naší představy. Právě proto, že náš zpěv není (ve většině případů) zatížen žádným školením, jsme osvobozeni od uvažování o technických aspektech našeho vokálního projevu a veškerá naše koncentrace směřuje pouze ke zřetelnému vymodelování hudební myšlenky.

Právě z tohoto důvodu je zpěv ve většině případů vhodnějším prostředkem než náš vlastní nástroj. Být při hře zcela osvobozen od technických obtíží, které často bez našeho vědomí ovlivňují náš přednes, je jedním z nejvyšších interpretových cílů vůbec. Je tedy vysoce pravděpodobné, že zejména v úvodní fázi studia určitého díla, kdy se náš interpretační názor na danou skladbu teprve utváří, nebudeme schopni bezchybně a přesvědčivě hrou na nástroj vystihnout všechny nuance, které jsou pro objasnění

¹⁷⁹ Abram Loft. *Ensemble!*. Portland: Amadeus Press, 1992, s. 22

naší představy třeba. Naopak zpěvem, byť velmi nedokonalým, dokážeme snadno naznačit, jak si hudební frázi představujeme.

Pokud bylo při zkoušce určité ztvárnění daného hudebního úseku všemi členy souboru přijato, je možné jít o krok dále a zkusit si dotyčný úryvek (např. hudební přechod, zpomalení nebo zrychlení, *rubato*, *subito* zlom atd.) zazpívat společně. Tato metoda je jedním z nejúčinnějších postupů, jaký jsem poznal, a to jak v praxi mého vlastního souboru, tak i při práci se soubory, které vedu jako pedagog. Ve velmi krátkém čase tak lze dosáhnout celkové jednoty v rámci souboru a skvělé výchozí pozice pro další detailní práci již s nástroji v rukou. Společný zpěv zajistí okamžité porozumění ve smyslu jednotného vnímání klíčových bodů uvnitř fráze, vyjasní, které tóny k takovému bodu vedou a které od něj naopak odchází a podobně. Jak popisuje David Soyer, violoncellista kvarteta Guarneri:

„Naše souhra se nezakládá na tom, že někdo vede a jiný jen následuje. Klíčový impulz (nástup) může být třeba v prvních nebo ve druhých houslích, ale ve skutečnosti ho cítí všichni; všichni v duchu směřují k nějakému centrálnímu bodu: začátku skladby, ritardandu nebo k čemukoli jinému. Nenásledujeme jeden druhého, ale hrajeme spolu. V tom je rozdíl.“¹⁸⁰

Výše zmíněný způsob, jak dosáhnout společného „scitění“, je nesmírně efektivní zejména ve srovnání se slovním popisem. Popis hudebního přednesu pomocí slov je téměř vždy velmi těžkopádný a zpravidla při něm dochází k mnoha nedorozuměním.

„Neulpívejte na slovech. Zahrajte si [nebo zazpívejte¹⁸¹] různé hudební varianty, [...] poslechněte je a pak se rozhodněte.“¹⁸²

¹⁸⁰ David Blum. *The Art of Quartet Playing*. New York: Cornell University Press, 1987, s. 14

¹⁸¹ Poznámka autora

¹⁸² Abram Loft. *Ensemble!*. Portland: Amadeus Press, 1992, s. 31

Pravidelným problémem bývá skutečnost, že reálný zvukový výsledek naší hry v mnoha případech neodpovídá verbálnímu popisu (jakkoli sofistikovanému), kterým jsme svůj přednes prve charakterizovali. Tím se v procesu společného zkoušení vše komplikuje. Spoluhráči nevědí, na co mají vlastně reagovat: na jakousi představu, kterou z popisu vyrozuměli (kterou však nikdy nikdo reálně neslyšel, a každý si ji tedy vyložil patrně jinak než ostatní), anebo na skutečný přednes, který se line z našeho nástroje?

Naproti tomu zpěvem vystihneme náš záměr stručně a jasně. Vlastním zpěvem si nadto sami svou představu ujasňujeme a tříbíme. Sami pak také snadno postřehněme, v čem se naše hra od našeho vlastního zpěvu liší. Z tohoto důvodu se zpěv velmi hodí nejen při společných zkouškách, ale také jako způsob vlastní domácí přípravy. Časté srovnávání vlastní představy vyjádřené zpěvem s realitou našeho instrumentálního přednesu nás může v mnoha ohledech posunout směrem k výrazově jasnějšímu projevu.

4.3 Nástupy

Máme-li jasno v celkovém tvaru hudebního úseku, na kterém pracujeme, můžeme postoupit dále k vlastnímu nacvičení souhry v jejích detailech. První otázkou je zpravidla společný začátek a jemu odpovídající nástup.

Způsobů, jak dát kolegům přesvědčivě nástup, je mnoho a v podstatě nezáleží na tom, jaký způsob zvolíme, pokud je souhra po nástupu spolehlivá. V každém případě však existuje několik zásad, kterých je vhodné se při volbě vhodného nástupu držet. V prvé řadě je třeba si uvědomit, že „nástup je jen rozšíření normálního pohybu pramenícího z nádechu a výdechu.“¹⁸³

Nástup by tedy měl organicky zapadat do celku našeho pohybu při hře. V opačném případě bude působit strnule nebo krkolomně a bude proto těžko srozumitelný.

Dále je třeba mít na paměti, že nástupem neukazujeme jen tempo, ale také charakter hudby, kterou se chystáme hrát. Jak popisuje Michael Tree, violista kvarteta Guarneri:

„Gesta by měla být vždy v jednotě s hudebním charakterem, ať je jakýkoli. Pokud kupříkladu věta začíná lyricky, nástup by měl vyznít spíše jako součást [fráze] než jako její jasný začátek. Jindy je tomu právě naopak.“¹⁸⁴

Velmi zajímavě o nástupech uvažuje také Loft:

„Nástup dáváte v podstatě sami sobě. Pokud vy začnete svůj vlastní part přesvědčivě, vaši kolegové vám porozumí a nastoupí s vámi.“¹⁸⁵

¹⁸³ Abram Loft. *Ensemble!*. Portland: Amadeus Press, 1992, s. 20

¹⁸⁴ David Blum. *The Art of Quartet Playing*. New York: Cornell University Press, 1987, s. 13

¹⁸⁵ Abram Loft. *Ensemble!*. Portland: Amadeus Press, 1992, s. 20

Klíčovou vlastností přesvědčivého a srozumitelného nástupu je tedy především jeho přirozenost. K té nám může dopomoci také pocit jistoty, že nám kolegové budou rozumět a nastoupí přesně tak, jak bylo míněno. Přílišná snaha, urputnost a zejména obavy jsou při nástupech vždy ku škodě věci. Pokud nástup nefunguje sám od sebe spolehlivě, je vhodné si jej při individuální přípravě zkontrolovat před zrcadlem a pokusit se zjistit, proč mu kolegové nerozumí. Při společné zkoušce je pak mimořádně vhodné využití videozáznamu, jehož následné shlédnutí často mnoho napoví.

Řešením obtíží může být vyvolání vnitřního pocitu tempa a charakteru již několik virtuálních taktů před vlastním nástupem. Gesto nástupu se pak do tohoto virtuálního toku hudby pouze vpojí, místo aby hudební tok iniciovalo.

Poslední důležitou věcí je sebedůvěra. Ten, kdo nástup dává, musí svému gestu sám věřit a hrát zcela přirozeně a v souladu s gestem samým. V opačném případě bude svým nástupem ostatní pouze mást. Slovy Arnolda Steinhardta, prvního houslisty kvarteta Guarneri:

„Musíte být v souladu se svým vlastním nástupem (*true to your own lead*), jinak vám ostatní nebudou důvěřovat. Abyste pak měli jistotu, že vše bude v pořádku, musíte pozorně poslouchat, jestli jsou ostatní s vámi.“¹⁸⁶

Nástup nemusí v žádném případě dávat výhradně jen první houslista. Ve většině případů je nejvýhodnější, aby nástup dával ostatním ten, kdo hraje vedoucí hlas, anebo ten, kdo hraje hlas výrazně rytmický. Typickou ukázkou tohoto druhu je první věta Kvartetu op. 59/1, F dur Ludwiga van Beethovena.

¹⁸⁶ David Blum. *The Art of Quartet Playing*. New York: Cornell University Press, 1987, s. 11

STREICHQUARTETT

F-dur

Dem Grafen Andreas Kyrillowitsch Rasumowsky gewidmet

Opus 59 Nr. 1

Allegro

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

mf e dolce

p

cresc.

Ukázka č. 9: Ludwig van Beethoven. Smyčcový kvartet F dur, op 59/1. *Allegro*¹⁸⁷

Violoncello nastupuje s hlavním tématem. Nicméně sekund a viola prakticky určují tempo věty. Nadto musí být v dokonalé shodě. Je proto vhodné, aby zde nástup dal sekund nebo viola, čímž vznikne větší jistota jejich dobré souhry. Violoncello se svou melodií vplyne do rytmického pulzu doprovodných hlasů.

¹⁸⁷ Ludwig van Beethoven. *Streichquartette Opus 59, 74, 95*. [Kapesní partitura]. Mnichov-Duisburg: G. Henle Verlag, 1969, s. 1

4.4 Technika nasazení

Přesto, že máme ujednocenou představu o vedení fráze a jeden z členů souboru dal všem srozumitelný nástup, bezchybná souhra se stále nedaří. V takovém případě bývá zpravidla na vině nejednotná technika nasazení tónu.

I v sólovém projevu je volba způsobu nasazení tónu velmi důležitá. Moment nasazení totiž velmi výrazně určuje, jaký charakter bude daný tón mít. Je tedy třeba vědomě volit takové nasazení, které se v dané chvíli hudebně hodí. Hrajeme-li sólovou skladbu pro smyčcový nástroj nebo skladbu s doprovodem nástroje jiného tónového charakteru (například s klavírem), máme značnou svobodu v rozhodnutí, jak tón nasadit. Pokud však hrajeme v souboru smyčcových nástrojů, je třeba volit nasazení velmi uvědoměle. V případě, že chceme dosáhnout dokonalé souhry, je důležité, aby byl způsob nasazení u všech hráčů jednotný. Výjimku tvoří ty případy, kdy chceme záměrně odlišit dva (nebo více) hlasů s rozdílnými charaktery nebo hudebními úlohami. V takovém případě se samozřejmě můžeme rozhodnout nasazení v jednotlivých hlasech cíleně odlišit a tím dosáhnout jejich zřetelnějšího plastického vyznění. Příkladem může být následující úsek v Kvartetní větě Franze Schuberta:

Ukázka č. 10: Franz Schubert. Kvartetní věta c moll. *Allegro assai*¹⁸⁸

Od taktu 13 může prim zřetelně nasazovat a artikulačně vykreslovat všechny odtahy, zatímco sekund začíná svá *legata* přes dva takty měkce, téměř bez nasazení. Viola se bude patrně snažit svým tremolem vytvořit dojem nervózního pohybu a violoncello začne své noty měkce se snahou o dlouhý dozvuk, který naznačí překlenutí pauz. Každý hlas bude jinak artikulován, jednotlivé linie se od sebe zvukově oddělí, čímž vznikne prostorový zvukový dojem. V taktu 17 musí tři spodní hlasy nasadit naopak zcela jednotně, čímž se celkový zvuk náhle spojí a vynikne především vertikální harmonie.

V zásadě můžeme nasazení rozdělit na dva typy: nasazení ze struny, kdy je smyčec před začátkem tónu „přilepený“ ke struně, a nasazení ze vzduchu, kdy je smyčec více či méně nad strunou a tón začne dopadem smyčce na strunu. Z hlediska souhry poskytuje společné nasazení ze struny výrazně větší šanci na úspěch. Jsou

¹⁸⁸ Franz Schubert. *Quartettsatz c moll, D 703*. [Kapesní partitura]. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989, s. 3

ale samozřejmě i situace, kdy je nasazení ze vzduchu vhodnější – jedná se zejména o začátky rytmického ostinata nebo různé rytmické figurace.

Allegro molto vivace *)



Ukázka č. 11: Robert Schumann. Smyčcový kvartet F dur, op. 41/2. *Allegro molto vivace*¹⁸⁹

Ve čtvrté větě Kvartetu F dur, op. 41/2 Roberta Schumanna je pro sekund a violu vhodné nasazovat šestnáctinové noty od taktu 3 ze vzduchu, a to ze dvou důvodů. Zaprvé neustálé příkládání smyčce v osminových pauzách zdržuje, brzdí tempo a nadto působí pohybově vzato poněkud nepřirozeně. Zadruhé sekund a viola hrají své šestnáctiny jako odpověď osmině na těžké době ve violoncellu a snaží se tedy navodit dojem, že na part violoncella navazují. Pokud by byl violoncellu svěřen celý rytmický model, violoncellista by zcela jistě po odehrání první osminy pokračoval ze vzduchu. Mají-li sekund s violou navodit dojem organické provázanosti s partem violoncella, měly by artikulovat právě tak, jak by artikuloval violoncellista, pokud by hrál celý model sám. Nasazení ze struny tedy není vhodné.

Nasazení ze vzduchu je však vždy poněkud riskantní, protože je při něm třeba kontrolovat více proměnných: výšku, ze které smyčec dopadá, a rychlost, jakou jej na strunu spustíme. Pokud nejsou tyto choulostivé aspekty mezi hráči v dokonalé shodě, společný nástup tónu se zpravidla nevydaří.

¹⁸⁹ Robert Schumann. *Streichquartette No. I-III op. 41*. [Kapesní partitura]. Leipzig: Pfefferkorn Musikverlag, 2010, s. 70

Nasazení ze struny nabízí po všech stránkách více kontroly nad přesným začátkem tónu, a to nejen ve smyslu přesnosti, ale také v charakteru. Pro zjednodušení práce na souhře doporučuji ustanovit v rámci souboru jednoduchý způsob, jak jednotlivé druhy nasazení popsat. Za nejefektivnější považuji využít paralelu s jazykem, konkrétně s různými zvuky mluveného slova. Popis tohoto postupu může působit poněkud krkolomně, nicméně v praxi tento způsob dá vyniknout naší přirozené vnitřní představě, podobně jako když si nevědomky prozpěvujeme sami pro sebe.

Znějící tón je de facto samohláskou. Tón s vysokou mírou napětí, který může vzbuzovat i nepříjemné pocity, zní jako „I“ nebo „E“. Volnější zvuk s širší rezonancí zní více jako „A“ nebo „O“. Temný a tajemný zvuk lze charakterizovat hláskou „U“.

Různá nasazení tónu pak lze analogicky popsat jako různé druhy souhlásek. Nejostřejší, agresivní nasazení zní jako „K“ (nebo „Kch“). Často využívané, přesné a v sále konkrétně znějící nasazení lze připodobnit k hlásce „T“. Měkčí a ušlechtilější nasazení, které často využijeme například v hudbě klasicismu, zní jako „P“. Pružné nasazení s rytmickým, tanečním charakterem může být vyjádřeno hláskou „J“. A konečně měkké nasazení vhodné do kantilény a lyrického přednesu vůbec lze popsat jako „M“.

Síla tohoto přehledného způsobu rozdělení a pojmenování jednotlivých druhů nasazení se projeví ihned, pokusíme-li se zazpívat jednoduchý motiv se záměrným využitím konkrétních hlásek. Za příklad vezměme začátek první věty Mozartova Kvartetu B dur, KV 458.

Quartett in B

für zwei Violinen, Viola und Violoncello

KV 458

Quartetto III

Datiert Wien, 9. November 1784

Allegro vivace assai



Ukázka č. 12: Wolfgang Amadeus Mozart. Smyčcový kvartet B dur, KV 458. *Allegro vivace assai*¹⁹⁰

Svobodně, zcela bez složitého uvažování si pro sebe přezpívejme první frázi.

Mohla by znít například takto:

Pa, Pá-da pa Pá-da pa, Pá-da-Dá pam, Pím pa-dam Pá-dí-dá, Dá-dí-dá...

(Hláskou „D“ znázorní slabsí artikulaci, která se hodí k notě závislé na notách předchozích.)

Konkrétní forma převedení do tohoto „jazyka“ je samozřejmě zcela subjektivní, ovšem za objektivně pravdivé lze považovat tvrzení, že by celá fráze vyzněla velmi odlišně, kdybychom například namísto hlásky „P“ nasazovali všechny tóny hláskou „T“. Subjektivně vnímám, že se hláska „T“ (a tím méně „K“) k této frázi nehodí, hudba na mě v takovém znění působí poněkud tvrdě a netvárně.

Dovedu si například představit, že první zdvih by mohl znít nikoli jako „Pa“, ale jako „Pam“. Přidaná hláska „m“ na konci noty vytvoří pocit jejího zakončení a zároveň si tím vynutí nepatrný čas navíc. V takovém případě by ovšem první doba měla přijít

¹⁹⁰ Wolfgang Amadeus Mozart. *Die zehn berühmten Streichquartette*. [Kapesní partitura]. 10. vydání. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2010 [1962], s. 57

adekvátně později, čímž získá zároveň větší důraz – což je pro vzájemnou souhru velmi důležitý postřeh. Ještě markantněji se tento rozdíl projeví, pokud zdvih slyšíme jako „Jam“ s jeho charakteristickým rozjezdem tónu. Zdvih tím dostane více taneční charakter, více se „zdvihne“. Následující těžká doba přijde v důsledku toho ještě později a ještě výrazněji.

Tento způsob analýzy naší vlastní artikulační představy má mnoho výhod. V první řadě nám umožňuje jasně porovnávat naši ideu vyjádřenou intuitivně zpěvem s vlastním instrumentálním provedením, jak při společné zkoušce, tak již při individuální přípravě. Mnohdy zjistíme, že naše vlastní instrumentální provedení nekopíruje naši představu přesně, či dokonce že se od ní výrazně liší, aniž jsme si toho byli prve vědomi. Toto zjištění je o to důležitější, že ve smyčcovém kvartetu je potenciálně vzato podobných nepřesností v úhrnu čtyřikrát více, čímž snadno vznikne artikulační zmatek, který komplikuje práci.

Neustálé připomínání naší vlastní „přirozené“ (instrumentálními ohledy nezatížené) představy je nesmírně důležité. Naše návyky při hře na nástroj nás v mnoha ohledech omezují. Vnucují nám pohybové, a tedy i zvukové vzorce, které ovšem s hudebním obsahem v žádném ohledu nesouvisí (např. nevědomé změny rychlosti smyku, zeslabení směrem ke špičce, zesílení směrem k žabce, důraz při výměně smyku u žabky, nevědomé změny v rychlosti a charakteru vibráta atd.). Nabýváme dojmu, že naše hra je zcela přirozená, a máme proto tendenci se sami sebe ptát: „Jak jinak bych to měl hrát?“ Srovnání s naší vnitřní představou bez balastu drobných či větších instrumentálních překážek a zlovyků, které nám stojí v cestě, odkazuje na ideální formu, ke které se snažíme v instrumentálním projevu přiblížit a kterou se i směrem ke svým kolegům snažíme hudebně komunikovat.

Praktické využití hláskového pojmenování artikulace na zkoušce by mohlo vypadat přibližně takto: Soubor zahraje výše uvedený úryvek z Mozartova kvartetu. Souhra není dobrá. Při bližším zkoumání se ukáže, že hlavní nesoulad je mezi violou a primem. Tato dvojice si tedy frázi zahraje samostatně, jejich kolegové poslouchají. Po několika pokusech hrají již prim a viola v podstatě spolu, ale přednes přesto nezní jednotně. Cellista, který kolegy poslouchá, upozorní na rozdíl v artikulaci:

„Od primu slyším zřetelně ‚T‘ na každé první době.“ Obrátí se k viole: „Ty do těch not trochu vjíždíš, zní spíš jako ‚J‘. Zkuste teď oba ‚T‘ a uvidíme.“

Ukáže se, že jednotné „T“ je příliš hrubé, a proto se kvarteto nakonec rozhodne pro jednotnou artikulaci připomínající hlásku „P“, kterou vezmou za své i sekunda a cello. Problém je tím vyřešen.

Praktičnost této metody spatřuji především v její stručnosti a výstižnosti. Kdykoli z pozice pedagoga použiji při práci se souborem tuto hláskovou nápodobu (např.: „Slyším velmi konkrétní prim, ale hlavně střední hlasy jsou zamazané. Zkuste všichni začínat s ‚T‘ na začátku taktu.“), všichni ihned přirozeně vědí, co mají dělat a jak souhra, tak i společná artikulace se okamžitě zlepšit.

Pokud si hráči méně zkušeného souboru osvojí podobnou kontrolu nad vlastní artikulací a také schopnost zřetelné komunikace jejich druhů a stupňů, nesmírně tím práci na detailech souhry urychlí a zpřehlední. Postupem času, když se napříč souborem ustaví společné artikulační návyky a jejich průběžné pozorné vnímání, nebude již třeba o artikulaci takto explicitně hovořit. Nicméně i zkušenému souboru při studiu nové skladby mnohdy ušetří tato terminologie čas.

4.5 Průběh not

Téměř vše, co bylo doposud řečeno, se týkalo začátků not, jejichž kontrola je pro dokonalou souhru samozřejmě klíčová. Abychom však nejen dosáhli přesnosti, ale dodali naší hře i dojem organického souznění, je třeba vzít v úvahu také průběh a konec každého tónu.

Tak jako jsem k objasnění artikulace začátků not využil mimohudební analogii – artikulaci hlásek – učiním tak i v tomto případě. Smyčec má pro hráče na smyčcový nástroj podobný význam jako pro malíře tužka nebo štětec. Podle zvolené techniky (grafika, kresba, akvarel, olej) se liší struktura i celkové vyznění obrazu. Stejně tak i na smyčcových nástrojích je třeba, v závislosti na stylu i konkrétní hudební situaci, smyčcem vytvářet mnoho různých odstínů zvuku, neustále modulovat jejich hloubku a vzdušnost, napětí a uvolnění.

Přeneseně řečeno, až na několik málo výjimek je základem veškeré tvorby tónu na smyčcových nástrojích křivka. Pouze v ojedinělých případech využívá skladatel druh zvuku, který připomíná úsečku nebo přímku, a to právě s cílem dosáhnout velmi neobvyklého, až nepřirozeně vyznívajícího efektu (např. Alban Berg: Lyrická suita, Trio I. a II. v 5. větě). V hudbě klasicismu ani romantismu se takové případy prakticky nevyskytují.

Tenebroso
(fünftaktig)
(♩ = ♩)

55 *flautando ppp poco p

60

65 ppp poco p

70

Ukázka č. 13: Alban Berg. Lyrická suite. *Presto delirando*¹⁹¹

K úvaze o vnitřní dynamice tónu a jeho začlenění do fráze se nabízí především dva základní parametry. Zaprvé míra zakřivení a celkový průběh tónu (tvar křivky); zadruhé barva a hloubka zvuku (hustota barvy, její odstín i velikost štětce).

Již od úplných začátků hry na smyčcové nástroje se děti učí, že tvorba tónu se podobá „přistání a vzletnutí letadla“, „tvaru banánu“, v anglickém jazyce mluvíme o „U-stroke“ a podobně. Totéž pravidlo zmiňuje i Leopold Mozart ve své *Důkladné škole hry na housle*:

„Každý, i co nejsilněji zahráný tón, začíná krátkým, sotva postřehnutelným slabým zvukem, bez něhož by to nebyl tón, ale pouze nepříjemný a nesrozumitelný zvuk. Stejně slabý zvuk je slyšet i na konci každého tónu. Houslový smyčec je tedy potřeba

¹⁹¹ Alban Berg. *Lyrische Suite*. [Kapesní partitura]. Wien: Universal Edition, 1955 [1927], s. 59

rozdělit na silné i slabé části a umět tóny přednášet přitlačením a povolením krásně a dojemně.¹⁹²

S rozvojem našich instrumentálních schopností v průběhu let se naučíme se zakřivením tónu pracovat uvědoměleji a dosahovat tak různých dynamických a barevných efektů (patříčná cvičení na rozvoj právě těchto dovedností poskytuje v citované kapitole své houslové školy také Leopold Mozart). V případě smyčcového kvarteta je třeba s křivkou tónu pracovat nejen uvědoměle, ale také koordinovaně s ostatními hráči. Jedině v případě, že je průběh zakřivení i „hustota“ tónu mezi hráči v souboru podobná, bude společný zvuk vyznívat jednotně.¹⁹³

Podobně jako u různých druhů nasazení, můžeme se i v případě zakřivení nebo hustoty tónu rozhodnout záměrně jednotlivé hlasy odlišit. Tak se zpravidla děje, pokud chceme vyzdvihnout určitý hlas, či dát vyniknout dvěma nebo více rozdílným linkám.

Výhody analogie se štětcem jsou podobné jako v případě analogie s hláskami, tedy jednoduchost, stručnost a názornost. Představa práce s tužkou nebo různými druhy štětců a barev ihned evokuje inspirativní pocity, které můžeme přímo aplikovat při tvorbě tónu smyčcem na našem nástroji. Je velmi snadné pochopit, v čem spočívá (instrumentálně vzato) rozdíl mezi křehkou linkou tužky a hutnou linií štětce namočeného do olejové barvy. Snadno můžeme také pomocí tohoto přirovnání sdělit kolegům naši představu a pocit, který máme u konkrétního tónu na mysli.

Při práci s komorními soubory se mi tato přirovnání osvědčila jako velmi návodná. Je-li kupříkladu přednes klasicistního díla zvukově nepřehledný a příliš tučný, což je častým problémem, příměr k lehké, ale konkrétní lince tužky s její vnitřní dynamikou a

¹⁹² Leopold Mozart. *Důkladná škola hry na housle*. Přeložil Vratislav Bělský. Praha: KLASSIC – grafické studio, 2000, s. 82, §3

¹⁹³ Kvarteto Alban Berg používalo pro tuto problematiku pojem „*bow intonation*“. S tímto pojmem jsem se obeznámil na několikerych kurzech se členy kvarteta Alban Berg, zejména s prvním houslistou Günterem Pichlerem. Pokud hraje soubor „smykově falešně“, zvuk se nepojí, není dostatečně jednotný.

proměnlivostí soubor ihned vede k projasnění celkového zvuku a konkrétnějšímu tvarování jednotlivých hlasů. Naopak, je-li třeba vřelého a plného homogenního zvuku, příměr k silnému štěpci s množstvím syté barvy okamžitě vyvolá správnou představu, a tedy i pocit v ruce.

4.6 Křivka jako základ organické souhry

Vědomé tvarování (zakřivení) tónu není jen prostředkem k vyjádření konkrétního hudebního stylu, je rovněž jedním ze základních předpokladů a nástrojů organické souhry. Organickou souhrou mám na mysli takovou souhru, která vychází v první řadě z porozumění vnitřní dynamice jednotlivých tónů v rámci hudební fráze, do které jsou tóny začleněny. Jako protiklad k tomuto druhu hudební souhry vnímám souhru opřenu především o vnější signály a prostředky, které se samotným hudebním obsahem nesouvisí. Těmi jsou například různé nástupy a skryté rytmické signály (mrkání, přemrštěné dechové signály, klepání nohou, rytmizace za pomoci hlavy nebo nástroje), odezírání pohybu prstů, odezírání výměny smyku atd. I tyto mají v souhře své místo, nicméně pouze jako nutná pomoc tam, kde organická souhra selhává – ať už z důvodu komplexity daného místa ve skladbě, nebo (a to je pochopitelně horší případ) kvůli neschopnosti hráčů porozumět si čistě na základě indicií vycházejících z hudby samé.

Rovný tón (úsečka) zní neměnně v určitém časovém rozmezí, které je zcela podřízeno pevné rytmické struktuře dané části skladby. Křivka naproti tomu svým profilem z hudebního toku vychází, reaguje na něj, vysvětluje jej a sama jej přímo aktivně *ovlivňuje*. Vnímám-li vnitřní dynamiku tónu, jeho vnitřní změny napětí a uvolnění či změny barvy a síly, mohu (a měl bych) na ně reagovat a vztahovat svůj vlastní přednes k nim. Z přechodů mezi napětím a uvolněním lze vyčíst nejen průběh tónu, ale i přesné načasování jeho ukončení a přechodu k tónu následujícímu. Já sám pak mohu vykreslením tónové křivky dávat nonverbálně najevo, jak přesně si vedení fráze a načasování veškerých hudebních změn a přechodů představuji.

V tanečním páru musí být partneři vždy v určitém stavu vzájemného pnutí, kdy jeden na druhého neustále vyvíjí mírný tlak, díky kterému dokážou oba bleskově

reagovat na sebemenší podněty. Aktivní práci s křivkou tónu a s jeho vnitřním napětím přednesově „naléhají“ spoluhráči v kvartetu jeden na druhého, vzájemně se výrazově podněcují a provokují a nonverbálně si předávají informace, díky nimž si mohou hudebně porozumět. Samozřejmá a organická souhra je pak důsledkem, projevem a v podstatě jen vedlejším produktem tohoto porozumění.

Některé otázky souhry je samozřejmě třeba předem prodiskutovat, shodnout se na společném názoru a konkrétní úkony (nasazení, vytvarování tónu atd.) v konečném důsledku jednotně provést. Techniky, které jsem výše popsal, mohou být nástrojem, který takovou práci usnadní a zrychlí. Nicméně pro „nalezení cesty, jak hrát jednotně, aniž bychom o tom museli diskutovat, nebo aniž bychom to dokonce v některých případech museli zkoušet“¹⁹⁴, je neustálá aktivní komunikace skrze formování zvuku smyčcem nutnou podmínkou.

¹⁹⁴ David Blum. *The Art of Quartet Playing*. New York: Cornell University Press, 1987, s. 9

4.7 Nácviik organické souhry

Nejsnazším způsobem, jak můžeme zvýšit svou citlivost na jemné podněty, které k nám skrz vnitřní život jednotlivých tónů přicházejí, je dočasné odříznutí od všech vnějších pomůcek souhry a koncentrace výhradně na komunikaci skrz formování tónu. V tomto smyslu jsem měl možnost s Bennewitzovým kvartetem prožít nesmírně zajímavou zkušenost.

Pořadatel v německém Osnabrückeru přišel s myšlenkou zprostředkovat obecenstvu nový způsob prožití živého koncertu: vystoupení se konalo v absolutní tmě. Na programu byl poslední Beethovenův kvartet F dur, op. 135.

S kolegy jsme minimální zkušenosti s hraním v kvartetu z paměti měli, nicméně společný přednes ve tmě s sebou přináší další komplikace, na které při hře z paměti za světla nenarazíme. Žádné vizuální vjemy, které nám jsou za normálních okolností ku pomoci, jako nástupy, jakkoli viditelná rytmizace, pohyby prstů i smyčce, nemůžeme v tomto případě využít. Kromě občasného „zafunění“ nám tedy zbývá jediná možnost: S maximální pozorností naslouchat i těm nejjemnějším tónovým odstínům kolegů, citlivě na ně reagovat a svou hru jim přizpůsobovat. Zároveň je třeba svůj vlastní part přednášet natolik sugestivně a tvárně, aby mu všichni dokonale porozuměli i bez jakékoli vizuální kontroly, tedy komunikovat tvarem zvuku a v něm zakódovanými informacemi o frázování. Není třeba hrát v první řadě přesně, nýbrž hudebně zřetelně.

„[Hudebníci] musí vnímat, jak se skladba postupně odvíjí a jak na sebe jednotlivé hudební události navazují. Každý hráč si musí pamatovat, co se od začátku věty stalo. Každá nota musí navazovat na předchozí dění, skladba musí být rekonstruována od začátku do konce, aby se tak mohla projevit její jedinečná logika.“¹⁹⁵

¹⁹⁵ Abram Loft. *Ensemble!*. Portland: Amadeus Press, 1992, s. 9

Při společných zkouškách není třeba sahat k podobným extrémům, jako je hra ve tmě, byť mohu tuto nezvyklou zkušenost jedině doporučit. Nicméně pravidelné cvičení souhry například se zavřenýma očima je velmi přínosné. Nutí nás ke zvýšené vnímavosti a zbavuje nás závislosti na signálech technického rázu. Tím nás přibližuje k pomyslnému ideálu: souhře coby výsledku sjednoceného interpretačního pohledu na hranou skladbu, výsledku shody v otázkách artikulace, a především výsledku vnímavého naslouchání hudebnímu dění kolem nás a našeho zapojení do něj skrze aktivní uvědomělé formování a vykreslení každého nám svěřeného tónu.

5 Tvůrčí analýza při práci komorního souboru

5.1 Úvod

Máme-li zájem hlouběji proniknout do tvůrčího přístupu skladatele a chceme-li blíže poznat způsob jeho individuálního hudebního myšlení, nemáme jinou možnost než v té či oné míře přistoupit k analýze jeho skladeb. Je však třeba si uvědomit, že zdaleka ne každá analýza nám bude v tomto smyslu nápomocná. Chceme-li se přiblížit skladatelovým hudebním záměrům, porozumět jeho motivacím, chceme-li poznat důvody, které skladatele vedly k tomu či onomu rozhodnutí, musíme pojmut analýzu jako aktivní tvůrčí proces. Budeme-li pouze popisovat jednotlivé formální, harmonické či melodické úkazy, mnoho nám to nepřinese. Nejde o to, rozebrat živé umělecké dílo na jednotlivé stavební bloky. Tvůrčí analýza, kterou mám na mysli, by měla umožnit nalézat nové interpretační možnosti, rozšiřovat naši představivost, a především naznačovat nové způsoby, jak analyzovaný hudební materiál slyšet.

„[...] spíše než jako na fakt, pohlížím na analytické tvrzení raději jako na doporučení, jak slyšet, a následně, jak přednést [hudební] kus.“¹⁹⁶

Rád bych zde popsal několik způsobů, kterými lze se studovaným dílem pracovat, abychom se v rámci společné práce na zkoušce dokázali přiblížit vnitřní podstatě skladby a mohli tak pro účely naší interpretace vyvodit praktické závěry.

¹⁹⁶ Jeffrey Swinkin. *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*. New York: University of Rochester Press, 2016, s. 16

5.2 Srovnání možných analytických přístupů

Jedním ze zdrojů, ze kterých v této kapitole čerpám, je kniha Jeffrey Swinkina *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance* (Tvůrčí analýza: nový pohled na hudební teorii pro praktické provedení). Swinkin poukazuje na různé přístupy k hudební analýze a porovnává, jak tyto odlišné postoje prakticky ovlivňují provedení díla. Rozlišuje mezi „*Analysis as Fact-Finding*“¹⁹⁷ oproti „*Analysis as Meaning-Making*“.¹⁹⁸

V prvním případě předpokládáme, že jsou v notovém textu pevně a objektivně zachyceny hudební informace a procesy. Úkolem analýzy je rozkrýt vrstvy, pod kterými se tyto informace a procesy nalézají, a následně je co nejpřesněji popsat. Vlastního provedení skladby se v podstatě analýza nijak netýká, protože vychází z předpokladu, že vše je již předem jasně determinováno partiturou. Skrze takovou analýzu jsme pouze schopni určit, zda eventuelní provedení díla je „správné“ (tj. přesně ztvárňující analýzou nalezené skutečnosti), či „nesprávné“ (neshodující se se závěry analýzy). „V tomto smyslu se analýza staví z hlediska vlastního provedení do autoritativní pozice.“¹⁹⁹

Zároveň platí, že analýza je v tomto případě poslední aktivní součástí kompozičního procesu. Je jediným pravým vyobrazením skladatelových záměrů, nikoli však ve smyslu interpretačním, ale spíše popisném. Je teoretickým popisem hudebních vztahů zaznamenaných v partituře. Provedení je tomuto analytickému výstupu zcela podřízeno a samo o sobě není ničím víc než jeho ztělesněním. Prakticky zde nezbývá žádný prostor pro tvůrčí interpretační přístup a v žádném případě zde nenalezneme

¹⁹⁷ Jeffrey Swinkin. *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*. New York: University of Rochester Press, 2016, s. 22

¹⁹⁸ Ibidem, s. 27

¹⁹⁹ Ibidem, s. 22

jakékoli místo pro interpretovu intuici či momentální inspiraci. Je to dáno tím, že cílem takovéto analýzy je v první řadě co nejjasnější popis technické stránky kompozice.

Právě s takovým druhem analytické práce jsem se jako student hudební konzervatoře i akademie nejčastěji setkával. Analýzu jsem považoval za velmi nudnou a nepříliš užitečnou součást interpretovy práce, která k pochopení uměleckého díla nedokáže výrazně přispět. Pokusím se zde demonstrovat krátkou ukázkou hudebního rozboru tohoto typu:

Quartett in G
für zwei Violinen, Viola und Violoncello
KV 387
Quartetto I
Allegro vivace assai
Datiert Wien, 31. Dezember 1782

The image displays a page of a musical score for the first movement of Mozart's Quartet in G major, KV 387. The score is arranged in four staves, corresponding to Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Allegro vivace assai'. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *tr.* (trill). The measures shown are 1 through 19, with a section starting at measure 17 marked with a circled '17' and a superscript '2)'. The key signature is one sharp (F#).

²⁾ Dynamik in T. 17–19 nach dem Erstdruck; vgl. hierzu und zu allen weiteren in Fußnoten vermerkten Übernahmen aus dem Erstdruck das Vorwort. – Dynamics in bars 17–19 according to the first edition; see preface for this and all further readings taken from the first edition and marked by footnotes.

Ukázka č. 14: Wolfgang Amadeus Mozart. Smyčcový kvartet G dur, KV 387. *Allegro vivace assai*²⁰⁰

Skladba začíná okamžitou expozicí hlavního tématu v základní tónině G dur. Téma je členěno následujícím způsobem: 2+2+4+2 takty. Zajímavé a netypické jsou takty 9 a 10, které jsou přidány ke klasickému osmitaktovému členění 2+2+4. Takt 8 totiž končí na VI. stupni (klamný závěr do e moll) a zmíněné takty 9 a 10 harmonii navrací zpět

²⁰⁰ Wolfgang Amadeus Mozart. *Die zehn berühmten Streichquartette*. [Kapesní partitura]. 10. vydání. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2010 [1962], s. 3 a 4

do G dur. Téma samo je zajímavé využitím výrazného dynamického kontrastu již od prvních taktů, což není kompozičně obvyklé (1. takt *f*, 2. takt *p*, 3. takt *f*, 4. takt *p*). Skladatel tak v podstatě v hypermetru zdůrazňuje učebnicové členění čtyřdobého taktu (1. doba těžká, 2. lehká, 3. polo-těžká, 4. lehká). První čtyři takty jsou komponovány převážně homofonním způsobem (*tutti*), rytmus ve všech čtyřech hlasech je příbuzný s výjimkou víceméně ozdobných not (např. 1. housle 3. takt). Ani tyto figurace však neruší jednotné metrum celé partitury. Takty 5-8 jsou naopak orientovány na sóla jednotlivých hlasů, které si vzájemně odpovídají a na sebe navazují (tzv. konverzační styl).

Takto popisným způsobem lze pokračovat skrze celou větu. Skladbu je samozřejmě možné rozebrat obecněji, či naopak detailněji. To však nic nemění na skutečnosti, že se jedná o suchý výčet faktů. Kdokoli je alespoň průměrně hudebně teoreticky vzdělán, uvidí v partituře totéž. Tato analýza mu tudíž k ničemu neposlouží, o nic nového ho neobohatí. Pro člověka bez hudebně teoretické přípravy (např. posluchače se zájmem o hlubší vhled do dané kompozice) bude text opět zcela zbytečný, protože o skutečném obsahu skladby, o jejích interpretačních možnostech, poetických a výrazových kvalitách se čtenář nic nedozvídá. Tato analýza nám odpoví pouze na otázky typu „Kdy? Kde? Kolik?“ atd. Přitom jediná opravdu zajímavá otázka, ze které by měly všechny ostatní vycházet, zní: „Proč?“. Jakmile dokážeme pomocí analýzy nalézat příčiny toho, co v partituře nacházíme, dostávají se naše analytické úvahy na zcela novou úroveň. Poučeného čtenáře (např. potenciálního interpreta skladby) může taková analýza inspirovat k novým myšlenkám, rozšířit jeho představivost, vznést zajímavé otázky. Pro čtenáře nepoučeného se stává zajímavým průvodcem poslechu, protože poukazuje na vztahy, které by jinak mohly zůstat opomenuty. Ukazuje mu nové možnosti, jak lze hudební dílo slyšet.

Swinkin nazývá tuto druhou možnost „*Analysis as Meaning-Making*“. V kapitole obsahující ukázkový rozbor Kvartetu c moll, op.18/4 Ludwiga van Beethovena například zmiňuje:

„Důležité je využívat analýzu k otvírání různých přesvědčivých možností. Stejně důležité je nechat tyto možnosti otevřené. Teprve postupným ukotvením dalších interpretačních prvků skladby [...] získáme širší kontext, který nám pomůže nalézt odpovědi na zprvu nejasné otázky.“²⁰¹

A na jiném místě: „Úkol nás, jako interpretů, není tlumočit jednotlivá [hudebně teoretická] tvrzení. Spíše bychom se měli vnořit (a umožnit posluchači, aby se vnořil) do citových elementů, které jednotlivá tvrzení podtrhují. Důležité tedy je, že nás naše analýza motivuje k experimentování s různými druhy vibráta, dynamiky, artikulace, frázování, rubata atd., což ve svém důsledku přináší posluchači nové hudebně emocionální odstíny. Posluchač pak vnímá jednotlivé tóny v jejich vzájemných smysluplných vztazích, a to jak v užším, tak i v širším skladebném měřítku, byť sám nedokáže přesně popsat, v čem tyto vztahy spočívají.“²⁰²

Jak tyto dva komentáře ukazují, Swinkin se ve své velmi podrobné a hluboké analýze nebojí zanechat čtenáři k úvaze některé ne zcela jasné závěry a otevřené konce, vždy však s důrazem na citovou stránku hudby. Zkoumá kvalitu hudebně emocionálních vztahů jednotlivých skladebných elementů, nikoli jejich stránku kvantitativní. Nebere skladbu v první řadě jako laboratorní materiál, ale spíše jako živý organismus, a svou analýzou se snaží postihnout charakter a smysl hudebního života, který skladba obsahuje. Činí tak skrze úvahy nad vnitřními vztahy jednotlivých hudebních prvků.

²⁰¹ Jeffrey Swinkin. *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*. New York: University of Rochester Press, 2016, s. 105

²⁰² Ibidem, s. 136

Největší přínos tohoto přístupu vnímám v jeho podněcování intimního vztahu ke studované skladbě. Z mého pohledu interpreta by právě to mělo být hlavním cílem jakéhokoli analytického snažení. Skrze analytické úvahy v nás roste zájem o vnitřní hudební život skladby, čímž se otevíráme inspiraci a vícevrstvému uvažování o možném hudebním významu celku kompozice i jednotlivých skladebných částí. V naší hudební fantazii dochází k prolnutí intuitivního a analytického pohledu. Naše interpretace se stává „poučenou“.

Tím, že se po Swinkinově způsobu nesnažíme dojít za všech okolností k jednoznačným a exaktním závěrům, necháváme si otevřené tvůrčí interpretační možnosti. Máme prostor intuitivně reagovat na momentální podněty, které k nám přicházejí zvenčí (nuance ve hře kolegů, zajímavé akustické podmínky atd.), nikoli však svévolně, ale na základě intimního vhledu do hudebního organismu, který právě na pódiu znovu-vytváříme.

„Určitý hudební moment může vyvolávat různé analytické pohledy, přičemž každý z nich může vést k jiným interpretačním závěrům; z toho vyplývá, že analýza konkrétního hudebního úseku nemusí vždy ukázat pouze jednu cestu, jak jej hrát.“²⁰³

Pokusme se nyní nahlédnout znovu na úvodní takty Mozartova kvartetu G dur tímto novým pohledem. Ve prospěch menší formálnosti textu jsem se rozhodl po Swinkinově vzoru rozbor stylizovat konverzačně jako rozhovor mezi učitelem a studentským smyčcovým kvartetem. Tato forma mě velmi oslovila, protože klade důraz na okamžité propojení teoretických úvah s interpretační praxí.

²⁰³ Jeffrey Swinkin. *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*. New York: University of Rochester Press, 2016, s. 7

5.3 Ukázka využití tvůrčí analýzy při výuce

Učitel: „Dnes se budeme věnovat Kvartetu G dur, KV 387 Wolfganga Amadea Mozarta. Podívejme se na první stránku partitury. Vidíte něco zajímavého?“

Vla po delším přemýšlení: „Partitura vypadá velmi přehledně. Minulý měsíc jsme hráli Bartókův kvartet, ten byl hned na první pohled o hodně složitější.“

U: „Ano, proti Bartókovi je partitura rozhodně graficky jednodušší. Zkusme se ale vžít do situace Mozartových současníků. Jak myslíte, že tuto partituru vnímali oni?“

Vn1: „To už dnes asi nejde říct. Jak by se to dalo zjistit? A hraje to pro nás vůbec nějakou roli?“

U: „To jsou dobré otázky. Z dobových pramenů můžeme zjistit mnoho. Jednak máme k dispozici dobové reakce, kritiky a podobně. Za druhé můžeme tuto konkrétní skladbu porovnat s běžnou kvartetní literaturou Mozartovy doby. Mám zde například tuto velmi zajímavou kritickou reakci od anonymního recenzenta, která vyšla tiskem v roce 1789 v časopise *Magazin der Musik* a je typickou dobovou reakcí na Mozartovu hudbu:

„Mozartovy skladby obecně vzato posluchače nepotěší tak [jako skladby Koželuhovy] ... [Mozart] ve svých šesti kvartetech pro housle, violu a bass (sic!) věnovaných Haydnovi potvrzuje [...], že se rozhodl pro příklon ke složitému a neobvyklému. Avšak na druhé straně, jaké to skvělé myšlenky dokazující odvážného ducha!“

Vidíte v partituře něco, co by mohlo být označeno za složité a neobvyklé? Nebo dokážete najít nějaké ‚skvělé myšlenky dokazující odvážného ducha‘?“

Vla, opět po delší úvaze: „Je tu vlastně poměrně hodně posuvek, což vypadá snad trochu ‚složitě‘.“

U: „Výborně! Skvělý postřeh! Jedna z typických výčitek přisuzovala Mozartovi jeho přílišnou zálibu v chromatice, odtud onen slavný výrok ‚příliš mnoho not‘. Jistě právě chromatika byla i v těchto šesti kvartetech považována za jednu z oněch ‚složitostí‘. Ještě něco?“

Vn2: „To už opravdu nevím. Nic složitého ani neobvyklého nevidím. Je to hezká, lehká a příjemná hudba.“

U: „Máte zde ještě partituru Haydnova kvartetu, který jsme hráli minulý týden?“

Vcl: „Ano, mám ji tady.“

U: „Výborně. Podívejte se do ní a porovnejte, zda jsou tu oproti Mozartově skladbě nějaké rozdíly.“

5.

QUARTETT in F

„op. 50 Nr. 5“

(Allegro moderato) Hoboken III:48

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

*) Besser mit *tr* (und ohne Vorschlag)
wie Violine I, T. 55 und 56?

*) Rather with *tr* (and without an appoggiatura)
as violin I, M. 55 and 56?

*) Mieux avec *tr* (et sans appoggiature)
comme violon I, M. 55 et 56?

Ukázka č. 15: Joseph Haydn: Smyčcový kvartet F dur, op. 50/5, „Sen“. *Allegro moderato*²⁰⁴

Vcl: „Haydnova partitura vypadá celkově prázdnější. A také je v ní o hodně méně dynamiky.“

U: „Správně. Přesněji řečeno, na prvních dvou stranách partitury máme jen jedno *p* na začátku každého hlasu a pak *tutti forte* na zdvihu do 7. taktu. A totéž se zopakuje ještě jednou v takttech 46 a 48. Haydn nám dává stran dynamiky jen zcela

²⁰⁴ Joseph Haydn. *Sämtliche Streichquartette. Vol. 7. Op. 50/1-6.* [Kapesní partitura]. Wien-München: Ludwig Doblinger, 1985, s. 118 a 119

obecný návod. Jak jsme zmiňovali při našem minulém setkání, neznamená to v žádném případě, že bychom měli začít *piano* a v taktu 7 změnit dynamiku na *forte* a v něm beze změny pokračovat až do taktu 46. Haydn pouze, dle tehdejších zvyklostí, spoléhá na naši intuici, inspiraci, a především na naše znalosti tehdy obvyklých postupů a přenechává většinu rozhodnutí na nás. Vypsal jen ty dynamické obrysy, na kterých mu obzvlášť záleželo.

Podobně zacházel s dynamikou i Mozart ve svých ranějších skladbách. Nicméně právě v těchto šesti ‚Haydnovských‘ kvartetech si dal velkou práci, aby, proti všem tehdejší zvyklostem, dynamiku velmi podrobně popsal.²⁰⁵

Vn1: „Tím se patrně vysvětluje kritika, kterou jste nám četl. Na první stránce Mozarta je víc dynamických znamének než v celé větě Haydna. A k tomu všechny ty posuvky, tedy všechna ta chromatika. Koželuh nic z toho v hudbě zřejmě nemá, a proto asi jeho skladby připadaly tomu kritikovi příjemnější.“

Vla: „Tomu všemu rozumím, ale jak nám tohle má pomoci při nastudování Mozartova kvartetu?“

U: „Správná otázka! Pokud dokážeme rozeznat jedinečnost skladatelova postupu a vidíme, na čem si dal při práci obzvlášť záležet, máme k dispozici vodítko pro náš interpretační přístup. Podtržením těchto zvláštností můžeme vystihnout skladatelův osobní styl a porozumět tomu, co je pro jeho hudební svět obzvlášť důležité.“

Vla: „Rozumím. Zřejmě bychom si tedy měli dát například pozor na důsledné provedení dynamiky. To je jasné. Ale jak můžeme ‚dát pozor‘ na chromatiku?“

²⁰⁵ Otázkám porozumění notaci v kontextu doby vzniku konkrétního díla se široce věnuje Nikolaus Harnoncourt. Např.: *Baroque Music Today: Music As Speech*, Amadeus Press 1988, s. 28, kapitola *Problems of Notation*; a dále *The Musical Dialogue*, Amadeus Press 1989, s.108, kapitola *Mozart: Written and Unwritten Instructions for Interpretation*

U: „Hned se do toho pustíme. Teď, když už máme obecnou představu o širším kontextu, do kterého je skladba zasazena, můžeme se začít zabývat konkrétnějšími detaily. Soustředíme se nyní na první čtyři takty. Zkusme na chvíli zapomenout na všechny chromatiku a dynamiku a ujasněme si nejprve, jaký je jejich základní harmonický vývoj.“

Vn2: „První takt je jasná tónika. Druhý takt je ale složitější. Je to asi a moll? Takže druhý stupeň. Ten pokračuje i ve třetím taktu a pak už je to jednoduše tónika – dominanta – tónika.“

U: „Správně. Přinesl jsem vám jednu z možných zjednodušených verzí vytištěnou. Zkuste si ji zahrát.“

Kvarteto si přehraje následující čtyři takty:

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four measures. The first measure is a simple tonic chord (G major). The second measure is a more complex chord, likely a second degree chord (A minor). The third measure continues the harmonic progression, and the fourth measure returns to the tonic chord (G major). The score is a simplified version of the first sentence of Mozart's quartet KV 387.

Ukázka č. 16: Zjednodušená verze první věty Mozartova kvartetu G dur, KV 387²⁰⁶

Vcl: „Tu skladbu v tom poznávám. Ovšem jen proto, že ji znám. Jinak je to takhle dost prázdné, a, promiňte, ne moc zajímavé. Mozartova verze je o *moc* lepší.“

U: „Samozřejmě! O to tu právě jde. Pokud například porovnáme toto vsutku ‚prázdné‘ schéma s jeho originálním zpracováním, máme před sebou ihned jasný

²⁰⁶ Vytvořeno v programu *Muscore*. [online]. [cit. 1. 4. 2021]. Dostupné z: <https://musescore.org/cs>

příklad onoho Mozartova pověstného „příklonu ke složitému“. Vraťme se k originálu (Ukázka č. 14) a zkusme si všítat veškerých zajímavostí a obohacení, které oživují holou hudební kostru, kterou jsme právě slyšeli.

První takt je čistě diatonický. A nejen to. Začíná velmi otevřeným gestem primu. Během prvních tří not vyletí prim přes oktávu nahoru pomocí těch nejčistších a nejotevřenějších možných intervalů kvinty a kvarty. To je velmi energický a extrovertní začátek skladby. Naproti tomu hned druhý takt má úplně jiný charakter. Dovede ho někdo popsat?“

Vn1: „Ano, moje melodie je najednou celá vměstnaná jen do tercie. A k tomu ještě vyplněná chromatickými tóny, o kterých jsme mluvili.“

U: „Přesně tak. Vaše melodie je vlastně celá poskládaná jen z průtahů. Dis vede do E; tóny H a D obkružují výsledný tón C. K tomu viola i cello oba vedou tón Gis do A. Znamená to něco pro výraz? Pro charakter?“

Vla: „Myslím, že průtahy se vždycky používaly k vyjádření hudebního napětí. Z toho by tedy vycházelo, že první takt bychom měli zahrát velmi otevřeně, ale druhý asi více stísněně?“

U: „Přesně tak. Zkuste to a uvidíme, jestli dokážete vnímat všechny průtažné disonance a změny v napětí, které jimi vznikají, vystihnout je a vynést je na světlo.“

Kvarteto zahraje první dva takty.

U: „Dokázali jste vnímat ty dva velmi rozdílné pocity, které první a druhý takt přináší? Z toho, jak jste při hraní reagovali, jsem měl dojem, že ano.“

Vcl: „Je zajímavé, že jsme kvůli té stísněnosti hráli ve druhém taktu hned mnohem tišeji. Tím jsme v podstatě mimochodem udělali to, co po nás Mozart žádá tím *pianem*. Ale také jsme, myslím, hráli druhý takt trošku pomaleji. Nevadilo to?“

Vn1, vpadne do otázky: „Já jsem ale musel hrát trošku pomaleji, když jsem chtěl doopravdy slyšet všechny ty průtažné noty ve druhém taktu.“

U: „Souhlasím. Zatímco první takt je harmonicky skutečně jednoduchý, ve druhém taktu se v rychlém sledu děje hned několik zajímavých věcí. Je tedy naprosto přirozené, že se tempo nepatrně změní, aby všechny ty „neobvyklosti“ byly slyšet. Už vidíte, co měl ten kritik patrně na mysli? Jsme teprve ve druhém taktu a už tolik ‚komplikačí‘.

To nejcennější ovšem je, že jste díky tomuto krátkému ‚rozboru‘ porozuměli velmi dobře charakteru prvních dvou taktů a provedli jste zcela přirozeně dynamiku, kterou Mozart předepsal. Nyní totiž víte velmi přesně, *proč* ji děláte. Nemusíte se tedy vzájemně upomínat, abyste hráli silněji a pak zase slaběji, protože to je v notách ‚tako natištěno‘. Hrajete nejprve otevřeně a pak náhle introvertně, protože to odpovídá hudebnímu obsahu, a tím samozřejmě a „organicky“ vznikne Mozartova vlastní dynamika.

Než zahrajeme celou první frázi, podívejte se na druhý a čtvrtý takt. Vidíte něco zajímavého?“

Vn2: „První housle mají ve druhém taktu chromatiku nahoru a průtah dolů. Ve čtvrtém taktu je to přesně naopak. Je to vlastně zrcadlově obráceně. Mohl bys to, prosím, zahrát, ať slyšíme, jak to zní?“

Vn1: Zahraje 2. a 4. takt. „Je to v podstatě otázka a odpověď.“

U: „Správně. První čtyři takty můžeme vnímat buďto jako střídání dvou kontrastních charakterů (vyjádřených například využitím diatoniky, resp. chromatiky, jak jsme právě viděli) anebo jako prostou otázku a odpověď. Zkuste, která možnost se vám bude více líbit.“

Kvarteto zahraje oba způsoby a pustí se okamžitě do debaty.

Vn1 po chvíli: „Není snadné rozhodnout, která verze byla lepší.“

U: „A také to není nutné! Je vždycky dobré, když jsme připraveni přednést hudbu více způsoby, i když pak některé z oněch způsobů nevyužijeme. Ale je tu ještě třetí možnost. Zkuste obě verze propojit. Vyneste kontrast charakterů, o kterém jsme hovořili, ale zároveň zahrajte 4. takt jako odpověď taktu 2.“

Zkusí to.

Vla: „Musím přiznat, že se mi to nejdřív zdálo jako nesmysl, protože tím spojujeme dvě téměř protichůdné věci. Ale teď bych řekl, že to kupodivu znělo asi nejlépe.“

Ostatní přikyvuji.

U: „Souhlasím. Spojení více možných výkladů dohromady v jediném znění je často velmi zajímavou možností. Náš přednes tím získá na hloubce právě tím, že obsáhne více pohledů a vrstev. Mimochodem, právě se vám podařilo zahrát první čtyři takty s jasným a přesvědčivým tvůrčím záměrem. Vaše první opravdová *interpretace* je na světě!“

Vn2: „Mám samozřejmě radost, že se nám ty první čtyři takty tak pěkně podařily, ale není to trochu málo? Jsme tu už určitě půl hodiny a neprošli jsme ani první řádek partitury.“

U: „Rozumím. Musíte si ale uvědomit důležitou věc. Zadal jsem vám k nastudování váš první Mozartův kvartet a vy nyní začínáte pomalu pronikat do jeho kompozičního jazyka. Chcete-li jeho hudebnímu myšlení opravdu porozumět, vyžaduje to čas. Hodně času! Nicméně s každou nabytou zkušeností se budete moci více spolehnout na intuici. Až se budete učit z vašeho pohledu třetí nebo čtvrtý kvartet od Mozarta, práce vám půjde mnohem snáze a rychleji. Tedy hlavu vzhůru a pojďme trpělivě pokračovat.“

Od 5. taktu se struktura partitury zcela promění. Dovedete popsat, co se v hudbě děje?

Vla: „První čtyři takty jsme hráli všichni zároveň – *Tutti*. Teď přichází sóla.“

U: „Přesně tak. V jakém jsou ta sóla vůči sobě navzájem vztahu a z čeho hudebně vycházejí?“

Vcl: „Myslím, že na sebe navazují, odpovídají si. Ale z čeho vycházejí, to nevím.“

Vn2: „Myslím, že jsem na to přišel! Všichni hrajeme noty D, C, H, A. Přesně stejné noty hraje prim ve třetím taktu. A také hrajeme všichni průtah podobný tomu, jaký je na konci druhého a čtvrtého taktu.“

U: „Bravo! Co tu tedy Mozart dělá? Vytvořil čtyři takty, které znějí zcela nově a kontrastně k taktům předchozím, přitom jsou ale vlastně spojením různých prvků, které už prve zazněly. Je tu tedy opět dvojnásobnost. Dokázali byste zahrát takty 5-8 a přitom vnímat, jak vycházejí z taktů 1-4?“

Zkusí to.

Vn1: „Daří se mi slyšet návaznost průtahů, i to, jak vycházejí z taktů 2 a 4. Je jasné, že takty 5, 6 a vlastně i 7 pokračují v nějakém příběhu. Vnímat příbuznost těch šestnáctinových not se mi ovšem moc nedařilo. Asi proto, že mají oproti taktu 3 jinou artikulaci.“

U: „Souhlasím. Hlavním pojítkem se zdají být průtahy. Je mezi nimi skutečně určitá linie příběhu, která vrcholí v taktu 7 na tónech Dis, E. Tyto tóny tu ovšem také nejsou náhodou.“

Vla: „Vidím, kam míříte. Ty tóny hrál prim ve druhém taktu, kde působily tak stísněně. Teď jsou naopak velmi exponované.“

U: „A není to zdaleka jediné místo, kde je Mozart využívá.“

Allegro vivace assai Datiert Wien, 31. Dezember 1782

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

6

Ukázka č. 17: Wolfgang Amadeus Mozart. Smyčcový kvartet G dur, KV 387. *Allegro vivace*²⁰⁷

Podívejte se na takt 8. Zrovna ty stejné tóny zazní ve violoncellu a mají zde velký význam. Je to právě tento hlas, který tak překvapivě pohne harmonií a vynutí si postupem do klamného závěru (D – Dis – E) dva takty navíc, takže celá fráze má deset taktů na místo obvyklých osmi. A hned v následujícím taktu (takt 9) Mozart dokonale zužitkuje všechny chromatické tóny z taktu 2, vrátí se konečně zpět do G dur a hudba může pokračovat.“

Vla: „Je pravda, že teď už se ta skladba nejeví tak jednoduše přehledná jako prve. Je tu spousta všelijakých dost chytrých nápadů. A také se zdá, že tu skoro žádná nota není náhodou. Všechno to tak nějak zapadá do sebe.“

²⁰⁷ Wolfgang Amadeus Mozart. *Die zehn berühmten Streichquartette*. [Kapesní partitura]. 10. vydání. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2010 [1962], s. 3

U: „Spousta chytrých nápadů ‚dokazujících odvážného ducha‘? To se rozumí. Mozartova hudba doslova překypuje skvělými nápady! Nápad nemusí být vždycky jen chytlavá melodie. A ‚náhodou‘ se toho v Mozartově hudbě vyskytuje opravdu pramálo. Však právě jeho schopnost mistrovsky využít každý detail a přirozeně a s lehkostí propojit zdánlivě kontrastní motivy inspirovala Beethovena, který kupříkladu svůj Kvartet A dur, op.18/5 přímo vymodeloval podle Mozartova A dur, KV464 a prohlásil, že v něm Mozart říká: „Hleďte, co bych mohl dělat, kdybyste na to vy byli připraveni.“²⁰⁸ A soudě podle kritiky, kterou jsme si četli, *oni* na to zřejmě připraveni nebyli.

Pokročme nicméně dál. Viděli jsme, jak je první téma vystavěno ze dvou kontrastních částí: První čtyři takty, kde všechny hlasy mluví zároveň a takty 5-8, kde si hlasy odpovídají jeden po druhém. V taktech 9 a 10 se hlasy znovu spojí a navrátí se do původní tóniny. Zprvu jsme slyšeli kontrastní motivy a některé těžko proveditelné dynamické přechody. To se vše naším rozbořem výrazně proměnilo. Na zdánlivě technická *f* a *p* jsme se podívali z pohledu hudebního napětí, které vychází z harmonického uspořádání, a v kontrastních motivech jsme našli tematickou příbuznost, která nám vše spojila do smysluplného celku. Postupme nyní stručněji dál a srovnajme tento hudební svět s myšlenkami vedlejšího tématu. Dokážete z partitury něco zajímavého vyčíst?

²⁰⁸ Joseph Kerman. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979, s. 59

Ukázka č. 18: Wolfgang Amadeus Mozart. Smyčcový kvartet G dur, KV 387. *Allegro vivace*. vedlejší téma²⁰⁹

Vn1: „Tentokrát snad doopravdy lze říct, že téma vypadá přehledně a jednoduše.“

U: „Ano, máte pravdu. Přesto tu nějaké zajímavosti rozhodně najdeme. Podívejte se například na základní členění tématu.“

Vn2: „Jsou tu dva takty tématu (25, 26), které se v sekvenci zopakují (27, 28), a pak vlastně jen dva takty závěru (29, 30). V prvním tématu byla fráze o dva takty natažená, tady je téma naopak oproti normálu o dva takty kratší, dá-li se to tak říct.“

U: „Ano. Téma končí, zdá se, trochu náhle. Dva takty skutečně chybí. A asi právě proto ho Mozart v podstatě ‚potřebuje‘ ihned zopakovat s novou energií a zejména ho doplnit o skutečný závěr, který nám v důsledku zmíněné asymetrie pocitově schází. Podívejme se, jak téma končí podruhé. (Ukázka č. 14, takty 31-38). Zde už máme

²⁰⁹ Wolfgang Amadeus Mozart. *Die zehn berühmten Streichquartette*. [Kapesní partitura]. 10. vydání. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2010 [1962], s. 4

dokonalou symetrii 2+2+4, přičemž právě poslední dva takty, které nám prve chyběly, jsou silně zdůrazněny střídáním *p* a *f*. Teprve nyní máme pocit opravdového uzavření. Zpětně jasně cítíme, že v taktu 30 téma prostě skončit nemohlo.“

Vn1: „Navíc, ty poslední takty, s tou svou zvláštní dynamikou, vlastně připomínají začátek. Střídá se tu *forte* a *piano*, jen v opačném sledu.“

U: „Ano, možná. Ale tato výrazná dynamika se synkopickými důrazy se objeví znovu zejména ve třetí větě. Tato spojitost bude jasnější a důležitější. Nicméně nepředbíhejme. Zmínil jste začátek. Vidíte nějaké spojitosti mezi oběma tématy, nebo vnímáte druhé téma jako úplně nové?“

Vla: „Moc spojitostí tu nevidím. Vlastně jednu ano. V taktu 29 hraje sekund zase ten stejný postup D – Dis – E, jako už jsme několikrát viděli.“

U: „Výborně! Tentokrát má ale úplně jiné vyznění. Ve druhém taktu působil stísněně a snad i trochu nostalgicky. Tady má ale naopak sílu a energii a táhne hudbu vpřed. Čím to může být?“

Vn1: „Myslím, že to souvisí s tím doprovodem. Například violoncello hrálo ve druhém taktu linku s chromatickým průtahem. V taktu 29 hraje velký otevřený interval, fis (z D dur) a cis (z A dur). Vlastně základní harmonie. A k tomu hlavně ta viola. Je to jako doprovod z nějaké písničky.“

U: „Hezky řečeno. Vidíte, jak se nám vzájemným porovnáním některá místa ještě více projasňují? Teď například vidíme, jak charakteristická je linka violoncella ve druhém taktu. Zajímavých detailů k porovnání tu je však víc. Podívejme se, například, na předtaktí, jimiž obě témata začínají. Už jsme zmiňovali, že hlavní téma uvádí prim, a to velmi otevřeně – kvintou a kvartou. Zde je uvedeno vedlejší téma durovou sextou v sekundu. To je docela jiný interval. Zkuste si zahrát oba vstupy hned za sebou a porovnat je.“

Zahrají takty 1 a 25.

Vn1: „Ten začátek na mě teď v tom srovnání působí hodně otevřeně. Skoro ‚odrzle‘, chtělo by se říct. Snažil jsem se ho původně hrát ‚Mozartovsky‘ kultivovaně, ale teď se mi zdá, že se to vlastně moc nehodí. Je to opravdu hodně přímé. Ta sexta v sekundu je mnohem měkčí a tak nějak ‚pěknější‘. Asi zkusím hrát začátek věty trochu nekompromisněji.“

Vn2: „Souhlasím. Moje sexta vychází z toho srovnání mnohem milejší. Trošku v charakteru *dolce*. Co ale pak dál s tou skupinkou šestnáctin? Ty moc *dolce* nevyznívají.“

U: „To máte pravdu. Mozart jimi elegantně propojil závěr oblasti prvního tématu s druhým tématem. Do samého závěru fráze zakomponoval drobný hravý motivek, jehož charakter vzápětí zužitkuje (Ukázka č. 18). Zkuste si zahrát závěr oblasti prvního tématu (např. od taktu 17) a vnímat tuto souvislost.“

Zkusí to.

U: „Byl tenhle pokus nějak cenný?“

Vn2: „Musím říct, že pro mě má teď ta ‚figurka‘ trochu jiný význam než dřív. Tím, že jsem se snažil, aby ta spojitost vyzněla, zahrál jsem ji trošku důrazněji a jakoby samostatně. Předtím jsem ji vlastně jen přehrál a směřoval k dalšímu taktu. Vždycky mi totiž přišlo trochu hloupé, že tohle téma je vlastně pořád dokola jenom fis, fis, fis...“

U: „V tom případě to rozhodně stálo zato! Zahrajte nyní opět od taktu 17 a pokuste se zužítkovat vše, co jsme doposud experimentováním zjistili. Propojte *dolce* prvních not s výrazným přednesem šestnáctinové kvartoly, jak jsme k tomu došli v minulém pokusu.“

Zkusí to.

Vn2: „To je hodně zajímavé! Teď jsem se musel nepatrně zdržet na prvních dvou dobách a ta kvartola mě pak vlastně postrčila dopředu. Nezní to už moc neuspořádaně?“

Vcl: „Myslím, že to bylo výborné. Také se mi dřív zdálo, že tohle téma znělo vždycky trochu hloupě. Takhle ale dostalo spoustu krásných charakterů a také trochu vtipu.“

U: „Výborně. Nechte si to všechno do příští hodiny projít hlavou a za týden na shledanou.“

5.4 Popis jednotlivých analytických metod

5.4.1 Zjednodušení a následná rekonstrukce

Pokusil jsem se zde demonstrovat z mého pohledu ukázkovou hodinu s praktickým rozbořením části první věty Mozartova Kvartetu G dur, KV387. Mým cílem nebylo pojmenovat všechny formální, harmonické či kontrapunktické jevy a děje. Snažil jsem se především postihnout ty detaily, které, jsou-li významově objasněny, pomohou k hlubšímu porozumění skladbě a hudebním vztahům v ní a otvírají nové možnosti, jak vnímat a slyšet hudbu, kterou hrajeme.

Na začátku jsem se stručně dotkl metody zjednodušení originálního zápisu a následné rekonstrukce témat. Tuto metodu považuji za jeden z nejsilnějších nástrojů budování uvědomělé a zároveň přesvědčivé interpretace se smyslem pro význam jednotlivých hudebních gest. Postup je velmi jednoduchý:

Nejprve pomyslně oprostíme hudbu od všeho, co v ní z hlediska jejího základního harmonického pohybu není nezbytné, až nám zůstane jednoduchá harmonicko-melodická kostra (Ukázka č. 16). Snažíme se přitom, aby i po zjednodušení dávala hudba dostatečný smysl, abychom v ní v hrubých obrysech stále skladbu poznávali. Poté postupně přidáváme zpět jednotlivé detaily, kterými skladatel „základní“ linku obohatil a zkrášlil, a sledujeme, jak navrácené detaily hudební celek konkrétně obohacují.

Pokud takto postupujeme, dovedeme zpravidla daleko lépe docenit význam i krásu jednotlivých zdánlivě nepodstatných obrátů, zjistíme, kde hudba vyžaduje pro své vyznění více času. Rozpoznáme místa, na kterých skladateli patrně velmi záleželo, protože je obohatil ornamentací či průtažnými tóny, přenesl linku nečekaně o velký interval nahoru či dolů, ozvláštnil doprovod nečekanou harmonickou funkcí apod.

Z pohledu interpreta lze totiž snadno nabýt dojmu, že podoba skladby (zejména známého díla) je samozřejmě taková, jaká je. Jaká jiná by měla či mohla být? Notový zápis – naše hlavní vodítko – je jasně daný a u některých skladeb ho dokonce obestírá přímo posvátná aura nedotknutelnosti. Výše zmíněná metoda rozboru nás však může přivést k velmi zajímavé úvaze, že totiž nic z toho, co se ve skladbě nalézají, tam není samozřejmě či nevyhnutelně. Nic z toho, co ve skladbě vidíme, tam – z pohledu skladatele – být nemuselo. Vše mohlo být zcela jinak.

Skladatel začíná s čistým notovým papírem a vše od základního obrysu a prvotního hudebního gesta až po nejmenší detaily v ornamentaci, to vše se do skladby dostalo prostřednictvím bezpočtu tvůrčích úvah a rozhodnutí. Některá z nich byla vědomá, jiná intuitivní. V některých případech vedl skladatele rozum, jindy to byly city. V každém případě se však skladatel nějak rozhodl a tím vyloučil možnosti jiné. Pro interpretaci je nesmírně obohacující zamyslet se nad tím, *jaké* jiné možnosti měl asi skladatel k dispozici a *proč* je zavrhl. V některých případech nám napoví rukopis, který je často plný škrtnů a změn. Máme-li to štěstí a dokážeme rozluštit i přeškrtnutý hudební materiál, mnohdy užaseme nad jeho odlišností od konečné podoby skladby. Je tedy zjevné, že se nemusíme ostýchat a můžeme při studiu pro nás nového díla experimentovat a představovat si i jiné možnosti než ty, které se ve finální podobě skladby nalézají.

Je-li kupříkladu téma podloženo triolovým doprovodem, zkusme doprovod změnit na osminy nebo šestnáctiny. Slyšíme nějakou výraznou změnu? Možná, že je nám nyní jasnější, jakou hudebně výrazovou kvalitu trioly tématu propůjčují. V té chvíli v nás skladba začne zcela nově rezonovat, protože náhle vidíme, že téma nedoprovází *prostě trioly, ale právě trioly*. A to je z interpretačního hlediska naprosto zásadní rozdíl.

Vrátím-li se nyní k rozboru pomocí zjednodušení a následné rekonstrukce, lze na něj nahlížet velmi podobně. Skladbu, kterou jsme právě ochudili o mnoho krásných

detailů, mohl i sám skladatel napsat v této prosté podobě. Patrně by již nebyla tak působivá, ale to není v této chvíli podstatné. Pro nás interprety je klíčové, že v procesu navracení jednotlivých detailů zpět na jejich původní místo vidíme, jak nám skladba rozkvétá před očima. Jako kdybychom na okamžik postavili Michelangelova Davida souměrně na obě nohy, abychom pak lépe pochopili jedinečnost jeho originálního postoje.

5.4.2 Práce s příbuznými motivy

Druhá velmi silná metoda, kterou jsem v modelové hodině využil, je nacházení příbuzných prvků ve skladbě a jejich vzájemné srovnání. Podaří-li se nám nalézt motivy, které jsou z určitého pohledu příbuzné (např. mají formálně vzato stejnou funkci, nebo jsou melodicky podobné, nebo jsou dokonce melodicky shodné, ovšem zasazené do jiného [např. harmonického] kontextu apod.), můžeme je při zkoušení postavit přímo vedle sebe, byť tomu tak ve skladbě vůbec nemusí být, a vzájemně je konfrontovat. Z tohoto srovnání vyjdou zpravidla obě verze charakterově jasnější. V našem příkladu se jednalo o zdvihy k prvnímu a druhému tématu. Jejich rytmické schéma je prakticky shodné. Charakterově jsou však oba zdvihy velmi odlišné. Jakmile je zahrajeme vedle sebe, jeví se vše velmi jasně. Bez tohoto srovnání však tyto drobné, ale pro interpretaci nesmírně důležité náladové odstíny naší pozornosti snadno uniknou a náš přednes zůstane nepoměrně plošší.

5.4.3 Sledování tematických fragmentů napříč partiturou

Posledním často přínosným způsobem práce, který jsem v ukázce využil, je hledání významných fragmentů tematického materiálu a sledování jejich příběhu ve vývoji skladby. V našem příkladu se jednalo o chromatický postup D – Dis – E. Objevoval se na různých místech a nabýval různých významů, jejichž charakterovým ujasněním jsme dospěli k lepšímu pochopení a vyhranění odlišných hudebních nálad. Zároveň jsme se soustředili na průběžný vývoj tohoto malého motivu napříč partiturou. Tím jsme významně posílili samozřejmé propojení jednotlivých hlasů, v nichž se motiv střídavě vyskytoval, a angažovali je do společného vytváření organického celku skrze jejich aktivní a živou konverzaci.

5.5 Uplatnění analytického přístupu s ohledem na typ repertoáru

Tyto jednoduché metody rozboru jsou použitelné téměř univerzálně napříč hudebními styly. Nicméně První vídeňská škola a z ní vycházející skladatelé (zejména Schubert, Mendelssohn, Brahms, Schumann a Druhá vídeňská škola) jsou nejvhodnějším polem pro podobný způsob práce a v tomto smyslu se poněkud odlišují od české hudební tradice. Ta je ve svém skladebném přístupu zpravidla více orientována na melodiku, invenční bohatství a vztah k lidové hudbě, což do jisté míry ovlivňuje interpretační přístup a způsob studování nových skladeb.

Bohužel, tyto v mnoha ohledech unikátní a bezesporu okouzlující charakteristiky české hudby 19. a části 20. století, které oslovují posluchače napříč kontinenty, vedou ze strany interpretů často k předsudkům a celkově negativnímu postoji vůči jakémukoli druhu analytického přístupu k interpretaci. Jakkoli však může ta či ona skladba působit strhujícím a nespoutaným dojmem, můžeme si být zcela jisti, že vedle i té nejsvobodnější invence a upřímné lidovosti je v ní vždy velký kus intelektuální práce, tedy matérie, kterou je při studování díla záhodno zkoumat a analyzovat. Lze patrně tvrdit, že Mozart komponoval snadněji než Beethoven, že Dvořákovy melodie se rodily s větší lehkostí než Brahmsovy, že Janáček svůj lidový naturalismus podřídil menší intelektuální kontrole než Bartók. To ale neznamená, že Mozartova, Dvořáková či Janáčková hudba nestojí na pevných základech daných ve velké míře uvážlivým a cílevědomým rozvržením kompoziční práce od celkové formální stavby až po jednotlivé detaily a nejjemnější tematické obraty a že tudíž nemá smysl se těmito kompozičními aspekty zabývat! Rovněž nelze tvrdit, že hudba, která vznikla s větším podílem intuice nebo čiré invence, je „lepší“ než hudba těžící více z intelektuální stránky kompozice.

Klíčovou otázkou je, jak nalézt správnou míru analytického přístupu k práci, abychom na jedné straně dokázali rozklíčovat autorovy kompoziční záměry, ale aby se, na straně druhé, z naší hry nevytratila hudební svěžest a živost. Naději nám může poskytnout známý výrok Edwarda Conea, že: „dobrá kompozice při hlubším studiu sama ukáže analytické metody potřebné ke svému vlastnímu pochopení.“²¹⁰

²¹⁰ Edward Cone. *Music: A View from Delft. Selected Essays*. University of Chicago Press, 1989, s. 54

5.6 Analytický přístup v kontextu hudebního vzdělávání

Domnívám se však, že tyto otázky se ve skutečnosti dotýkají hlubšího problému, souvisejícího se systémem našeho hudebního vzdělávání. Ještě v první polovině 20. století bylo vcelku běžnou praxí, že většina profesionálních hráčů na nejrůznější nástroje byla schopna alespoň v minimální míře komponovat. Standardně vyškolený hudebník zpravidla prošel v rámci svého hudebního studia základní skladatelskou přípravou. Díky tomu si například mnozí sólisté pro svůj nástroj dokázali upravit skladby jiných autorů, nebo dokonce komponovali skladby originální. Tato praxe z hudebního vzdělání postupem času vymizela a průnik světa hudebních skladatelů a hudebních interpretů zmizel, což s sebou přineslo mnohé neblahé důsledky.

Nejviditelnějším projevem je zjevná nechuť dnešních interpretů podílet se aktivně na tvůrčím procesu, hledat v proudu současné hudební tvorby sobě blízký způsob vyjádření a následně uvádět nová díla v život. Ještě horším projevem je pak zákulisní pohrdlivost, kterou interpreti nezdědka vůči svým aktivně tvůrčím kolegům chovají (vycházím subjektivně z vlastních zkušeností s hudebníky mé generace). Není však divu. Vzhledem k tomu, že většina z nás hudebníků-hráčů nikdy neokusila vnitřní zápas hudebníka-tvůrce, není jistá absence empatie vůči skladatelům žádným překvapením.

Konečně ve vztahu k hudební analýze je situace obdobná. Pokud bychom sami měli základní vhled do procesu kompozice, byl by náš pohled v tom nejlepší a nejživější slova smyslu „analytický“ sám od sebe. Naše vlastní skladatelská příprava by nám vytříbila smysl pro odhalení jedinečného, originálního či dokonce geniálního v právě studované skladbě bez ohledu na to, zda se jedná o dílo současné či historické, světově proslulé či zcela neznámé. Naše šance na skutečné pochopení skladatelova

tvůrčího záměru, a tedy i na vystižení správného interpretačního přístupu a vhodného způsobu nastudování, by byly zcela jistě nepoměrně vyšší.

Jakkoli se tyto úvahy mohou zdát v současnosti nerealizovatelné, nejedná se o nikterak převratnou myšlenku. V ABC hudebních forem Ludka Zenkla, jedné z nejrozšířenějších učebnic hudební analýzy u nás, se dočteme:

„Podobně jako v harmonii a v kontrapunktu je i v nauce o hudebních formách velmi užitečné, aby si studující osvojovali některé okruhy látky psaním úloh: vytvářeli motivy, témata, periody, obměňovali motivy a témata, spojovali věty a pokoušeli se o vytváření drobnějších skladbiček. [...] Tato cesta se nejnáze realizuje za vedení učitele, ale může jí využít i samouk, protože může porovnávat výsledky svého úsilí s tvorbou skladatelů.“²¹¹

²¹¹ Luděk Zenkl. *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 14

5.7 Konkrétní doporučení pro komorní soubory

5.7.1 Hra z partitury

Ponechme nyní stranou otázku, zda by bylo vhodné do budoucna uvažovat o dlouhodobých systémových změnách v celkovém přístupu k výchově mladých hudebníků. Zaměřme se raději na konkrétní možnosti, které má (kromě výše popsaných metod analytické práce) každý komorní soubor k dispozici okamžitě a které se v podstatě pouze snaží o praktické naplnění Zenklova doporučení.

V první řadě bych rád všem komorním souborům doporučil hru přímo z partitury. Kopírování a lepení stránek k sobě není vždy nejjednodušší a zabere hodinu či dvě navíc. Tato časová investice se však bohatě vrátí jak při nácvičku vlastního partu s možností okamžité kontroly souvislostí s ostatními hlasy, tak při společném zkoušení. Bohužel se často setkávám s tím, že se studenti věnují pilně cvičení vlastního partu, avšak zcela bez znalosti dění v ostatních hlasech. Takový přístup je velmi nerozumný. Představme si, jak směšně by působil herec, který by se naučil pouze svou roli, ale zbytek scénáře nechal zcela bez povšimnutí. Je zřejmé, že takový přístup by byl zcela absurdní. Bez znalosti celkového příběhu a jeho smyslu nelze vůbec dovodit, jakým způsobem je vhodné konkrétní repliky přednést. V hudbě je tomu právě tak. Zdánlivě „nelogická“ dynamická znaménka, „prapodivné“ útržky melodií, a „nekonzistentní“ artikulace, to vše většinou nabude smyslu v celkovém kontextu partitury. S partiturou před sebou vidí každý jasně, jakým způsobem odpovídá jeden hlas druhému, chápe, kdy je jeho hlas hlavní a kdy naopak doprovodný, může posoudit, zda artikulací odlišnosti jsou způsobeny opravdu jen skladatelovým či editorovým nekonzistentním přístupem, či zda se naopak jedná o autorův záměr atd. Společná zkouška je pak možností ověření a dalšího prohloubení všech podobných souvislostí, které jsme byli s to z partitury již předem vyčíst.

Výhod hry z partitury je doslova bezpočet. Obrovskou úsporou času pak je naprosté vymizení chronicky se opakujících dotazů a nedorozumění tohoto druhu:

„Prosím Tě, co máš v taktu 58?“

„Mám čtvrtku a dvě synkopované šestnáctky, ale ta čtvrtka je ligaturovaná z předchozího taktu, takže vlastně uslyšíš až šestnáctku po pauze na druhé době...“

„Počkej, ukaž mi to, prosím Tě...“

Nebo:

„Zesiluješ moc brzo, *crescendo* je až od půlky taktu.“

„Ne, *crescendo* je na celý takt.“

„Já ho mám až od poloviny taktu 135.“

„Aha, já ho mám už od taktu 134!“

„A proč? To je asi nějaká chyba, ne? Co v tom taktu vlastně hraješ...?“

Podobné „rozhovory“ představují ohromnou ztrátu drahocenného času. Podobná „objevná zjištění“ odhalující prostě zjevný obsah partitury by přitom měla být pouze samozřejmým základem pro skutečnou práci. Ta začíná teprve se znalostí všech podobných souvislostí a spočívá v první řadě ve snaze o porozumění jejich hlubšímu významu a vyvození odpovídajících interpretačních závěrů. Máme-li před očima partituru, jsme tedy rázem o několik kroků blíže k účinné práci bez výše zmíněného otravného zdržování a můžeme se plně věnovat zkoumání dialogu, který probíhá napříč celou partiturou a který je pro komorní hudbu jedním z jejích základních kamenů.

5.7.2 Kompoziční cvičení

Znalost obsahu partitury je základní podmínkou poctivé práce interpreta, avšak interpretační ideál nespočívá pouze v jeho znalosti, nýbrž v jeho pochopení. Žádný analytický rozbor nás se studovanou skladbou nesblíží tolik, jako když si onu skladbu sami pro sebe znovu „zkomponujeme“. Proto za vůbec nejlepší přístup k analýze považuji následující cvičení:

Vyberme si z mnoha Haydnových, Mozartových nebo Schubertových raných skladeb jednu, kterou známe jen zběžně nebo vůbec. Tento repertoár je pro svou formální přehlednost a kompoziční jednoduchost pro začátek nejvhodnější. Můžeme začít například tím, že se seznámíme s předvětím první fráze (melodii si zazpíváme, nebo si ji zahrajeme na libovolný nástroj) a pokusíme se dopsat svou vlastní verzi závětí. Když jsme s prací hotovi, porovnáme naše závětí s originálem. Možná se naše verze skladatelově rukopisu podobá anebo jsme naopak zjistili, že jsme se v našem úsudku se skladatelovou ideou zcela minuli. Ať tak, či onak, skrze toto experimentování nahlížíme skladateli přímo „do kuchyně“ a z podobných „setkání“ si vždy odneseme mnoho poučného.

Stejným způsobem můžeme do hloubky poznávat povahu mnoha dalších skladebných prvků. K melodii můžeme například dopsat basovou linku nebo ji můžeme dokonce harmonizovat, můžeme zkoušet rytmicky stylizovat doprovodné hlasy atd. Poté, co se seznámíme s celou expozicí, můžeme si (stačí v hrubých obrysech) vypracovat naši verzi reprízy. Repríza je z hlediska zkoumání u skladatelů-mistrů vždy nesmírně zajímavá. Málokdy se jedná o prostou harmonickou konsolidaci témat. Ve většině případů na nás čeká nějaké překvapení v podobě nečekaných harmonických obohacení, formálních změn, natažení či naopak zkrácení některých tematických ploch apod. Repríza není jen opakováním, ale často skutečnou reinterpetací

expozice. Navrhované cvičení nám pomůže povšimnout si všech hudebních změn, a především docenit jejich význam.

Dodejme, že stejným způsobem můžeme obohatit a prohloubit náš vztah ke skladbám, které již známe. Je velmi překvapivé, kolik detailů i v mnohokrát hraných dílech, zpravidla unikne naší pozornosti. Není vůbec jednoduché přesně si vybavit všechny hlasy a rekonstruovat jejich úlohu. Pokud se o to pravidelně pokoušíme, téměř vždy tím objevíme nové zajímavosti, které znovu zbystří náš sluch a osvěží interpretační pohled i v případě, že jsme skladbu již mnohokrát koncertně provedli.

5.7.3 Studium typického repertoáru daného stylového období

Neméně přínosné obohacení pohledu může přinést studium kompozičně jednoduššího repertoáru dané epochy. I naprostý laik je kupříkladu schopen říci, že Mozartovy skladby jsou jedny z „nejlepších“, jaké byly v celých dějinách zkomponovány. Překvapivě málokdo, dokonce i z řad profesionálních hudebníků, dokáže *přesně* popsat, v čem tkví jedinečná kvalita určité Mozartovy kompozice a čím taková kompozice *konkrétně* převyšuje podobná díla jiných skladatelů.

Doporučuji proto všem mladým souborům, aby se vedle děl slavných mistrů seznámily také s několika skladbami, které stojí ve stínu dnes oblíbených a často hraných skladeb. Pokud se například rozhodneme studovat Haydnův smyčcový kvartet, náš cit pro Haydnův důvtip a invenci bude zřetelně vyšší, pokud zároveň získáme alespoň základní zkušenost s kvartety Vaňhalovými nebo Dittersdorfovými. Otevře se nám tak možnost nahlédnout Haydnovu práci z perspektivy tehdejšího ustáleného hudebního jazyka a uvidíme jasněji, v čem spočívá jedinečnost a výjimečnost Haydnovy práce.

Výše popsané postupy a doporučení nemají v žádném případě za cíl svázat interpretační rozlet a zdravou intuici formálními či intelektuálními ohledy. Je však zřejmé, že s každou skladbou, kterou do hloubky poznáme, roste náš interpretační vhled a rozšiřuje se náš celkový umělecký horizont. Vyvíjíme se a naše intuice se vyvíjí s námi. Kromě toho, intuice sama o sobě není odpovědí na všechny otázky, které přicházejí při studiu stylově rozmanitého kvartetního repertoáru v potaz. Tento text si klade za cíl být nápomocný v první řadě ve chvílích, kdy se samozřejmá intuitivní cesta ztrácí, nebo kdy záměrně chceme proniknout hlouběji do studovaného díla a vstoupit v aktivní interakci s jeho myšlenkovým světem.

Výše uvedená doporučení by nám následně měla pomoci získat vlastní a na konkrétních základech postavené představy o studované skladbě, které ihned nastaví směr, kterým se naše práce při studiu bude ubírat. Ještě dříve, než nás v čistě hudebním rozletu zabrzdí problémy souhry, intonace a mnoha menších či větších technických obtíží, máme šanci pojmout v mysli ideál, který naši následnou instrumentální práci na skladbě povede. Víme již, co v kompozici považujeme za zajímavé, zvláštní, překvapivé, šokující, nezvyklé, geniální, krásné atd. Tím se vyhneme slepému tápání a zoufalému hledání střípků hudební inspirace, které se kdesi mezi neustálým vyladováním a nekonečnými diskusemi o nedokonalé souhře snad občas zablesknou. I zdánlivě jednoduché skladbičky jsou náhle plné originálních a nesmírně zajímavých kompozičních obrátů a práce na nich se změní v opravdovou radost. Dosažení právě takového tvůrčího rozpoložení považuji za hlavní a nejvyšší cíl veškeré analytické práce.

6 Dlouhodobá spolupráce a soužití ve smyčcovém kvartetu

6.1 Úvod

V této kapitole se zaměřím na zkoumání soudržnosti smyčcového kvarteta a pokusím se pojmenovat klíčové vnější i vnitřní faktory, které rozhodujícím způsobem určují osud komorních souborů (specificky smyčcových kvartet) při jejich snaze o dlouhodobou existenci.

Abych dosáhl větší objektivity, vycházím z několika zdrojů zároveň. V kapitole cituji z knihy *How to Succeed in an ENSEMBLE* (Jak uspět v souboru) Abrama Lofta a z rozhovorů Davida Bluma se členy kvarteta Guarneri, vydaných pod názvem *The Art of Quartet Playing* (Umění kvartetní hry). Zmiňuji také knihu Edwarda Dussinberra *Beethoven for a Later Age* (Beethoven pro pozdější dobu). Z akademických studií odkazují zejména na práci Keitha Murnighana a Donalda Conlona *The Dynamics of Intense Work Groups: A Study of British String Quartets* (Dynamika těsných pracovních skupin: Studie britských smyčcových kvartet) a na studii Vivienne Young a Andrew Colmana *Some psychological processes in String Quartets* (Různé psychologické procesy ve smyčcových kvartetech). Vedle těchto pramenů zde cituji názory různých špičkových kvartetních hráčů (Václav Bernášek – Kocianovo kvarteto, Krzysztof Chorzelski – Belcea Quartet, Rainer Schmidt – Hagen Quartet, František Souček – Zemlinského kvarteto, Ivan Štraus – Sukovo kvarteto a Jan Talich – Talichovo kvarteto), které pocházejí buďto z mých přímých rozhovorů s nimi, nebo z korespondence. Vedle výše uvedeného mě při psaní vedla má vlastní zkušenost sekundisty Bennewitzova kvarteta, jehož jsem v době vzniku této práce členem 23 let.

Dlouhodobá a těsná spolupráce ve smyčcovém kvartetu nutně přináší množství otázek, ve kterých spolu nemusí jednotliví členové souboru souhlasit. Způsob, jakým

jsou tyto případné rozpory uchopeny a řešeny, zásadně ovlivňuje kvalitu kvartetního soužití a často přímo rozhoduje o tom, zda soubor přetrvá či nikoli. Tyto otázky mohou v zásadě spadat do tří kategorií – záležitosti čistě hudební, osobní a organizační. Zejména v hudební oblasti se ovšem jedná o otázky „ze své podstaty subjektivního rázu, které nemohou být zodpovězeny běžným způsobem pomocí argumentů jasně podporujících či vyvracejících určitý pohled na věc, jinak řečeno, nemohou být zodpovězeny žádným objektivním způsobem.“²¹²

V této kapitole chci ukázat, že k úspěšnému a konstruktivnímu řešení všech sporů je klíčový respekt jednotlivých členů k sobě navzájem a aktivní přijetí role, kterou každý člen souboru hraje v dané chvíli a situaci.

²¹² Vivienne M. Young a Andrew M. Colman. *Some Psychological Processes in String Quartets*, Psychology of Music, 1979, s. 13

„Základ smyčcového kvarteta spočívá v práci, kterou čtyři lidé konají společně a po dlouhou dobu, v osobní i hudební empatii, kterou si vybudují, a ve vazbách, které vzniknou díky sdíleným zkušenostem a výzvám.“²¹³

Edward Dusinberre

²¹³ Edward Dusinberre. *Beethoven for a Later Age*. London: Faber & Faber, 2016, s. 172

6.2 Specifika hudebního souboru v rámci malých pracovních skupin

Viděno obecně, smyčcové kvarteto se neliší od obvyklé malé pracovní skupiny, např. malé firmy. Čtyři lidé pracují ve společném prostoru a při své práci sledují společný cíl. Dovednosti každého z nich do značné míry určují úspěch celku a individuální výpadky mohou velmi poškodit jméno celé skupiny či dokonce ohrozit její přetrvání jako takové. V konečném důsledku může selhání jednotlivce (ať už osobní či profesní) negativně ovlivnit život ostatních členů i jejich rodin. Prakticky totožná je situace v každém smyčcovém kvartetu, pro které koncertování znamená nejen radost, ale též obživu, nebo alespoň zabezpečuje její podstatnou část.

Pokud se zaměříme konkrétně na umělecké (případně též některé sportovní) skupiny, zjistíme, že na rozdíl od běžných pracovních skupin jsou zde kladeny nebývale vysoké nároky na dokonalou koordinaci a souznění.

„Smyčcové kvarteto se svou úlohou a jejími nároky v důležitých ohledech odlišuje od jiných pracovních skupin. V chirurgických týmech, vývojářských skupinách a v podstatě v jakýchkoli jiných pracovních uskupeních je vnitřní interakce méně bezprostřední a méně úplná ve své provázanosti, než je tomu u smyčcového kvarteta.“²¹⁴

V oblasti sportu se jedná především o koordinaci pohybovou (akvabely, párový tanec a krasobruslení, mažoretky apod.), v hudební sféře jde především o dokonale synchronizovanou práci s tvorbou a formováním zvuku. Pro obě oblasti je dále zásadní schopnost přesné koordinace vnitřního rytmického pulzu, dokonalého rytmického „scítění“.

²¹⁴ Keith Murnighan a Donald Conlon. *The Dynamics of Intense Work Groups: A Study of British String Quartets*. Cornell University: Sage Publications, 1991, s. 183

Jak uvádí Vivienne M. Young a Andrew M. Colman ve své studii, jsou v hudbě tyto nároky jedny z nejvyšších, protože sebemenší nesoulad a nepřesnost jsou u sluchových vjemů jasně patrné (dokonce i pro zcela nezkušeného posluchače), na rozdíl od vjemů vizuálních, kde je dle Young a Colmana přijatelná míra nepřesnosti znatelně větší. U hudebních souborů je vyžadována „téměř dokonalá koordinace napříč širokým spektrem proměnných, což vyžaduje neobvykle vysokou úroveň citlivosti [jednotlivých členů] a vzájemného porozumění [...], patrně nevídanou u jiného typu skupiny.“²¹⁵ I sebemenší odchylka je přitom považována za vážnou chybu.

Aby bylo možno takové úrovně vzájemné koordinace (čili souhry) dosáhnout, je často třeba jít až za hranici čistě instrumentálního sjednocení směrem k vzájemné empatii a společné dobré vůli naslouchat a schopnosti předvídat. Do hry hudebního souboru přitom vstupuje celá řada faktorů od momentálního rozpoložení hráčů, které výrazně mění prožívání mnoha technických stránek hry (tempo, načasování, intenzita tónu, artikulace), až po individuální potřebu svobody hudebního vyjádření s požadavkem „hrát pokaždé jinak“. Je tudíž třeba přijmout skutečnost, že míra vzájemného porozumění (v hudebním i obecném slova smyslu) výrazně ovlivňuje dokonalost hudebního sjednocení a synchronizace, která se posléze projeví homogenitou hudebního přednesu až do nejjemnějších detailů.

„[...] snažit se vycítit, jak moji kolegové cítí puls, [...] být natolik sladěn s fyzickým i psychickým stavem tří jiných lidí, se může někdy zdát svazující. S pomocí dobré přípravy se nám však může podařit být na pódiu jako jeden.“²¹⁶

Alfred Schuetz reflektuje ve své studii *Making Music Together* nutnost dosažení této ojedinělé míry vzájemného vnitřního propojení, které je klíčovou podmínkou pro

²¹⁵ Vivienne M. Young a Andrew M. Colman. *Some Psychological Processes in String Quartets*, Psychology of Music, 1979, s. 12–13

²¹⁶ Edward Dusinberre. *Beethoven for a Later Age*. London: Faber & Faber, 2016, s. 181

úspěšnou hudební komunikaci uvnitř souboru i navenek, a zavádí pro něj termín „tuning-in“²¹⁷, kdy je „...každý hráč schopen anticipovat konání ostatních [hudebníků v souboru].“²¹⁸

Je zřejmé, že takto vysoké nároky na vzájemné porozumění členů smyčcového kvarteta se zásadním způsobem promítají do problematiky dlouhodobé soudržnosti komorních souborů, výběru vhodných členů, jakož i hráčských a charakterových požadavků na jednotlivce. Instrumentálně technickými otázkami souhry se detailně zabývám v kapitole Souhra. Zde se zaměřím především na otázky, které souborová hra klade na jednotlivé členy v oblasti sociální a psychosociální.

²¹⁷ Alfred Schuetz. *Making music together. A study of social relationships*. Social research, 2006, s. 15–28

²¹⁸ Jane Davidson a James Good. *Social and Musical Co-Ordination between Members of a String Quartet: An Exploratory Study*. Psychology of Music, 2002, s. 186–201

6.3 Přístup k vedení souboru

Představy o ideální formě společné práce a soužití jsou velmi individuální a u jednotlivých souborů se tedy značně liší. Na jedné straně najdeme soubory vedené zřetelně jednou výraznou individualitou (Vlachovo kvarteto – Josef Vlach, LaSalle Quartet – Walter Levin), na straně druhé je bezpočet souborů v té či oné míře „demokratických“. Oba přístupy mají své klady i zápory. Srovnáním souborů vedených autoritativně z pozice jednoho člena (zpravidla prvního houslisty) či naopak demokraticky (názorům všech členů souboru k hudebním i mimohudebním otázkám je pravidelně dáván prostor a tyto názory mají podobnou váhu) se podrobně zabývá studie Keitha Murnighana a Donalda Conlona *The Dynamics of Intense Work Groups: A Study of British String Quartets* (Dynamika těsných pracovních skupin: Studie britských smyčcových kvartet). Autoři v ní zkoumají 20 britských smyčcových kvartet z pohledu jejich úspěšnosti v konkurenčním prostředí (počet koncertů za rok, výše honorářů, četnost nahrávek, množství kritických ohlasů v médiích a jejich obsah atd.) a jejich schopnosti dlouhodobé stabilní spolupráce. Především se zabývají srovnáním nejvíce a nejméně úspěšných souborů a analyzují rozdíly v jejich přístupu zejména ke způsobu vedení souboru.

Pro soubory, které výzkum vyhodnotil jako úspěšné, byl typický příklon k demokratickému způsobu práce současně s uznáním nutnosti určitého vůdčího hlasu ve prospěch efektivity práce.

„Všechny [úspěšné] soubory s jedinou výjimkou se ztotožňovaly s demokratickým přístupem. První houslisté těchto souborů však považovali přítomnost vůdčí osobnosti za důležitější než první houslisté méně úspěšných souborů. [...] Svou vůdčí roli nicméně ve svém souboru neprosazovali. Namísto toho sami, zjevně upřímně,

propagovali demokratický přístup.²¹⁹ A dále: „Hráči [úspěšných souborů] akceptovali obě strany *leader-democracy* paradoxu tím, že subjektivně vnímali svou možnost prostoru k vyjádření [...], objektivně však přisuzovali hlasu prvních houslí větší vliv.“²²⁰

Podobně se k tomuto problému vyjádřil také Krzysztof Chorzelski, violista kvarteta Belcea:

„Při zkoušení jsme velmi demokratičtí v tom smyslu, že následujeme názor většiny. Corina, naše první houslistka, má ale výjimečný hudební instinkt. Intenzita její hry zásadně přispívá k jejímu velmi přesvědčivému projevu, byť se její vize nemusí vždy shodovat s ostatními. Je velmi otevřená jiným názorům a naslouchá jim. Když se snaží vyhovět, je někdy výsledek méně přesvědčivý, než když prostě následuje svůj instinkt. Takže v tomto smyslu má ona hlavní slovo, nicméně všichni máme stejné právo přispívat do procesu zkoušení.“²²¹

Rovněž Young a Colman dochází k závěru, že demokratický způsob práce je pro smyčcová kvarteta tím nejvhodnějším, a to „nejen z toho důvodu, že hráčům bude patrně nejlépe vyhovovat výsledné sociální klima, ale také proto, že pouze tento druh uspořádání zajistí individuální motivaci a dobré pracovní výsledky, a to nejen ve chvíli aktivního působení vůdčí osobnosti [...], ale i při samostatné práci, například při domácí přípravě vlastního partu.“²²²

Obě zmíněné studie se však zároveň shodují v samozřejmém ztotožnění vůdčí osobnosti s prvním houslistou. Tento předpoklad je brán jako víceméně výchozí pozice dalšího výzkumu, např.:

²¹⁹ Keith Murnighan a Donald Conlon. *The Dynamics of Intense Work Groups: A Study of British String Quartets*. Cornell University: Sage Publications, 1991, s. 181

²²⁰ Ibidem, s. 182

²²¹ Citováno z rozhovorů s Krzysztofem Chorzelskim, violistou kvarteta Belcea

²²² Vivienne M. Young a Andrew M. Colman. *Some Psychological Processes in String Quartets*. Psychology of Music, 1979, s. 16

„Různé role ve smyčcovém kvartetu s sebou přináší různé druhy hudební odpovědnosti. První houslista je hudební vedoucí kvarteta.“²²³

Nebo:

„První houslista je tradičně vůdčí osobností, či přímo vedoucím smyčcového kvarteta.“²²⁴

Argumentačně toto východisko opírají především o významnou roli prvních houslí zejména v repertoáru První vídeňské školy, která tvoří jádro kvartetního repertoáru. Young a Colman však zároveň sami upozorňují, že „ačkoli je první houslista formálně vzato vedoucím každého souboru, nemusí tomu tak ve skutečnosti ve všech ohledech být, protože jeho oficiální role, kterou zastává, nezaručuje, že jeho hlas bude mít za všech okolností při společném rozhodování největší váhu.“²²⁵

Podobně situaci hodnotil také Ivan Štraus, někdejší primárius Sukova kvarteta: „[Náš soubor] byl velmi demokratický. Konečné rozhodnutí připadlo většinou na mě. Nejvlivnější však byl [violista] Karel Řehák, který měl zkušenosti ze spolupráce s Josefem Sukem. Byl proto [v souboru] autoritou.“²²⁶

Zajímavé srovnání nabízí pohled zevnitř jednoho z nejúspěšnějších amerických souborů. V rozhovoru s Davidem Blumem se členové kvarteta Guarneri vyjádřili takto:

„David Blum: ‚Ideální situace tedy nastává, pokud jsou v souboru čtyři lidé s vyrovnanou schopností vést i následovat.‘

²²³ Keith Murnighan a Donald Conlon. *The Dynamics of Intense Work Groups: A Study of British String Quartets*. Cornell University: Sage Publications, 1991, s. 166

²²⁴ Vivienne M. Young a Andrew M. Colman. *Some Psychological Processes in String Quartets*. Psychology of Music, 1979, s. 15

²²⁵ Ibidem

²²⁶ Citováno z korespondence s prof. Ivanem Štrausem, někdejším primáriem Sukova kvarteta.

Michael Tree (violista): „Ano, přesně tak. Doufám, že konečně můžeme jednou provždy odmítnout představu, že v kvartetu musí nutně dominovat jeden hráč. Obvykle se tím myslí první houslista. V Evropě – snad proto, že tam tradice nemizí tak snadno – se tohoto pocitu zbavují jen těžko. V Německu a Rakousku mluví o „primáriovi“ – výraz, který nás velmi překvapil, když jsme ho poprvé slyšeli – a v Anglii o „vedoucím“ [leader] smyčcového kvarteta. Představa „primária“ nám nikdy nepřišla na mysl. Je zcela v rozporu s naším pohledem. [...] Domnívám se, že soubor, kde jeden člověk rozhoduje o tom, jak by měli ostatní hrát, nemůže znít stejně, jako soubor, ve kterém jsou do vedení všichni zapojeni stejnou měrou a hudebně komunikují na stejné úrovni.“

Arnold Steinhardt (první housle): „Samozřejmě, že v jakémkoli hudebním úseku se bude pravděpodobně vyskytovat nějaký vůdčí hlas, ale to může být kterýkoli ze čtyř nástrojů. Nemůžete si přivlastňovat vedení jen proto, že jste zrovna první houslista.“

John Dalley (druhé housle): „Já bych ideu „primária“ za všech okolností tak kategoricky neodmítal. Z praktického hlediska efektivity práce může někdy diktatura – pokud možno benevolentní – vyřešit hodně problémů. Tím nechci říct, že to je nejlepší cesta, ale některým souborům to vyhovuje. Náš způsob je riskantnější a obtížněji proveditelný, ale stojí za tu námahu.“²²⁷

Jak je vidět, ani v době, kdy byly citované výzkumy prováděny (Young a Colman – 1979, Murnighan a Conlon – 1981 [studie byla vyhodnocena v roce 1991, nicméně samotné rozhovory se zkoumanými soubory probíhaly o deset let dříve]), nebyl pohled na hierarchii rolí uvnitř smyčcového kvarteta jednotný. Zejména v Evropě stále převládal názor, že tyto role jsou předem jasně dány, například v automatickém předpokladu vůdčí role primária, nebo, jak Murnighan a Conlon dále rozebírají v části

²²⁷ Blum, David. *The Art of Quartet Playing*. Cornell. University Press, 1987, s. 8

*The Paradox of the Second Fiddle*²²⁸ (Paradox druhých houslí), ve stabilně podpůrné roli sekundu.

„...druhý houslista má [v kvartetu] ojedinělou úlohu a problematiku určení vlastní role. [...] Během vystoupení musí hrát vždy roli podporovatele, a to i v případě, že první houslista nehraje správně.“²²⁹

Tento pohled na úlohy členů kvarteta považuji za příliš schématický a hodnotím jej jako slabinu zmíněných studií. Přikláním se na stranu flexibilního přesouvání vůdčí pozice uvnitř souboru, jak výše popsali například Chorzelski a Štraus, nebo jak zmínil také Rainer Schmidt, sekundista kvarteta Hagen:

„[Náš soubor] je rozhodně demokratický. Vůdčí role se přesouvá v závislosti na situaci a konkrétním úkolu.“²³⁰

Velmi zajímavě se k této otázce staví také Jan Talich, první houslista Talichova kvarteta:

„Jeden člověk nemůže dost dobře kvarteto řídit. Z pozice primu se to navíc dělá nejhůř. Člověk má v partu hrozně moc hraní, a navíc neslyší ostatní vyrovnaně. Třeba cello má mnohem větší přehled. Každopádně, sólo by vždycky mělo dostat prostor.“²³¹

Domnívám se, že ve zjevně odlišném pohledu akademických studií i samotných hráčů z počátku osmdesátých let oproti pohledu současnému hraje svou významnou úlohu mimo jiné celospolečenský posun v obecném vnímání osobních rolí v kolektivu, který od doby vypracování obou studií nastal. Úloha a význam jednotlivce, přístup ke společenské hierarchii a obecně k autoritám se značně proměnil, což se projevuje

²²⁸ Výraz „fiddle“ na místo výrazu „violin“ je zjevně použit záměrně a odkazuje na rčení „play second fiddle“, které je významově stejné jako české rčení „hrát druhé housle“.

²²⁹ Keith Murnighan a Donald Conlon. *The Dynamics of Intense Work Groups: A Study of British String Quartets*. Cornell University: Sage Publications, 1991, s. 169

²³⁰ Citováno z rozhovorů s Rainerem Schmidtem, sekundistou kvarteta Hagen.

²³¹ Citováno z rozhovorů s Janem Talichem, prvním houslistou Talichova kvarteta.

v mnoha oblastech (např. vzdělání, zdravotnictví, politika atd.) a také ve vnímání výkonných umělců publikem a v jejich vlastní sebereflexi. Velmi zjednodušeně řečeno, je pryč doba, kdy smyčcové kvarteto reprezentoval muž bílé pleti, který z pozice „primária“ určoval podobu interpretace, rozděloval v kvartetu úkoly hudební i mimohudební, aby posléze nesl veškerou odpovědnost a zároveň byl centrem vší pozornosti za stálé, tiché a samozřejmé podpory svých kolegů. Dnešní situace je nesrovnatelně komplexnější a, dovolím si říci, i pestřejší. Smyčcová kvarteta se vyskytují napříč kontinenty, čímž do sebe přirozeně absorbují rozdílné přístupy k hudbě i k sociálnímu pohledu na sebe sama, a jsou v nich podobnou měrou zastoupeni lidé různých kultur, barev pleti a pohlaví.

Vrátím-li se k výše uvedenému citátu Murnighana a Conlona, druhý houslista (stejně jako prim, viola nebo violoncello) by jistě měl hrát „rolí podporovatele“, ovšem jediné tehdy, když to přednes skladby z interpretačního hlediska vyžaduje. Právě tak by na sebe měl vzít vzhledem k ostatním hlasům úlohu vůdčí, rovnocennou, upozaděnou, fundamentální, soupeřivou, zcela poddajnou, či jakoukoli jinou, s ohledem na charakter daného místa skladby.

Ke stejnému závěru nakonec poněkud překvapivě dochází také Murnighan a Conlon. Soubory, které byly vyhodnoceny jako nejúspěšnější, obracely svou pozornost (podobně jako členové kvarteta Guarneri) především k aktuální důležitosti konkrétních hlasů v rámci partitury, od níž se odvíjelo veškeré dělení úloh na hlasy vůdčí, doprovodné apod. Naopak soubory, kterým se v desetiletém období mezi dotazováním a následným vyhodnocením dat dařilo nejhůře, či dokonce zcela zanikly, často zacházely s rozdělováním vnitřních rolí neuváženě nebo svévolně. V některých případech byl demokratický princip upřednostňován až na úkor efektivity práce, jindy byly role přímo zneužívány a překrucovány. První houslista jednoho z neúspěšných zkoumaných kvartet nejprve popsal svůj soubor jako „velmi demokratický“, aby však

následně konstatoval: „Na koncertě stejně hraju, jak chci.“ Ostatními členy byl posléze přinucen soubor opustit a toto kvarteto později zcela zaniklo.²³²

²³² Keith Murnighan a Donald Conlon. *The Dynamics of Intense Work Groups: A Study of British String Quartets*. Cornell University: Sage Publications, 1991, s. 175

6.4 Přijímání rozhodnutí

Lze konstatovat, že jak výsledky zkoumání, tak i většina kvartetistů působících v dlouhodobě úspěšných souborech se kloní k vyváženému dělení rolí a z nich vyplývající vyrovnané odpovědnosti za kvalitu výsledného výkonu celého smyčcového kvarteta. Je však zjevné, že připuštěním více názorů otevíráme zároveň Pandořinu skříňku mnohdy nekonečných debat, ne-li přímo konfliktů, ohledně otázek, které jsou pro svou subjektivitu často těžko řešitelné. Jak zmiňují Young a Colman, situace v kvartetu je navíc komplikovaná také přítomností právě čtyř hudebníků, kteří se mohou častěji než u větších uskupení (sextet, oktet) dostat do patové situace dvou různých názorů hájených proti sobě dvěma polovinami souboru. V triu či kvintetu tato situace samozřejmě nehrozí. Ve dvojici hraje významnou roli přirozená lidská potřeba hledat potvrzení vlastních subjektivních pohledů u druhého člověka. Ve srovnání s jinými komorními uskupeními jsou tak kvarteta zřejmě nejnáchylnější k setrvalému názorovému rozpolcení.²³³

Možných interpretačních řešení je téměř vždy více a občasnou patovou situaci nám může usnadnit vědomí, že výběr konkrétní interpretační varianty není ve skutečnosti tak podstatný, jak by se mohlo zdát. Jak říkají Dalley a Soyer z kvarteta Guarneri:

„V našem mladistvém zaujetí jsme si často nosili s sebou na zkoušku transparenty vyhláshující nějaký interpretační názor, za který jsme se byli ochotni bít hlava nehlava. [...] Od té doby jsme se naučili, že tolik nezáleží na tom, zda je určitý detail vymalován o něco světlejším, nebo tmavším odstínem; obojí může dávat smysl a náš pohled na tyto věci se konstantně mění.“²³⁴

²³³ Vivienne M. Young a Andrew M. Colman. *Some Psychological Processes in String Quartets*. Psychology of Music, 1979, s. 13

²³⁴ Blum, David. *The Art of Quartet Playing*. Cornell. University Press, 1987, s. 15

Společná práce na interpretaci je stále se odvíjející dynamický proces a žádné z dohodnutých řešení není třeba pevně ukotvit. Je možné vždy experimentovat s několika různými variantami a počítat s tím, že nazkoušená interpretace je platná pro aktuální časové období (např. připravovaný koncert), nebo je dokonce možné, a často velmi prospěšné, mít připraveno více variant a uchovat si tak větší přednesovou flexibilitu. Zcela zásadní pro dobrou spolupráci je *respekt* vůči názoru druhého a ochota vzájemně si naslouchat.

Při rozhovorech a korespondenci se šesti renomovanými kvartetními hráči²³⁵ zaznělo na mou otázku: „Co považujete za klíčové pro úspěšnou dlouhodobou spolupráci smyčcového kvarteta?“, slovo „respekt“ nebo „tolerance“ v každé ze šesti odpovědí. Dovolím si tedy tvrdit, že má-li být soubor schopen dlouhodobé a pro všechny zúčastněné uspokojivé spolupráce, musí být respekt (nebo tolerance) základem a bezpodmínečným podtextem veškerého společného tvoření i soužití.

²³⁵ Václav Bernášek, Krzysztof Chorzelski, Rainer Schmidt, František Souček, Ivan Štraus, Jan Talich

6.5 Kompromis

Řešením určitých sporných bodů, ať už hudebních či praktických, může být kompromis. Je však třeba s ním zacházet (zejména v hudební oblasti) velice obezřetně. Je možné, že „zlatá střední cesta“ je v konkrétních případech skutečně tou nejlepší možností. Jako obvyklé či dokonce plošné řešení rozdílných názorů však kompromis rozhodně nedoporučuji, protože v takovém případě jednoznačně povede k plochému a bezbarvému hudebnímu projevu. Je vždy lepší přednášet hudbu určitým výrazným a přesvědčivým způsobem – a v případě nespokojenosti některého z hráčů vyzkoušet jinou výraznou možnost – než stabilně uplatňovat „průměrnou“ verzi, která nikoho neurazí.

„Pokud kompromis pomůže skloubit dva pohledy za účelem celistvějšího a více uspokojivého výsledku, jsem pro. Pokud ovšem oba pohledy rozředí a zbaví je jejich výrazové identity, aby vzniklo cosi nekontroverzního a neosobního, pak bych se mu rozhodně vyhnul.“²³⁶

Podobně se ke kompromisu staví též Murningham a Conlon:

„Pokud rozdílné názory na interpretaci přetrvávaly, úspěšná kvarteta se často rozhodla hrát jedním způsobem na jednom koncertě a druhým způsobem na dalším. [...] Nesahali otevřeně po kompromisu, zároveň se však vyhnuli dlouhotrvající konfrontaci.“

A dále: „Členové [úspěšných souborů] se nevzdali, pokud měli ohledně něčeho jasné mínění. Jak se vyjádřil jeden z prvních houslistů: ‚Nesmíte svolit ke kompromisu.‘“

²³⁶ Z rozhovoru s Krzysztofem Chorzelskim, violistou kvarteta Belcea.

[...] „Určitá míra napětí je důležitá. Před čtyřmi lety bychom se spokojili s kompromisem, teď se v tom víc vrtáme, což je dobře.“²³⁷

Ve většině případů je tedy třeba zaujmout vůči sporným otázkám jasné stanovisko. Rozhodnout se. Je ovšem zásadní, aby základem všech takových rozhodnutí byl vzájemný respekt a úcta vůči pohledu kolegů a zároveň vědomí, že přes rozdílné názory sledujeme všichni stejný cíl – porozumění hudebnímu textu a jeho co možná nejpřesvědčivější ztvárnění.

„Zvládání [hudebních] konfliktů [v úspěšných souborech] bylo v souladu s cílem jejich práce – dopracovat se společného a jednotného znění.“²³⁸

Respekt druhému neprokazuje jen ten, kdo v daném případě ustupuje. Je velmi důležité, aby právě ten, jehož interpretační pohled bude v dané chvíli uplatněn, dal jasně najevo, že jiným hlediskům naslouchá a uznává jejich smysluplnost, byť bylo v tomto konkrétním případě rozhodnuto jinak. Jedině tak lze dosáhnout „demokratického“ způsobu práce bez nebezpečí rozmělnění v šedi kompromisu nebo v nekonečných debatách (či dokonce hádkách) bez jasného rozuzlení.

V každém případě je třeba dát všem pohledům prostor k vyzkoušení a řádnému zhodnocení, ideálně způsobem, který lze považovat alespoň za částečně objektivní. Možností, jak toho dosáhnout, je mnoho. Patrně nejefektivnější je využití nahrávky. Není nutné nahrávat bez ustání vše, ale pravidelný poslech a následné hodnocení výsledků společného snažení je nanejvýš vhodné. Vnese do jinak často ne zcela přehledné práce prvek nadhledu a umožní výsledek nahlédnout méně zaujatě. I v tomto případě je respekt ke kolegům při posuzování základem, neboť se stává jen

²³⁷ Keith Murnighan a Donald Conlon. *The Dynamics of Intense Work Groups: A Study of British String Quartets*. Cornell University: Sage Publications, 1991, s. 177 a 178

²³⁸ Ibidem, s. 182

zřídka, že by názory na vzniklou nahrávku byly v rámci celého kvarteta zcela homogenní.

Dobrou možností je také odstup jednoho z členů kvarteta, který si přímo na zkoušce vyslechne interpretaci svých kolegů v různých verzích, a posoudí, kterou z možností považuje za lepší. Význam vzájemného respektu je v tomto případě zcela zjevný.

6.6 Komunikace na zkouškách i mimo ně

„Řeč je pramenem nedorozumění“, jak říká Malý princ, a v hudbě to platí dvojnásob. Při zkoušení je lépe více hrát a pozorně poslouchat než ztratit mnoho času mluvením. Popsat slovy přesně hudební výraz je obtížné. Zahrát hudbu přesně podle něčího popisu je téměř nemožné.

„[Členové úspěšných souborů] během zkoušek mnohem více hráli, než mluvili, protože si uvědomovali funkčnost tohoto způsobu práce: ‚Když hraje, ukáže se, co funguje a co ne.‘ Hraní navíc pomáhalo vyhnout se zbytečným konfliktům: ‚Máme v kvartetu pořekadlo – buďto hrajeme nebo se hádáme.‘“²³⁹

Pochopitelně, že bez mluvení se zcela obejít nelze. Všechny připomínky by však měly být vysloveny i přijaty s vědomím, že jejich jediným cílem je snaha o zlepšení výsledku společné práce. Podobný názor na bohatý verbální projev při práci na zkouškách zastává také Abram Loft, sekundista kvarteta Fine Arts:

„Připomínky je třeba vznášet uvážene a přijímat je nevzrušeně s co nejmenší potřebou obrany vlastního ega.“²⁴⁰

Pokud bude kritika mezi členy kvarteta vznášena s osobním, vypjatým či jinak nevhodným podtónem, hrozí celá řada problémů. Nejen, že velmi rychle dojde k hádkám, které zcela zničí rytmus práce, co je však horší, poruší se atmosféra vzájemné důvěry, která je zejména na pódiu velmi potřebná. Jen málo okolností může mít natolik ničující dopad na zdravou sebedůvěru (a tedy i vlastní koncertní projev) jako pocit, že mě moji kolegové nepovažují za sobě rovného.

²³⁹ Keith Murnighan a Donald Conlon. *The Dynamics of Intense Work Groups: A Study of British String Quartets*. Cornell University: Sage Publications, 1991, s. 177–178

²⁴⁰ Abram Loft. *How to succeed in an ENSEMBLE*. Portland: Amadeus Press, 2003, s. 187

„Koncert může být velmi skličující a deprimující zkušenost, pokud nemají všichni hráči důvěru ve své technické dovednosti i ve schopnost bleskové hudební interakce v každém okamžiku.“²⁴¹

Není samozřejmě třeba oddávat se sebechvále nebo se vzájemně „plácát po zádech“. Denní práce kvarteta ovšem sestává především ze vzájemné kritiky a z toho důvodu je nanejvýš žádoucí, aby přes množství kritických poznámek pronesených během každé zkoušky neměl nikdo pochybnost, že je všemi považován za rovnocenného člena souboru a že jeho přínos je přiměřeně oceňován. Pokud tomu tak není, je třeba přikročit k otevřenému hledání jiného řešení.

„Nelze zapomínat, že ve vývoji kvarteta hrají osobní kvality stejně významnou roli jako kvality hudební; tyto dvě nelze dost dobře oddělit. Každý z nás musí být dost silný na to, aby dokázal uplatnit vůdčí roli, dost silný, aby zvládl čelit neustálé kritice svých kolegů, a dost silný, aby se dokázal vzdát své vlastní myšlenky, pokud se neshoduje s názorem většiny.“²⁴²

Osobní i profesní úcta k druhému člověku, schopnost a vůle naslouchat a v neposlední řadě přenesení se přes sebe sama jsou klíčové vlastnosti, kterými by se měl vyznačovat, či o ně alespoň upřímně usilovat, každý kvartetní hráč. Tomu, kdo tyto hodnoty nesdílí (jakkoli může být fantastickým instrumentalistou), rozhodně doporučuji, aby se kvartetnímu angažmá vyhnul. Nejen, že by znepríjemňoval a ničil práci ostatním, ale ani on sám by jistě nebyl v těsném kvartetním kolektivu spokojen.

„Mezi členy musí být vždy vzájemný respekt. Musím být vždy schopen přijmout výsledek, v němž můj osobní názor nezvítězil. ‚Ego‘ je při dlouhodobé spolupráci velmi nebezpečné.“²⁴³

²⁴¹ Abram Loft. *How to succeed in an ENSEMBLE*. Portland: Amadeus Press, 2003, s. 184

²⁴² Blum, David. *The Art of Quartet Playing*. Cornell. University Press, 1987, s. 7

²⁴³ Z rozhovoru s Rainerem Schmidtem, sekundistou kvarteta Hagen.

6.7 Očekávání jednotlivých členů souboru

Zásadní podmínkou dlouhodobé spolupráce je jednotný názor na to, co od společné práce každý člen souboru očekává. Je důležité, aby byli hráči v tomto smyslu vůči sobě navzájem otevření a empatičtí. Kvarteto může v životě různých hudebníků hrát velmi odlišnou roli, od příjemné kratochvíle pro volný čas až po celoživotní vášeň a poslání. Je tedy třeba, aby byla tato otázka uvnitř souboru jasně komunikována a aby se mezi jednotlivými pohledy nevyskytovaly výrazné rozdíly. Je nesmírně únavné (a zcela zbytečné) „tlačit“ druhého člověka někam, kam sám nemíní jít. A stejně tak je velmi nepříjemné muset neustále čelit nátlaku někoho, kdo ode mě očekává nasazení, které nemohu nebo nechci nést na svých bedrech. Jedině pokud panuje v této věci shoda, může soubor pracovat spokojeně, ať už se jedná o příležitostné společné hraní pro potěchu nebo o profesionální soubor s nejvyššími ambicemi. Pokud se v kvartetu vyskytuje rozpor tohoto druhu, je lépe ho řešit co nejdříve, jinak bude soubor dlouhodobě zatěžovat a narušovat tak společnou práci i spokojenou a tvůrčí atmosféru.

„Už v raném stádiu společné práce je třeba dosáhnout vzájemné dohody mezi hráči ohledně priorit, kterými se bude řídit pracovní program uvnitř souboru i mimo něj.“²⁴⁴

Vyváženost v tom, co od společné práce jednotliví členové kvarteta očekávají, je nadto velmi proměnlivá veličina. Situace v osobním životě se totiž s časem výrazně mění, a proto se například shodný pohled čtyř kvartetistů-studentů snadno vyvine ve výrazně odlišná stanoviska čtyř otců či matek s jejich povinnostmi vůči vlastním rodinám, profesními závazky mimo kvarteto a později též s jejich případnými

²⁴⁴ Abram Loft. *How to succeed in an ENSEMBLE*. Portland: Amadeus Press, 2003, s. 217

zdravotními problémy a omezeními. Jak shrnuje Václav Bernášek, violoncellista Kocianova kvarteta:

„Protože se jedná o živý organismus [...], je třeba zcela nepochybně vnímat jeho proměny v plus mínus výkyvech čtyř individualit v souvislosti s jejich mírou talentu, temperamentu, odolnosti fyzické, ale především psychické, s jejich ochotou vzájemného sepjetí ve chvílích, kdy se [...] ideál jeví zdeformován a je třeba bleskového zásahu. Mluvíme o procesu, který je průběžně provázen značnou mírou osobního odříkání, v lepším případě trochou zdravého kompromisu a tolerance.“²⁴⁵

V této souvislosti je třeba být též připraven sdílet se svými kolegy značnou část svého soukromí a umět srozumitelně vysvětlit, z jakých rodinných, profesních či zdravotních důvodů nemohu jet na to či ono turné a podobně. Tato část kvartetního soužití může být z dlouhodobého hlediska těžkou zkouškou. Ne každý bude snadno snášet diskuzi o tom, proč například nemohl s početím dítěte o měsíc počkat, když přece věděl, že v květnu je v plánu turné v Japonsku.

Respekt k potřebám kolegů, takt, ochota naslouchat a neustálá snaha o vyvážení individuálních potřeb vůči potřebám celku jsou zde opět zásadní podmínkou pro dlouhodobou spolupráci v souboru. Kvarteto bude vždy zasahovat do soukromého života svých členů. Je tedy třeba si vzájemně ujasnit, jak daleko jsou v tomto směru jednotliví hráči ochotní zajít a kde jsou hranice, které oni sami, či jejich rodiny překročit nemíní. Slovy Joela Smirnoffa, člena kvarteta Julliard:

„Kvarteto je svého druhu společenský symbol. Na kvartetu a komorní hudbě je úžasné, že uvádí v soulad osobní svobodu a vyšší dobro a řeší tak toto politické dilema, které provází lidstvo celou jeho historií a působí války a ideologický konflikt

²⁴⁵ Z rozhovoru s Václavem Bernáškem, violoncellistou Kocianova kvarteta.

odnepaměti. Jako komorní hráči máme možnost ukázat, jak lze tento odvěký problém vyřešit.“²⁴⁶

²⁴⁶ Juilliard Joel Smirnoff Chamber Music Master Class[online]. [cit. 11. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=GArFVs2u154>

6.8 Mimohudební otázky, využití individuálních schopností

Je zcela nevyhnutelné, že se bude druh i míra talentu jednotlivých členů souboru v mnoha ohledech lišit. Důležitým faktorem, který ovlivňuje úspěšnost dlouhodobé spolupráce, je způsob, jak je na tyto odlišnosti nahlíženo a jak jsou uchopeny. U nezkušených souborů vedou rozdíly často k neshodám a konfliktům. Naopak kvarteta, která spolu dlouhodobě úspěšně pracují, z pravidla dokázala docenit individuální schopnosti svých členů a našla vnitřní harmonii, v níž má každý příležitost nabídnout svůj talent a zapojit jej do služeb celku. To platí především v hudební oblasti, kde by individuální přednosti měly sloužit především jako zdroj vzájemné inspirace a obohacení.

„Člověk by měl mít zájem se učit od ostatních. A mimo to by se měl snažit vydat ze sebe to nejlepší, aby tak podpořil celek nebo aby převzal iniciativu v závislosti na tom, co je v dané chvíli třeba, ať už hudebně, či jinak.“²⁴⁷

Vedle hudebních otázek je však v životě kvarteta třeba řešit bezpočet úkolů souvisejících s organizací a administrativou. I v případě, že soubor má svého agenta (či agenty), stále zbývá mnoho práce, které je třeba se denně věnovat a samotné koncertní provedení je často jen příslovečnou špičkou ledovce. Většina z těchto činností vyžaduje různé specifické schopnosti a dovednosti, jako například: jazyková vybavenost, počítačová gramotnost, znalosti účetnictví a práva, schopnost pořízení a zpracování audio a video záznamů, orientace na sociálních sítích, schopnost dobře veřejně mluvit, schopnost řídit automobil na dlouhé vzdálenosti, dobrá orientace na neznámých místech atd.

²⁴⁷ Z rozhovoru s Rainerem Schmidtem, sekundistou kvarteta Hagen.

Je velmi důležité, aby si členové souboru záhy rozdělili úkoly mezi sebou, a to, pokud možno, rovnoměrně, s přihlédnutím k individuálním dovednostem, a aby tak ve prospěch společného cíle vytěžili maximum ze svých individuálních schopností. Tato práce, byť se to prvních letech existence souboru často nezdá, je stejně důležitou složkou kvartetního života jako hraní samotné. Chce-li kvarteto získat koncertní příležitosti, musí se o to sami členové kvarteta osobně zasadit. Činnosti tohoto druhu jsou zároveň výbornou příležitostí k reálnému vyrovnání individuálního přínosu všech členů ke společné práci a tím také plnohodnotnému prožívání kvarteta jako demokratického a organického uskupení.

„Většinu administrativní práce za nás dělá agentura. Klíčové tedy je, jednat s agenturou. Tato práce je mezi nás rozdělena rovnoměrně. Co se týče dalších věcí: během let se vyvinula určitá rutina, cosi zcela automatického, o čem už není třeba nijak diskutovat.“²⁴⁸

V některých případech bude souboru více vyhovovat, pokud se organizační a administrativní činnost soustředí pouze kolem některých členů, či dokonce pouze kolem jednoho hráče. V takovém případě je třeba, aby se tak dělo vědomě a se souhlasem a uznáním všech zúčastněných.

„Velitel je Petr Holman, bez jeho organizace by to nešlo.“²⁴⁹

Je třeba si vyjasnit, jaké má kvartetní „jednatel“ kompetence, kdy může rozhodovat za ostatní a ve kterých případech musí své kroky napřed diskutovat s kolegy. Zároveň by jeho práce měla být nějakou formou adekvátně oceněna, zda finančně, či jinak, je zcela na rozhodnutí konkrétního souboru.

²⁴⁸ Z rozhovoru s Rainerem Schmidtem, sekundistou kvarteta Hagen.

²⁴⁹ Z rozhovoru s Františkem Součkem, prvním houslistou Zemlinského kvarteta.

6.9 Dlouhodobá motivace

Pokud má práce smyčcového kvarteta trvat dlouhou dobu, tedy až několik desetiletí, narazí soubor nutně na neúspěchy a obtíže nejrůznějšího druhu. Zprvu se může jednat o neúspěch na soutěžích, později o nedostatek koncertů nebo negativní kritické reakce, nezájem agentur a konečně též různá osobní či zdravotní omezení. Přes všechny tyto problémy si soubor musí být schopen uchovat svou integritu a stálou vnitřní motivaci vytrvat v práci i přes to, že vidina úspěchu nebo konkrétního výdělku se zdá být malá či dokonce nulová. Tato situace může nastat a nastává nejen u souborů začínajících, ale právě tak i u souborů již zavedených, které se často na denní bázi potýkají se stejnou existenciální nejistotou a vnitřními rozpory, jako kvarteta velmi mladá.

Kvarteta, která dokázala spolupracovat mnoho let a dosáhla tak cestou snad i určitých úspěchů, jsou v první řadě kvarteta, která se nevzdala. Nabízí se tedy otázka, co je tím zásadním zdrojem vnitřní motivace, která je u úspěšných kvartetů s to přetrvat i v případě, že momentální či dosavadní práce, neustále si nárokujeji nemalé duševní, tělesné i materiální investice, nepřináší ani umělecké uznání ani konkrétní odměnu.

Závěry studie Murnighana a Conlona se k této otázce staví dosti jasně a velmi přesně se shodují i s názory kvartetních hráčů, se kterými jsem měl možnost toto téma otevřít.

„Pro [...] úspěšná smyčcová kvarteta je jejich cíl sám o sobě natolik inspirativní, že zastíní rozdílnost a vnitřní rozpory, které se tak stanou relativně bezvýznamným narušením.“²⁵⁰ A dále: „Členové úspěšnějších kvartetů nezávisle a téměř jednomyslně líčili své neuvěřitelné zaujetí a svou posedlost kvartetní hudbou.“²⁵¹ „Spíše, než aby se

²⁵⁰ Keith Murnighan a Donald Conlon. *The Dynamics of Intense Work Groups: A Study of British String Quartets*. Cornell University: Sage Publications, 1991, s. 183

²⁵¹ Ibidem, s. 179

přizpůsobovaly trhu, zaměřují úspěšné soubory svou koncentrací dovnitř, pravděpodobně z důvodu náročnosti jejich cíle.“²⁵²

Na mou otázku, co je zdrojem stálé motivace pracovat v jednom kolektivu a na stejném repertoáru po dobu mnoha let, odpověděli kvartetní hráči například takto:

Rainer Schmidt: „Zcela zjevně je to vášeň pro hudbu samou. A pak, pořád se učím strašně moc věcí, které jsem předtím neznal.“

Krzysztof Chorzelski: „[Hraní v kvartetu] je pro mě splněný sen. Víc než to. Ani ve snu jsem nikdy nebyl tam, kde jsem, když můžu hrát v kvartetu se svými kolegy.“

Ivan Štraus: „Hloubka hudby, která člověku vrací všechnu tvrdou práci potřebnou k její realizaci.“

A konečně Edward Dusinger, první houslista kvarteta Takács ve své knize *Beethoven for Later Age* (Beethoven pro pozdější věk) píše:

„Šťěstí v kvartetu se zdálo být více na dosah v časech, kdy rysy jednotlivých osobností ustoupily do pozadí a hudba se stala středem pozornosti.“²⁵³

Jak vyplývá z těchto úryvků, klíčem k inspiraci a vnitřní síle, která vytrvá po mnoho let a dokáže stabilně sytit společnou práci čtyř lidí je především jejich hluboký a opravdový vztah ke společnému dílu, k sobě navzájem a konečně k hudbě samotné.

Zda se podaří v určitém souboru tento vztah vypěstovat a následně udržet, nelze snadno předem určit. Rozhodně je však třeba si být od samých kvartetních počátků tohoto ideálu vědom a snažit se k němu směřovat. Výše instrumentálních dovedností nutná pro dosažení profesionální dráhy je značná. I sebelepší hráči však budou v kvartetu šťastni pouze za předpokladu, že spolu budou schopni dobře

²⁵² Ibidem, s. 184

²⁵³ Edward Dusinger. *Beethoven for a Later Age*. London: Faber & Faber, 2016, s. 170

vycházet, budou se chtít učit jeden od druhého, společně tvořit a, slovy Exupéryho, budou se chtít „směňovat“ ve společné dílo. Kvarteto je životní škola, jejímž nejvyšším cílem je překročení vlastního já. Pokud se čtyřem lidem podaří alespoň částečně této mety dosáhnout, čeká je odměna v podobě výsledku, jehož hodnota vysoce přesahuje součet vkladů jeho čtyř členů.

7 Závěr

Ve své práci jsem nabídl různé pohledy na smyčcové kvarteto. Zaměřil jsem se na otázky a znalosti, které považuji za zásadní pro úspěšný rozvoj mladých souborů usilujících o profesionální dráhu anebo souborů amatérských, které chtějí prohloubit své porozumění této problematice, aby tak získaly z kvartetní hry větší požitek.

Nastínil jsem klíčové události, které předurčily vývoj smyčcového kvartetu jakožto žánru komorní hudby. Dále jsem rozebral možné přístupy k typicky kvartetním technickým problémům intonace a souhry a nabídl různé metody jejich řešení. Představil jsem též svou vizi tvůrčí práce na zkouškách s využitím hudebně-analytického uvažování vedoucího k uvědomělé a poučené interpretaci a navrhl jsem ihned dostupná individuální i společná cvičení. Vedle toho jsem se rovněž zamýšlel nad potřebností dlouhodobých změn ve způsobu, jak jsou v současnosti mladí lidé v těchto otázkách vedeni. V kapitole o dlouhodobé spolupráci v rámci smyčcového kvarteta jsem rozebral problémy společné intenzivní práce a naznačil zásady, které je třeba při dlouhodobé spolupráci dodržovat.

Zejména v otázkách způsobu hudebního vzdělávání a jeho ideálního vyvážení mezi teorií a praxí spatřuji velký prostor pro další bádání. Velký rozmach autenticky poučené interpretace s jejími požadavky specifických znalostí na jedné straně a potřebou aktivního hledání sobě vlastního vyjádření v rámci hudby soudobé na straně druhé, ukazuje nové, široké nároky, které na absolventy vyšších hudebních škol dnešní hudební scéna klade. Ve své práci docházím k závěru, že současná praktická příprava hudebníků není v tomto smyslu dostatečně mnohohrstevnatá, a to i přes to, že přístup, který v práci navrhuji, byl již v minulosti v českých učebnicích zmiňován a doporučován.

Za klíčové považuji přenesení důrazu z požadavků na znalosti hudebně teoretického názvosloví na získání vlastních zkušeností s aplikací poznatků z harmonie a hudebních forem přímo při vlastních kompozičních pokusech. Do výuky navrhuji zapojit především soudobé skladatele. Pravidelná spolupráce se staršími kolegy, či dokonce přímo s vrstevníky, napomůže aktivnímu zapojení interpretů do procesu tvorby a živému dialogu s nimi.

8 Seznamy

8.1 Notové ukázky

Ukázka č. 1: Ludwig van Beethoven. Kánon „ <i>Es muss sein</i> “, WoO 196	46
Ukázka č. 2: Bedřich Smetana. Smyčcový kvartet č. 1, e moll, „Z mého života“. <i>Allegro vivo appassionato</i>	79
Ukázka č. 3: Wolfgang Amadeus Mozart. Smyčcový kvartet G dur, KV 387, <i>Andante cantabile</i>	84
Ukázka č. 4: Ludwig van Beethoven. Smyčcový kvartet a moll, op. 132. <i>Allegro ma non tanto</i>	87
Ukázka č. 5: Ludwig van Beethoven. Smyčcový kvartet a moll, op. 132. <i>Molto adagio. Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lidischen Tonart</i>	90
Ukázka č. 6: Béla Bartók. Smyčcový kvartet č. 2. <i>Lento</i>	94
Ukázka č. 7: Leoš Janáček. Smyčcový kvartet č. 2, „Listy důvěrné“. <i>Allegro</i>	96
Ukázka č. 8: Béla Bartók. Smyčcový kvartet č. 3. <i>Moderato</i>	97
Ukázka č. 9: Ludwig van Beethoven. Smyčcový kvartet F dur, op 59/1. <i>Allegro</i>	105
Ukázka č. 10: Franz Schubert. Kvartetní věta c moll. <i>Allegro assai</i>	107
Ukázka č. 11: Robert Schumann. Smyčcový kvartet F dur, op. 41/2. <i>Allegro molto vivace</i>	108
Ukázka č. 12: Wolfgang Amadeus Mozart. Smyčcový kvartet B dur, KV 458. <i>Allegro vivace assai</i>	110
Ukázka č. 13: Alban Berg. Lyrická suita. <i>Presto delirando</i>	114
Ukázka č. 14: Wolfgang Amadeus Mozart. Smyčcový kvartet G dur, KV 387. <i>Allegro vivace assai</i>	124
Ukázka č. 15: Joseph Haydn: Smyčcový kvartet F dur, op. 50/5, „Sen“. <i>Allegro moderato</i>	130
Ukázka č. 16: Zjednodušená verze první věty Mozartova kvartetu G dur, KV 387..	132

Ukázka č. 17: Wolfgang Amadeus Mozart. Smyčcový kvartet G dur, KV 387. <i>Allegro vivace</i>	137
Ukázka č. 18: Wolfgang Amadeus Mozart. Smyčcový kvartet G dur, KV 387. <i>Allegro vivace</i> . vedlejší téma	139

8.2 Obrázky

Obrázek č. 1: Grafické znázornění vzniku Pythagorejského koma.....	59
Obrázek č. 2: Grafické znázornění rozložení konkrétních akordů ve smyčcovém kvartetu	76
Obrázek č. 3: Míra intonační citlivosti lidského sluchu v závislosti na frekvenci tónu	78

9 Bibliografie

9.1 Knihy

Bartoš, František. *Mozart v dopisech*. 2. vydání. Praha: Editio Supraphon, 1991
[1956]

Berger, Melvin. *Guide to Chamber Music*. New York: Dover Publications, 2001

Blanche, Linda Susanne. *Selected Etudes for the Development of String Quartet
Technique*. Columbia University Teachers College, 1997

Blum, David. *The Art of Quartet Playing*. Cornell University Press, 1987

Cone, Edward. *Music: A View from Delft. Selected Essays*. University of Chicago
Press, 1989

Deutsch, Otto E. *Mozart: A Documentary Biography*. Stanford University Press, 1965
Schubert: Memoires by his Friends. London: A. & C. Black, 1958

Dusinberre, Edward. *Beethoven for a Later Age*. London: Faber & Faber, 2016

Eisen, Cliff. *New Mozart Documents: A Supplement to O.E.Deutsch's Documentary
Biography*. Palgrave Macmillan, 1991

Fink, Irving – Merriell, Cynthia. *String Quartet Playing*. New Jersey: Paganiniana
Publications, 1985

Gingerich, John M. *Ignaz Schuppanzigh and Beethoven's Late Quartets*. The Musical
Quarterly. Oxford University Press, 2010

Grave, Floyd – Grave, Margaret. *The String Quartets of Joseph Haydn*. New York:
Oxford University Press, 2006

- Griesinger, Georg August. *Two Contemporary Portraits*. University of Wisconsin Press, 1968
- Harnoncourt, Nikolaus. *Baroque Music Today: Music As Speech*. Amadeus Press 1988
- The Musical Dialogue*. Amadeus Press 1989
- Christensen, James. *Chamber Music: Notes for Players*. Distinctive Publishing
- Irving, John. *Mozart: The „Haydn“ Quartets*. Cambridge University Press, 1998
- Kerman, Joseph. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979
- Landon, Robbins H.C. *Haydn: Chronicle and Works, vol. 2*. Bloomington: Indiana University Press, 1976
- Loft, Abram. *How to succeed in an ENSEMBLE*. Portland: Amadeus Press, 2003
- Ensemble!*. Portland: Amadeus Press, 1992
- Mozart, Leopold. *Důkladná škola hry na housle*. Přeložil Vratislav Bělský. Praha: KLASSIC – grafické studio, 2000
- Novotný, Břetislav. *Jak hrát na housle čistě*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019
- Rosen, Charles. *The Classical Style*. New York: Norton, 1971
- The Romantic Generation*. Harvard University Press, 1998
- Solomon, Maynard. *Beethoven*. [ebook]. London: Schirmer Trade, 2012
- Sterba, Editha – Sterba, Richard. *Beethoven and his Nephew: a Psychoanalytic Study*. New York: Pantheon, 1954
- Stowell, Robin. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge University Press, 2003

Sullivan, John. *Beethoven: His Spiritual Development*. [ebook]. Read&Co. Books,
2020

Sumner Lott, Marie. *Brahms's Op. 51 String Quartets*. Taylor & Francis, 2012

Sutcliffe, Dean W. *Haydn: String Quartets. Op. 50*. Cambridge University Press, 1992

Swinkin, Jeffrey. *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*.
New York: University of Rochester Press, 2016

Špelda, Antonín. *Úvod do akustiky pro hudebníky*. Praha: SNKLHU, 1958

Thayer, Alexander Wheelock. *The Life of Ludwig van Beethoven*. [ebook]. e-artnow,
2020

Thayer's Life of Beethoven. vol. 1-3. revised edition. Princeton University Press,
1991

Webster, James. *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style*.
Cambridge University Press, 1991

Winter, Robert – Martin, Robert. *The Beethoven Quartet Companion*. University of
California Press, 1994

Zenkl, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Supraphon, 1990

9.2 Diplomové práce

Cuffman, Timothy. *A practical introduction to just intonation through string quartet playing*, Doctor of Musical Arts thesis, University of Iowa, 2016

Chudý, Karel. *Intonace a ladění: Specifika ladění ve smyčcovém kvartetu a rozdíly vůči sólové hře*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, 2012

9.3 Odborné články

Davidson, Jane – Good, James. *Social and Musical Co-Ordination between*

Members of a String Quartet: An Exploratory Study. Psychology of Music, 2002

Husarik, Stephen. *Musical direction and the wedge in Beethoven's high comedy,*

Grosse Fuge op. 133. The Musical Times, 2012

Klauk, Stephanie –Kleinertz, Rainer. *Mozart's Italianate Response to Haydn's Opus*

33. Music and Letters, Volume 97, 2016

Knittel, Kristin M. *'Late', Last, and Least: On Being Beethoven's Quartet in F Major,*

op. 135. Oxford University Press, 2006

Murnighan, Keith – Conlon, Donald. *The Dynamics of Intense Work Groups: A Study*

of British String Quartets. Cornell University: Sage Publications, 1991

November, Nancy. *Beethoven's Theatrical Quartets: Opp. 59, 74 and 95*. Cambridge

University Press, 2013

Pařízek, Petr. „Možnosti aplikace matematických znalostí v kontextu praktického

provozování hudby“. *Živá hudba*. 2020/11

Ryu, Jee Yeon. *The Structural Role of Formal Contrast in Beethoven's Piano Sonata*

op. 101 and Bartók's Third String Quartet. Oxford University Press, 2014

Sabat, Marc. „On Ben Johnston's Notation and the Performance Practice of

Extended Just Intonation“ [online]. *Marsbat.space*. [cit. 12. 3. 2021].

Dostupné z: <https://marsbat.space/pdfs/EJltext.pdf>

Schuetz, Alfred. *Making music together. A study of social relationships*. Social

research, 2006

Stravinsky, Igor. My Reflections on Being Eighty. *The Observer* 17. London, 1962

Young, Vivienne M. – Colman, Andrew M. *Some Psychological Processes in String Quartets*, Psychology of Music, 1979

9.4 Online zdroje

Adolph, Bruce. Inside Chamber Music [online]. *YouTube.com*. [cit. 3. 4. 2021].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=FQK3N3dED0w>

Beethoven, Ludwig van. [korespondence]. An Georg Friedrich Treitschke. Videň, 1818-1822 [online]. [cit. 4. 3. 2021]. Dostupné z:

<https://brieftext.beethoven.de/henle/letters/b1216.phtml>

Heiligenstadtská závět. [online]. *Beethoven.ws*. [cit. 15. 2. 2021]. Dostupné z:

<https://www.beethoven.ws/heiligenstadt-testament/5>

Smyčcový kvartet F dur, op. 135. [manuscript]. [online]. *Beethoven-Haus Bonn*. [cit. 3. 4. 2021]. Dostupné z:

<https://www.beethoven.de/en/media/view/5328396112363520/scan/14>

ClearTune. *Google Play* [online]. [cit. 11. 3. 2021]. Dostupné z:

https://play.google.com/store/apps/details?id=com.bitcount.cleartune&hl=en_US&gl=US

Johnston, Ben. String Quartet No. 5 [online]. *YouTube.com*. [cit. 9. 3. 2021]

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=sG4Z8yVEHZI>

Juilliard Joel Smirnoff Chamber Music Master Class [online]. *YouTube.com*. [cit. 11. 1. 2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=GArFVs2u154>

Ross, Alex. End Notes [online]. *The New Yorker*. [cit. 3. 4. 2021]. Dostupné z

<https://www.newyorker.com/magazine/2008/05/05/end-notes>

Sabat, Marc. Gioseffo Zarlino (2015/2019) [online]. Dostupné z:

<https://marcsabat.bandcamp.com/track/gioseffo-zarlino-2015-2019>

Scarlatti, 'Alessandro, – Francesco – Domenico: Sonate a quattro' by Les
Récréations. [online]. *YouTube.com*. [cit. 1. 4. 2021]. Dostupné z:
<https://www.youtube.com/watch?v=ldXoKLu3HM>

Schoenberg, Berg, Webern: Neue Wiener Schule – Streichquartette [online].
AmazonMusic. [cit. 9. 3. 2021]. Dostupné z:
<https://www.amazon.com/Schoenberg-Berg-Webern-Streichquartette-2001-12-21/dp/B01G4DZFEM>

ViolinMasterClass.com [online]. Dostupné z:
<https://www.violinmasterclass.com/posts/152>