

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

VIOLONCELLO

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**„VIOLONCELLO V DOBĚ LUDWIGA VAN BEETHOVENA A
JEHO SONÁTY PRO VIOLONCELLO A KLAVÍR“**

Danijela Kos

Vedoucí práce : Michal Kaňka

Oponent práce : Stanislav Bogunia

Datum obhajoby : 7. září, 2021.

Přidělovaný akademický titul : Mg.A

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

MASTER'S THESIS

**"VIOLONCELLO IN THE TIMES OF BEETHOVEN AND HIS
SONATAS FOR VIOLONCELLO AND PIANO"**

Danijela Kos

Thesis advisor : Michal Kaňka

Thesis opponent : Stanislav Bogunia

Date of thesis defense : 7th of September, 2021.

Academic title granted : Mg.A

Prague, 2021.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma :

„Violoncello v době Beethovena a jeho sonáty pro violoncello a klavír“

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

Domijda Kor

Praha, dne 30.6.2021.

podpis diplomanta

ABSTRAKT

Tématem mé diplomové práce je "Violoncello v době Ludwiga van Beethovena jeho violoncellové sonáty". První část této práce je zaměřena na technický vývoj nástroje a na významné violoncellisty, kteří Beethovena obklopovali a hráli důležitou roli v rozvoji violoncella. Druhá část je zaměřena na Beethovenovy sonáty a obsahuje úvod o každé sonátě a také strukturální rozbor. Doporučuji sledovat rozbor s partiturou (například : Bärenreiter Urtext Edition of Sonatas for Violoncello and Piano by Beethoven).

Klíčová slova : Beethoven, violoncellové sonáty, Duport, Dotzauer, Romberg

ABSTRACT

Theme of my diploma thesis is "Violoncello in the time of Ludwig van Beethoven and his cello sonatas". First part of this thesis is oriented on technical development of the instrument, as well as important cellists that were surrounding Beethoven and played an important role in the growth of violoncello. Second part is focused on sonatas by Beethoven and includes an introduction about every sonata, as well as structural analysis. I recommend to follow the analysis with the score (for example : Bärenreiter Urtext Edition of Sonatas for Violoncello and Piano by Beethoven).

Keywords : Beethoven, cello sonatas, Duport, Dotzauer, Romberg

OBSAH DIPLOMOVÉ PRÁCI :

Úvod.....	1
Významní violoncellisté doby Ludwiga van Beethovena	3
Původ violoncella	5
Jean-Louis Duport.....	8
Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.....	10
(Esej o umění prstokladů na violoncello a vedení smyčce).....	10
Bernhard Romberg.....	12
Violoncellschule	14
(Škola hry na violoncello)	14
Justus Johann Friedrich Dotzauer.....	17
Dotzauerova pedagogika	19
Technické úpravy nástroje.....	22
Smyčec	24
Ludwig van Beethoven : Sonáty pro violoncello a klavír	27
Sonáty pro klavír a violoncello, op. 5.....	29
Sonáta pro violoncello a klavír, č. 3, op. 69.....	32
Sonáty pro violoncello a klavír, op. 102	34
Ludwig van Beethoven : Sonata pro klavír a violoncello, op. 5 , č. 1, F- dur Adagio sostenuto – Allegro	36
Strukturální analýza	36
Ludwig van Beethoven : Sonata pro klavír a violoncello, op. 5, č. 1.....	40
Allegro vivace.....	40
Strukturální analýza	40
Ludwig van Beethoven : Sonáta pro klavír a violoncello, g-moll, č. 2...	42
Adagio sostenuto e espressivo – Allegro molto più tosto presto	42
Strukturální analýza	42
Ludwig van Beethoven : Sonáta pro violoncello a klavír č. 2, g moll	45
Rondo- Allegro	45
Strukturální analýza	45
L. V. Beethoven- Sonáta pro violoncello a klavír č. 3 A dur, op. 69.....	47
Allegro ma non tanto.....	47
Strukturální analýza	47

L. V. Beethoven- Sonáta pro violoncello a klavír č. 3 A dur, op. 69.....	49
Allegro molto (Scherzo)	49
Strukturální analýza	49
Ludwig van Beethoven : Sonáta pro Violoncello a klavír, op. 69 – Adagio cantabile – Allegro vivace	50
Strukturální analýza	50
L. V. Beethoven- Sonáta pro violoncello a klavír č. 4 C dur.....	52
Andante – Allegro vivace	52
Strukturální analýza	52
Ludwig van Beethoven : Sonata pro violoncello a klavír, C-dur, op. 102	54
Adagio – Tempo d'andante – Allegro vivace	54
Strukturální analýza	54
Ludwig van Beethoven : Sonáta pro violoncello a klavír op. 102, č. 2 ..	56
Allegro con brio	56
Strukturální analýza	56
Ludwig van Beethoven : Sonata pro violoncello a klavír op. 102, č. 2 Adagio con molto sentimento d'affetto (d moll)	58
Strukturální analýza	58
Ludwig van Beethoven : Sonata pro violoncello a klavír, op. 102, č. 2 .	60
Allegro fugato	60
Strukturální analýza	60
Závěr.....	63
Seznam použité literatury	65

Úvod

Počátky violoncella se datují do 15. století, kdy cello vzniklo jako basový nástroj a až do konce sedmnáctého století se používalo především jako součást bassa continua. Viola da gamba, byla v té době jako orchestrální, sólový i komorní nástroj daleko oblíbenější. Psali pro ni hudbu takoví skladatelé jako Johann Sebastian Bach (1685-1750), Dietrich Buxtehude (1637-1707), Georg Philipp Telemann (1681-1767) a Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788). Hlavním důvodem popularity violy da gamba byl její „nádherný zvuk a lehkost hry v rychlých pasážích“ (Robinson 1980, 804). Mezitím procházelo cello změnami ve velikosti a až okolo roku 1710 vyrobil Antonio Stradivari violoncello menších rozměrů. V průběhu 18. století byla jeho konstrukce dále vylepšována až nakonec získalo svou finální podobu: došlo k prodloužení krku a většímu zaoblení hmatníku. Kobylka byla zvýšena a díky tenčím a pevněji napnutým strunám bylo dosaženo čistšího a citlivějšího zvuku. Jak uvádí Campbell, ačkoliv do druhé poloviny 18. století prakticky neexistoval repertoár pro cello, violoncellisté využívali skladeb psaných pro housle a „transponovali je dolů, zvládali to se stejnou zručností jako každý současný houslista“ (Campbell Margaret, *„The Great Cellists“*, London, 1988, 30). Především v důsledku tohoto vývoje a následného zvýšení interpretačního potenciálu nástroje začalo violoncello v průběhu 17. a 18. století nahrazovat violu da gamba. Jelikož se se svým silnějším zvukem lépe hodilo k podpoře hlasitějšího souboru 18. století, bylo upřednostňováno nad jemnějším zvukem violy da gamba, jenž byl vhodnější pro hraní polyfonií. Za první skladbu psanou speciálně pro violoncello se považuje Partite sopra diverse Sonate kterou okolo roku 1650 napsal Giovanni Battista Vitali (c. 1632-1692) (Campbell Margaret, *„The Great Cellists“*, 1988, 30). Zhruba ve stejné době začaly v Evropě vznikat školy hry na cello, zejména ve Francii, Anglii a Itálii, kde nebyla nouze o violoncellové virtuózy ani hráče - skladatele. Mnoho komponistů, mezi jinými například Domenico Gabrielli (1651-1690), Giuseppe Torelli (1658-1709), Giovanni Bononcini (1670-1747), Benedetto Marcello (1686-1739), Antonio Vivaldi (1678-1741) a Martin Berteau (c. 1700-1771), začalo pro violoncello psát sólové skladby, koncerty, komorní díla i sonáty s continuem. V polovině 18. století již bylo „pro violoncello napsáno tisíce skladeb...[a] nikdy poté nebylo cello dopřáno tak bohatého a rozmanitého repertoáru“ (Campbell Margaret, *„The Great Cellists“*, 1988, 30). Vrcholem těchto děl bylo Šest suit pro sólové violoncello, BWV 1007-12 (c. 1720) J. S. Bacha. Johann Christian Bach (1735-1782), Luigi Boccherini (1735-1804) a

Franz Joseph Haydn (1732-1809) také zkoumal a posouval možnosti hry na nástroj a to jak v komorních skladbách, tak v koncertech. Violoncello postupně získávalo stále větší samostatnost, dokud se nedostalo na rovnocennou pozici ostatním smyčcovým nástrojům. Violoncello poprvé sehrává významnou roli v přednesu témat v Haydnově šesti smyčcových kvartetech, op. 17 (1771). Úlohu violoncella Haydn dále rozšířil v šesti „ruských“ smyčcových kvartetech, op. 33 (1781). Pod Haydnovým vlivem se „smyčcový kvartet vyvinul z díla pro sólové housle a doprovodné nástroje v dílo, v němž mají všechny nástroje svůj samostatný význam“ (Rosen Charles, *„The Classical Style“* 1971, 351). Je příznačné, že Ludwig van Beethoven (1770-1827) zvolil jako své první vydané dílo Tři klavírní tria, op. 1, (1784-5).

Haydn byl jeden z největších raných představitelů klavírního tria. Většinu jich složil, když vyučoval Beethovena, který svůj op. 1 vytvořil na konci svých studií právě u Haydna. Mozart následuje Haydna svými pozdními klavírními trii: KV 496 a KV 502 (1786), a KV 542, KV 548 a KV 564 (1788). K prvnímu skutečně samostatnému použití violoncella dochází ve větě Andante cantabile Mozartovy skladby KV 548, kde je sólové cello doprovázeno klavírem v taktech 16 - 20. Beethoven v tomto vývoji pokračoval ve svých klavírních triích op. 1.

Zásadní roli v dalším vývoji violoncellového repertoáru sehrál pruský dvůr v Berlíně. V roce 1773 byl Jean Pierre Duport (1741-1818), žák slavného francouzského violoncellisty a profesora Berteaua, jmenován dvorním hudebním ředitelem a učitelem prince Fridricha Viléma II. Ten roku 1786 vystřídal na trůnu Fridricha II. Velikého a stal se pruským králem. Mozartovy „Pruské“ smyčcové kvartety KV 575 (1789), KV 589 a KV 590 (1790) obsahují náročné violoncellové party. Mozart tím chtěl potěšit krále Fridricha Viléma II, kterému jsou skladby věnovány. I Haydnových šest „Pruských“ smyčcových kvartetů, op. 50 (1786), bylo věnováno králi. Také Boccherini, jenž se stal dvorním skladatelem v roce 1786, napsal několik děl včetně smyčcových kvintetů, kvartetů, trií a koncertů, ve kterých figurovalo cello a které byly komponovány speciálně pro krále. Podstatné je, že král Fridrich Vilém II. Inspiroval skladatele pro vznik řady děl, která byla pro vývoj violoncellové kompozice velice podstatná. V návaznosti na Boccheriniho, Haydna a Mozarta následoval Beethoven se svými cellovými sonátami op. 5.

Významní violoncellisté doby Ludwiga van Beethovena

V roce 1796 navštívil Beethoven dvůr Fridricha Viléma II. v Berlíně, kde složil *Dvě sonáty pro klavír či pianoforte a violoncello obbligato*, op. 5. Tyto dvě sonáty jsou často označovány za první příklady Beethovenova plně vyvinutého individuálního stylu a patří také k prvním dílům nového směru. Role violoncella spočívala v tehdejších skladbách, jako jsou Haydnova a Mozartova tria, v podstatě v tom, že podporovala klavír v jeho slabším spodním rejstříku. Avšak Mozart proměnil tuto dlouho zavedenou nástrojovou kombinaci během své návštěvy Berlína ve svých Pruských kvartetech (KV575, KV589 a KV590) tak, že v nich svěřil neobvykle významnou roli královu prvnímu cellistovi Jeanu-Pierru Duportovi (1741-1818). Podobně také Beethoven, píšící pro Duportova mladšího bratra Jeana-Louise Duporta (1749-1819), který se v roce 1789 stal prvním dvorním cellistou, proměnil sonátu pro klavír a doprovodný nástroj ve zcela nový žánr.

Jean-Pierre Duport, žák Martina Berteaua (c.1700-71), jenž hrál původně na gambu, byl v roce 1773 jmenován prvním violoncellistou na pruském dvoře a současně učitelem Fridricha Viléma. Stal se jedním z nejuznávanějších evropských violoncellistů.¹ Jean-Louis Duport veřejně vyjádřil vliv svého staršího bratra v úvodu ke své *"Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet"* (Paříž, c. 1806), která byla jednou z prvních důkladných a systematických metodik hry na cello. Je bohatým zdrojem informací ohledně techniky a stylu a představuje vrchol francouzské školy hry na cello založené Berteauem.

V lednu 1917 zahrál Beethoven ve Vídni Sonáty op. 5 spolu s Bernhardem Rombergem (1767-1841), bývalým kolegou z bonnského dvorního operního orchestru a hlavním vzorem pro německou školu hry na cello, která dominovala téměř celému devatenáctému století. Romberg byl zároveň uznávaným skladatelem; jeho skladatelské a hráčské dovednosti byly dokonce srovnávány s Mozartovými. Jeho úspěšná kariéra trvala bezmála padesát let, během nichž byl jmenován profesorem na pařížské konzervatoři (1801-3), sólovým violoncellistou (1805) a kapelníkem (1815-19) u pruského dvora. Svou *Violoncell Schule* dokončil roku 1839.

Dalším významným violoncellistou z Beethovenova okolí byl Anton Kraft (1749-1820), autor technicky velkolepého violoncellového koncertu C dur (asi 1790), který mohl v jeho podání Beethoven slyšet ve Vídni roku 1804. Spekuluje se i o

¹ Mozart napsal set Variací K573 pro piano na menuet Jeana-Pierra Duporta.

tom, že spolupracoval na Koncertu D-dur (Hob, VIIb: 2) Josefa Haydna. Kraft se s Beethovenem setkal jako člen Schuppanzighova kvarteta, a právě pro něj Beethoven zamýšlel cellový part v Trojkoncertu op. 56. Nakonec to však byl J. J. Friedrich Dotzauer (1783-1860), zakladatel a člen německé školy devatenáctého století, který onen part zahrál na prvním veřejném vystoupení (v květnu 1808). Dotzauer studoval u Kriega, žáka Jeana-Louise Duporta, a je možné, že přišel do styku jak s Beethovenem, tak s Rombergem. Francouzský překladatel Dotzauerovy „Violoncelloschulle“ (asi 1825) jednoznačně tvrdí, že systém jeho výuky vychází ze základních Rombergových principů.

V roce 1808 založil Schuppanzigh věhlasné Razumovského kvarteto, který se pod vedením Josefa Linkeho (1783-1837) na psotu violoncellisty proslavil provedením Beethovenových děl. O Linkeho hraní toho není mnoho dochováno, ale podle všeho jej Beethoven často využíval na přehrávání určitých pasáží², zejména při vzniku dvou Sonát op. 102 během pobytu na venkovském sídle hraběnky Erdödy. Spolu s Duportovými, Rombergem, Kraftem a Dotzauerem byl jedním z nejvýznamnějších violoncellistů Beethovenova okruhu v období pozoruhodných hudebních a technických změn.

² The Letters of Beethoven (London, 1961.), edition and translation Anderson Emily, s. 482

Původ violoncella

První violoncella vznikala v šestnáctém století jako součást rozsáhlé rodiny nástrojů „viol da braccio“.³ Mezi první výrobce tohoto nástroje patřili Andrea Amati (asi 1505-1577), jemuž se přisuzuje výroba úplně prvního cella, Gasparo da Salo (asi 1540-1609), zakladatel Brescianské houslařské školy, a Giovanni Maggini (1580-1632). Tito houslaři vyráběli nová violoncella od konce šestnáctého až do poloviny sedmnáctého století.⁴ Jejich verze violoncella byla větší než pozdější model Stradivariho (z doby téměř o století později), ale používala stejné ladění. Velikost nástroje představovala jednu z hlavních odlišností mezi violoncellem a jeho dřívějšími předchůdci. Tato raná violoncella by se se svou menzurou osmdesáti centimetrů dnes jevila spíše jako prostředník mezi současným violoncellem a kontrabasem. Byla považována spíše za basový nástroj v rodině smyčcových nástrojů. Svým laděním v čistých kvintách se lišila od viol, které používaly tradičního ladění v kvartách a terciích (v závislosti na oblasti).⁵ Typické ladění basové violy zleva doprava, od nejnižšího k nejvyššímu, je d-g-h-e-a, zatímco u violoncella je to C-g-d-a. Na rozdíl od violy nemělo cello pražce. Kvůli tomu se museli hráči přecházející z violy na cello více soustředit na intonaci při kladení prstů, což vedlo ke změně prstokladové techniky.

Někdy mezi koncem sedmnáctého a polovinou osmnáctého století nahradilo violoncello v Evropě basovou violu jako continuový nástroj.⁶ V šestnáctém století se viola ještě opírala o levou ruku a spočívala na zemi, ale s nástupem monodie v sedmnáctém století a potřebou lepšího přístupu k hmatníku se nově opírala o lýtko, a levá ruka tak mohla být volná. Dříve se krk opíral o dlaň levé ruky, ale když spočíval na lýtku, mohl najednou muzikant přenést prsty dopředu na hmatník a klást je na struny kolmo. Předtím přistupovala levá ruka zpoza krku, nový styl opory o lýtko tedy umožňoval hráči větší mobilitu a přístup k hmatníku v celé jeho délce. Tento nový způsob držení levé ruky je základem pro techniku používanou dnešními violoncellisty a basisty – zaoblená ruka s prsty kladenými na struny shora. Trvalo téměř celé století, než se velikost cella ustálila. Existovaly i jiné velikosti nástrojů violoncellového typu, jako třeba *violoncello piccolo* neboli "malé

³ Boyden, David D. and Sonya Monosoff. *The New Grove: Violin Family*. New York: W. W. Norton and Company, 1989, s. 153

⁴ Campbell Margaret, *The Great Cellists*, s. 23

⁵ Sadie, Stanley. ed. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol.3, New York: Macmillan Press Limited, 1984, s. 737

⁶ Sadie, Stanley. ed. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol.3, New York: Macmillan Press Limited, 1984, s. 749

violoncello", které na začátku osmnáctého století v několika ze svých kantát použil J. S. Bach. Dalším výrazem, občas volně užívaným pro raná cello, bylo *violone* neboli "velká viola", čímž se v dnešní době označuje kontrabasová viola. V polovině sedmnáctého století v Itálii vládla strunným nástrojům. Právě z Itálie vzešli první violoncelloví sólisté. Mezi ně patřili Petronio Franceschini, Domenico Gabrielli a Guisepe Jacchihi, kteří působili v Bologni v období mezi druhou polovinou a koncem sedmnáctého století. Tito violoncellisté používali při hře techniku obráceného uchopení hmatníku levou rukou, což se stalo poznávacím znamením italských violoncellistů. Zatímco v Itálii se violoncello s novým laděním C-G-d-a objevovalo už od začátku sedmnáctého století, ve Francii bylo poprvé použito až okolo roku 1710. Francouzi preferovali violu a až do roku 1730 zde basová viola dominovala smyčcovým basovým nástrojům. Avšak o pouhých 30 let později v roce 1765 se Paříž stává centrem violoncellové pedagogiky i interpretace. Nicméně nové cello Stradivariho typu nahradilo ve Francii violu až koncem osmnáctého století. V té době byla Francie přední zemí v zavedené technice hry na violu, což se okamžitě přeneslo i na violoncello. Okolo roku 1730 začali Francouzi na cello využívat zmíněnou violovou techniku levé ruky, na rozdíl od Italů, kteří užívali techniku houslové levé ruky s obráceným uchopením.

François Tourte (1747-1835) změnil v pozdních letech osmnáctého století svět smyčcových nástrojů. Přetvořil tehdejší smyčec, dnes označovaný jako barokní, a to tak, že obrátil jeho prohnutí z konvexního na konkávní. Díky tomu mohli hudebníci hrát s větším tlakem a kontrolou smyčce.⁷ Nový Tourteův smyčec byl napnutější, takže mohl být na strunu vyvinut větší tlak což umožnilo rychlejší a přesnější odezvu. Tourte ještě dále smyčec vylepšil přidáním speciálního "D-kroužku" (kovového prstýnku) na žabku, který umožnil rovnoměrné rozprostření žíní. Zlepšil se i odskok a artiklace, což otevřelo možnosti novým smyčcovým technikám. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století bylo Françoisovi Tourtemu přezdíváno „Stradivari smyčců“, jelikož v tu dobu byl již jeho nový design smyčce preferován, a i dnes se používá nejčastěji.

O německy mluvících zemích víme, že se zde cello objevilo někdy před rokem 1700, nicméně kdy přesně v tomto regionu nahradilo violu dochováno není.⁸ Existuje několik faktorů, které nasvědčují jeho dominanci. Prvním je fakt, že J. S. Bach jako obdivovatel smyčcových kompozic Antonia Vivaldiho napsal partyty pro

⁷ Cambell Margaret, *The Great Cellists*, s.27

⁸ Stowell Robin, *Performing Beethoven*, s. 58

housle a suity pro cello. Německé země se v sedmnáctém století vzpamatovávaly z třicetileté války a kulturní vývoj šel ruku v ruce s celkovou obnovou. V tomto období poválečné rekonstrukce, trvajícím bezmála sto let, prožil Bach většinu svého života. Violoncellové suity (BWV 1007-1012) napsal jako pokračování Sonát a partit pro sólové housle v roce 1720. Ačkoliv byly suity dokončeny později, předpokládá se, že alespoň několik z nich vzniklo během raných let Výmarské republiky (1708-1717).

V německých zemích mělo prim ve hře na cello velké množství italských hudebníků najatých na dvorech. Okolo roku 1650 se saský kníže Jan Jiří I. rozhodl najmout italské muzikanty, aby hráli na jeho hudebních akcích a v jeho kapelách.⁹ Bylo to v reakci na zprávy, které obdržel od svého švagra, jenž po absolvování cesty do Benátek pár let předtím prohlásil italské hudebníky za přední interprety západní umělecké scény. Po dobu dalších třiceti let pokračoval kníže v dovozu italských muzikantů na svůj dvůr v Drážďanech. Právě italští cellisté měli nejvýznamnější vliv na formování drážďanské školy, jelikož s sebou přivezli první sólové koncerty pro violoncello Antonia Vivaldiho, který jich celkem složil dvacet sedm. Ti okouzlili mladého violoncellistu jménem Bernhard Romberg.

V roce 1787 napsal Leopold Mozart, jeden z nejuznávanějších smyčcových pedagogů své doby, pojednání o základech hry na housle s názvem *Violonschule*. Rozebírá v něm tehdejší běžné formy nástrojů z houslové rodiny. O violoncellu se zmiňuje jako o basové viole nebo, „jak ho nazývají Italové“, o violoncellu. Dále mluví o jeho pětistrunném předchůdci a jejich velikostních rozdílech, ale hlavně o violoncellu hovoří jako o nástroji používaném k hraní basového partu. Patnáct let po sepsání *Violonschule* se už violoncello v německé společnosti pozdvihlo z role nástroje basového partu na důstojnější a všestrannější sólovou roli.

⁹ Frandsen, Mary E. *Crossing Confessional Boundries*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2006, s. 6

Jean-Louis Duport

Bratři Jean-Pierre (1741-1818) a Jean-Louis (1749-1819) Duportovi byli pozoruhodní umělci a přispěli k rozvoji umění hry na violoncello svým vytříbeným smyslem pro hudební výraz a styl, výukou a skladbami pro tento nástroj.

J. L. Duport, narozen v Paříži roku 1749, zahájil své hudební vzdělání nejprve hrou na housle a později pokračoval na violoncello, kde se pod vedením Jeana-Pierra učil Berteauovu metodu.¹⁰ V technice se rychle zdokonaloval a popularity dosáhl poté, co v devatenácti vystoupil na pařížském *Concert Spirituel*. To odstartovalo jeho koncertní kariéru a pokračoval v okouzlování publika čistou intonací a jasností tónu a získal si všeobecný obdiv za svou virtuozitu a vytříbený stylistický přístup.¹¹ V roce 1790 musel Duport kvůli politickým neshodám vyvolaných Velkou francouzskou revolucí uprchnout a připojit se ke svému bratrovi v Berlíně. Jeho hudební kariéra tam zahrnovala koncerty komorní hudby stejně jako jmenování prvním cellistou operního orchestru, kde v roce 1805 sdílel pult s Bernhardem Rombergem, další významnou osobností v dějinách violoncella. Když mladý Beethoven podnikal od února do července 1806 turné po Evropě, slyšel své dvě Sonáty pro cello a klavír op. 5 v Duportově podání na pruském dvoře Fridricha Viléma II., jemuž byly skladby věnovány¹² a který byl sám amatérským violoncellistou a žákem staršího z bratří. Tyto sonáty osvobodily violoncello od jeho dlouholeté role continua. Byly jedněmi z prvních, které měly plně rozepsaný klavírní part. Těmito díly započal Beethoven novou epochu klasicko-romantické violoncellové sonátové literatury a je důležité zmínit, že předtím neexistovala žádná podobná díla v tomto žánru, neboť ani Haydn ani Mozart cellové sonáty nepsali.

Množství hudby, kterou Jean-Louis Duport složil pro violoncello, i metodika jeho výuky byli velmi důležité pro interpretační praxi na violoncello a pro rozvoj umění hry na něj. Spolupracoval s mnohými významnými hudebníky své doby, mezi něž patřili Jean Baptiste Bréval (1756-1825), Charles Nicolas Baudiot (1773-1849), Giovanni Battista Viotti (1755-1824), Bernhard Romberg (1767-1841), Luigi Boccherini (1743-1805), Nicolas Charles Boscha (1789-1856)¹³ a Ludwig van

¹⁰ Martin Berteau (1700-1771), zakladatel francouzské školy hry na violoncello a učitel J. P. Duporta.

¹¹ Campbell Margaret, *The Great Cellists*, pages 38, 39

¹² Bächli, From Boccherini to Casals, 14

¹³ Známy harfista, který koncertoval s Duportem a inspiroval ho k napsání hudby pro harfu a cello, (NGD2, 2001, v.3, p.).

Beethoven (1770 - 1827). Jeho bratr Jean-Pierre se znal s Mozartem a je docela možné, že se Jean-Louis s velkým skladatelem také setkal.

Duport byl prvním violoncellistou operních orchestrů v Paříži i v Berlíně, a obdržel také profesuru na pařížské konzervatoři. Mezi jeho slavné žáky patří Jacques Lamarre (1772-1823), Nicholas Joseph Platel (1777-1835), Jean Henry Levasseur (1765-1823) a Nicolaus Kraft (1778-1853).¹⁴

Ačkoliv Duport napsal pro svůj nástroj řadu skladeb, jen několik z nich se ustálilo v pedagogickém a interpretačním repertoáru. Jeho nejznámější prací je pedagogický soubor jednadvaceti etud pro sólové violoncello. Kromě toho existuje sonáta pro violoncello a cembalo (nebo klavír) C dur, která se rovněž řadí do standartního cellového repertoáru. Nicméně zbytek jeho skladeb se buď hraje pouze zřídka nebo upadlo kompletně v zapomnění. Jeho šest koncertů pro cello a orchestr má lehkou a jasnou strukturu a nese formální náležitosti klasického období. Elegance a šarm prostupují hudebním jazykem a krása a jednoduchost melodických linek připomíná Mozarta. Duportova znalost nástroje vedla ke zkoumání různých technik ve vysokých polohách. Některé z nich vyžadují od interpreta výjimečné dovednosti, což může částečně vysvětlovat jejich nepřilíšnou oblibu.

¹⁴ Nicolaus Kraft byl synem Antonína Krafta.

Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet (Esej o umění prstokladů na violoncello a vedení smyčce)

Duportovým nejvýznamnějším a nejcennějším dílem je *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* z roku 1770. Bylo publikováno roku 1806 když byli oba bratři Duportové v Berlíně. *Essai* se skládá ze dvou částí. V první z nich Duport vysvětluje svůj přístup k technice hry na violoncello počínaje základním postavením nástroje a pokračuje řadou technik hry levé a pravé ruky. Druhá část se skládá z jednadvaceti pomocných cvičení, která jeho myšlenky z první části rozšiřují do hudebně pojatých etud. Tyto etudy se staly standardním technickým doplňkem pro rozvoj violoncellisty.

Duport v první části zdůrazňuje význam třech klíčových problémů, se kterými se lze setkat při hře na cello. První, jemuž je věnováno deset článků, ilustruje správné použití smyčce na příkladu různých smyčcových technik. Velmi důležitá je jeho nová metoda držení smyčce v podobném stylu jako je tomu u houslí. V té době ještě nebylo zcela upuštěno od držení smyčce podhmatem. Druhým tématem, rozebraným ve dvanácti článcích, je rozsáhlé používání dvojhmatů, ke kterým stanovil polohy na hmatníku a nabídl svůj vlastní systém posunu. Nicméně nejzásadnějším příspěvkem k technice hry na cello, který Duport v tomto pojednání představil, je nový přístup k prstokladům, který se praktikuje dodnes. Dříve se violoncellisté pokoušeli adaptovat houslový prstokladový systém, který spočíval v postupném používání čtyř prstů v celých tónech. K tomu bylo zapotřebí nepřirozeného úchopu, což ústilo v křeče a mohlo vést až k trvalému poškození ruky. Duport navrhnul metodu violoncellových prstokladů v půltónech, kdy jediný celý tón byl povolen mezi prvním a druhým prstem. Tyto zdánlivě drobné, avšak klíčové inovace mají velký význam a jsou nezbytným základem pro osvojování si pokročilejších technických dovedností ve hře na violoncello.

Cvičení neboli etudy, které doplňují esej, jsou dobře promyšlené a psané s vytríbeným estetickým cítěním. Jsou navrženy tak, aby studentovi pomohly nabýt technickou zručnost skrze zkoumání celého rozsahu violoncellové techniky. Některé mají na začátku stručné pokyny, které studentovi osvětlují cíle konkrétních cvičení.

Tři z těchto etud byly napsány jinými skladateli: čísla 8 a 10 Jeanem-Pierrem a číslo 6 Berteauem.¹⁵

¹⁵ Duport, J. L., *Essai*, pages 194, 198, 207

Všechny etudy vycházejí z Duportových inovací a kladou důraz na pestrost různých technik zahrnující obě ruce. Každá z etud je z technických důvodů psána v jiné tónině; vynechány jsou pouze tóniny c, d a fis moll, stejně jako Fis dur. V každé skladbě se současně vyskytuje celá řada jevů, což může vést k frustraci pro studenta, který je není schopen všechny obsáhnout. Je velmi důležité, aby si člověk na začátku své praktické výuky vybudoval dovednosti, které mu umožní rozdělit mysl tak, aby se dokázal soustředit na více problémů a řešit je najednou.

Obecně platí, že se palec nepoužívá pod sedmou polohou. Kdykoliv se tak však stane, obvykle mu předchází vyšší poloha. Ačkoliv Duport využívá vysokých poloh poměrně často, hlavní důraz klade na prvních sedm poloh. Většina temp je docela rychlá, a pokud je přece jen naznačeno tempo pomalejší, je to obvykle pro zajištění plynulé výměny smyku a kvůli užití dvojhmatů. Častý výskyt triol v těchto studiích není náhodný. Při hraní triol smyčec alteruje mezi hraním na přízvučnou dobu, čímž po ovládnutí této techniky umožňuje pravé ruce větší nezávislost. Další častou technikou smyků je nácvik přechodu přes struny, kdy smyčec přechází mezi dvěma sousedícími strunami. Použití této techniky se vyskytuje v etudách číslo 3, 4, 5, 6, 9, 13, 14, 15, 17, a 20. Duportovo dílo představuje nedocenitelnou pomůcku pro studenta v raném stádiu jeho violoncellového vzdělání, jelikož se zabývá základními technikami, jako je prstoklad, pozice na hmatníku a smyčcové dovednosti, bez kterých by byl další technický vývoj nemožný.

Bernhard Romberg

Bernhard Heinrich Romberg se narodil 11. listopadu 1767 v německém provinčním městě Dinklage. Jeho hudebnímu růstu velmi napomohla výchova v rodině hudebníků. Jeho otec hrál na fagot a violoncello a byl první, kdo svého syna na druhý zmíněný nástroj vyučoval. Ve věku sedmi let projevil Romberg svůj pozoruhodný talent při příležitosti jeho prvního veřejného vystoupení s bratrancem Andreasem, který se později proslavil jako houslový virtuóz. Romberga po určitou dobu vyučoval v Münsteru i Johann Conrad Schlick (1759-1825), svého času velmi uznávaný cellový virtuóz.¹⁶ Mladý violoncellista dělal rychlé pokroky a ve věku sedmnácti let se vydal se svým bratrancem na turné do Holandska a Paříže, kde vystupovali u barona de Bagge a následovně na *Concert Spirituel*. Tam také slyšel hrát živě Duporta a italského houslového virtuosa Giovanni Viottiho, kteří v té době byli na návštěvě Paříže.¹⁷

Mladému cellistovi učarovala francouzská hudba i italský styl hry tak moc, že se po návratu z Francie oddal zdokonalování svých interpretačních dovedností. Romberg se stal členem orchestru v Münsteru a v roce 1790 se v rámci svého angažmá v kapli kurfiřta Maximiliána Františka v Bonnu seznámil a spřátelil s Beethovenem. Hráli spolu ve smyčcovém kvartetu a v klavírním triu.¹⁸ Mladý Beethoven si Romberga jako hudebníka hluboce vážil a obdivoval ho. Bohužel violoncellista hudbu svého přítele plně nedoceňoval a měl potíže s chápáním některých jeho hudebních myšlenek. Když chtěl Beethoven pro Romberga napsat violoncellový koncert, cellista nabídku odmítnul s tím, že hraje především vlastní skladby. Jistě však měl na Beethovena vliv, neboť mu pomohl pochopit technické a výrazové možnosti violoncella, což je obzvláště patrné v Beethovenových pozdních cellových sonátách op. 69 a 102 a třech souborech variací pro violoncello a klavír.¹⁹

Rombergův přínos pro vývoj cello je dvojitý. Prvně si zaslouží uznání za současnou velikost a tvar nástroje. Prodloužil hmatník a zploštil jej na straně pod strunou C, čímž jí poskytl větší prostor vibrace. Podle jeho návrhů se také violoncello zmenšilo na polovinu a tři čtvrtě své velikosti, aby se dětem usnadnila hra v prvních fázích jejich vývoje. Zadruhé nese Romberg zásluhy na významné inovaci týkající se použití techniky na nástroji. Zjednodušil notový zápis na pouhé tři klíče: houslový,

¹⁶ Margaret Campbell, *The Great Cellists*, s. 61

¹⁷ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd Edition, s. 726

¹⁸ Margaret Campbell, *The Great Cellists*, s. 62

¹⁹ Bachi Julius, *Von Boccherini bis Casals*, 1961, s. 22-24

tenorový a basový. Do té doby bylo využívání vícera různých notových klíčů běžnou praxí a často se vyskytujícím jevem; dokonce i Boccherini jich ve svých skladbách používal až šest.²⁰

Rombergův prstokladový systém byl prakticky stejný jako Duportův, s výjimkou používání speciálního symbolu pro palec, který je připisován německému cellistovi. Romberg s úctou uznával Duportův systém. Stavěl na něm a rozšiřoval ho čímž pozvedl úroveň techniky levé ruky skrze rozsáhlé používání palce ve vysokých polohách. Romberg byl poměrně konkrétní ohledně technického a uměleckého uplatnění obou rukou. Podle Bachiho vyžadoval, aby všechny prsty pravé ruky pevně obemykaly žabku a veřejně zavrhoval staccatový smyk, který podle něj vedl ke ztuhnutí paže a nadměrnému napnutí žíní. Rombergově oblibě se též netěšila všemožná okázalá virtuózní gesta, jako umělé flažolety, pizzicata levou rukou nebo přehnané ozdoby podobné těm, které používal Paganini a někteří další housloví virtuosoové. Pravděpodobně se domníval, že virtuosita sama o sobě hudbě ničím nepřispívá. Stejně tak používal vibrato pouze sporadicky, když potřeboval docílit specifického výrazového efektu. Romberg byl údajně také jedním z prvních cellistů, kteří při vystoupení hráli z paměti. V té době bylo memorování vysoce ceněno, a to mohl být důvod, proč svůj repertoár omezil téměř výhradně na vlastní skladby.

Bernhard Romberg bude navždy zapsán v hudební historii jako jeden z předních virtuosů, chovaných v úctě svými současníky, a jako nezpochybnitelný zakladatel německé violoncellové školy. Vzhledem k širokému záběru jeho interpretační kariéry se věnoval převážně koncertování a více komponování než pedagogické činnosti. I přesto měl mnoho žáků, mezi nimiž jsou nejvýznačnějšími Pierre Norblin (1781-1854), hrabě Mathieu Wielhorsky (1781-1863), Justus Dotzauer (1783-1860) a do jisté míry i Friedrich Kummer (1797-1879).

²⁰ Bachi Julius, *Von Boccherini bis Casals*, 1961, s. 21

Violoncellschule (Škola hry na violoncello)

Bernhard Romberg byl plodným skladatelem a violoncellistou, nicméně až do vydání své metody „Violoncell Schule“ skládal spíše pro koncertní než pedagogické účely. Poprvé byla publikována v roce 1839 ve Francii a Anglii, v roce 1840 pak v němčině. V předmluvě knihy uvádí Romberg důvody pro vydání metodické knihy pro cello. „Ačkoli již bylo publikováno mnoho učebnic pro violoncello, v nichž mohou hráči nalézt mnoho užitečného, dosud se neobjevila žádná, ze které by se mohl učit i člověk naprosto netknutý hudební výchovou.“²¹ Právě s tímto cílem vytvořit začátečnické violoncellové příručky určené veřejnosti zahájil Romberg německou tradici vydávání violoncellových metodik, což se posléze stalo nejcennějším přínosem drážďanské školy.²²

V Rombergově Violoncell Schule je ilustrace violoncellisty, který předvádí správnou techniku. Ze schématu je patrné, že ačkoliv je Rombergova technika hry se smyčcem na svou dobu nejpokročilejší a nejbližší moderním standardům, jeho levá ruka má na obrázku obrácenou pronaci, která naznačuje, že používá houslovou techniku populární v Itálii, oproti violové technice používané ve Francii.

Jak francouzští, tak italští cellisté měli na Bernharda Romberga vliv. Na počátku 18. století byly německé dvory a kostely zaplaveny italskými hráči na smyčcové nástroje. Právě kvůli tomuto vlivu připomíná Rombergova technika levé ruky obrácenou pronaci (neboli naklonění levé ruky k pražci) typickou pro italské školy. To je dále zdůrazněno pasáží v jeho Violoncell Schule. Romberg ve své knize popisuje správnou techniku levé ruky takto: „Levá ruka má být nakloněná jako u houslisty se třetím článkem prvního prstu opřeným o krk cello, druhým ohnutým jako tři strany čtverce a nakonec malíkem, drženým rovně.“²³

Od violoncellistů drážďanské školy se Romberg liší tím, že se rozhodl použít houslovou pronaci levé ruky namísto violové zaoblené ruky, která se stala typickým rysem drážďanské školy založené později. Hlavním pojítkem mezi Rombergem a drážďanskou školou byl jeho student Friedrich Dotzauer, jenž se později stal jejím zakladatelem. Ačkoliv mnozí říkají, že kromě krátkého vyučování neměl s Dotzauerem žádné vazby, domnívám se, že je poněkud přísné ho kompletně vyškrtnout z této linie, protože se od drážďanských violoncellistů lišil

²¹ Romberg Bernhard, *A Complete Theoretical and Practical School of Violoncello*, edition : Ditson, 1880, s. 5

²² Drážďanská škola – skupina cellistů, kteří zasvětili svou práci vývoji a kompletní emancipaci cello. Škola měla tři generace, započaté Rombergem coby „otce“ školy.

²³ Stowell Robin, *Performing Beethoven*, s. 111

pouze technikou levé ruky. Jeho držení smyčce na spodní části u žabky se později stalo tradicí drážďanské školy, kterou převzal Dotzauer, Kummer, Prell a každá následující generace. Hlavním důvodem, pro který by neměl být Romberg řazen do drážďanské školy je skutečnost, že svou metodiku nepublikoval jako první, neboť vyšla až šest let poté, co tu svou vydal jeho žák Dotzauer v roce 1832.

Až do začátku devatenáctého století bylo zvykem, že všichni violoncellisté drželi smyčec výše na prutu, než je obvyklé dnes s tím, že se žabky dotýkal pouze čtvrtý prst. Byla to tradice převzatá z dob renesančních a barokních smyčců s konvexním nebo rovným prutem z časů před Tourtem. Byl to Romberg, kdo tuto zvyklost změnil, aby docílil větší kontroly nad zvukem smyčce. Během svého pobytu v Paříži se seznámil s Tourteovým smyčcem. Vlastnil jich několik, z nichž dva nesly jeho jméno: Romberg I a Romberg II, které Tourte vyrobil speciálně pro Romberga. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století byli francouzští houslisté jedinými hráči na smyčcové nástroje, kteří smyčec drželi na žabce.²⁴

V dopise zvědavému studentovi napsal ohledně držení smyčce Romberg následující: „Smyčec držím blízko žabky a vskutku tak, aby palec ležel mezi prvním a druhým prstem na spodní straně prutu. Prut smyčce leží uprostřed mezi vrchním článkem palce. Třetí prst leží vedle prostředníčku, takže zakrývá začátek žabky; malíček leží vedle třetího prstu. První prst je položen tak, aby prut spočíval na prvním článku. Všechny musí pevně ležet na smyčci a nesmí se při tazích hýbat.“²⁵

Ačkoliv jeho návrh na pevné držení smyčce je v rozporu s tím, co dělají dnešní violoncellisté a co by jeho žák Dotzauer považoval za nesprávnou techniku pravé ruky, myšlenka přesunout držení smyčce k žabce se ukázala jako efektivní rozhodnutí a je i dnes používána hráči na smyčcové nástroje. Nejvíce ironické na tom je, že Francouzi, kteří tento smyčec vynalezli, si nemysleli, že posunout ruku k žabce byla nejlepší volba, a vzhledem k jejich lehčí smyčcové technice byl tento přechod na žabku odmítnut i přesto, že Duportova metoda používala uvolněné pružné držení smyčce. Violoncellistou, který nakonec udal tón pro správné držení smyčce, byl Dotzauer. Kombinací uvolněného a flexibilního držení smyčce francouzské školy s Rombergovým držením smyčce u žabky vytvořil Dotzauer moderní držení smyčce.²⁶

Dalším pokrokem, který přinesl Romberg violoncellové společnosti, byly jeho instrukce o tom, jak by měli skladatelé zacházet s přiřazováním klíčů v hudbě pro

²⁴ Stowell Robin, *Performing Beethoven*, s. 111

²⁵ Stowell Robin, *Performing Beethoven*, s. 91

²⁶ Stowell Robin, *Performing Beethoven*, s. 93

violoncello. Až do Rombergovy doby se části cellového partu, které sahaly nad basový klíč (neboli klíč F), psaly v houslovém klíči (neboli klíči G) se zápisem 8va, který se transponoval o oktávu níže. V té době skladatelé jako Haydn používali tento postup pro violoncello jako pozůstatek z dob viol, kdy violisté začínali na vysoko laděných violách a poté se přesunuli na basové violy a podle potřeby transponovali vysoké noty na níže položený nástroj. Tato praxe byla v Rombergových očích zastaralá a ve své Violoncell Schule proti ní vystupuje a trvá na tom, aby se postupně používaly tři klíče (tenorový, basový a houslový).²⁷

Když Romberg zemřel, zanechal za sebou mnohé další úpravy, jako třeba zkrácení hmatníku, aby při hře nedrnčely struny, dále ztenčil krk, změnil polohu palce tak, že zakulatil ruku a začal používat všechny čtyři prsty, a nahnul hmatník a krk, aby se zvětšila vzdálenost mezi hmatníkem a vrchní deskou nástroje. Romberg později vynalezl označení pro palec a od francouzských houslařů převzal značení pro prázdné struny a přirozené flažolety.²⁸ Ačkoli znaménko pro flažolety používali houslisté již dříve, bylo to poprvé, kdy jej použil violoncellista a předznamenal jeho univerzálnost. Romberg se proslavil také svým držením smyčce u žabky, které bylo přijato díky přechodu na „Tourteův“ smyčec, jenž umožnil drážďanskému violoncellistovi přejít od strnulého klasicismu a baroka k nové romantické éře. V *Methodice pařížské konzervatoře* vydané v roce 1804 napsal Romberg oddíl nazvaný "O světle a stínu v hudbě", který přidal také do své Violoncell Schule z roku 1839. Myšlenkou "Světla a stínu" bylo využít dynamiky a barvy ke zdůraznění idejí v hudbě prostřednictvím smyčce, čímž se dosáhlo frázování. Duport považoval tuto kapitolu za směšnou, jelikož se domníval, že frázování nelze dosáhnout pomocí smyčce²⁹, ale recenzent Rombergova díla a hry se o tom vyjádřil takto: "*Je nemožné vyjádřit hlouběji všechny jemné citové odstíny, je nemožné vytvořit větší pestrost barev, zejména jemným odstíněním, je nemožné najít ten jedinečný tón, který se dostane přímo k srdci a který se panu Rombergovi daří v jeho hudbě vytvářet.*"³⁰

Ačkoliv francouzská škola nesouhlasila s výrazovým využitím smyčce, Romberg se právě tímto způsobem proslavil.

²⁷ Romberg, *Violoncellschule*, s. 60-61

²⁸ Stowell Robin, *Cambridge Companion to the Cello*, s. 180

²⁹ Stowell Robin, *Performing Beethoven*, s. 108

³⁰ Stowell Robin, *Performing Beethoven*, s. 109

Justus Johann Friedrich Dotzauer

Dotzauer se narodil v Haselriethu u Mnichova jako syn místního faráře. Jeho raná hudební kariéra zahrnovala výuku hry na klarinet, housle, klavír, kontrabas a kupodivu dostal první lekce hry na violoncello od dvorního trumpetisty.³¹ Jedním z jeho prvních učitelů byl J. K. Rüttinger, varhaník v Hildburghausenu a bývalý žák J. C. Kittela, který studoval u J. S. Bacha.³² Jakmile bylo rozhodnuto, že Dotzauerovým hlavním nástrojem bude violoncello, byl poslán do Meiningenu, aby studoval u J. J. Kriegcka, Duportova žáka. Brzy poté nastoupil do Drážďanského dvorního orchestru, kde získal pozici sólového violoncellisty, a zůstal zde až do svého odchodu do důchodu v roce 1850. Poté ho nahradil jeho žák F. A. Kummer.³³ Dotzauer slyšel Romberga poprvé hrát v roce 1806 v Berlíně. Dotzauer se nemohl dočkat, až u něj bude moci studovat, a v roce 1806 se kvůli tomu přestěhoval z Meiningenu do Berlína. V roce 1811 Dotzauer přijal místo violoncellisty v Drážďanském dvorním orchestru a v roce 1821 byl povýšen na prvního violoncellistu. V Drážďanském dvorním orchestru působil pod taktovkou takových velikánů jako byli Carl Maria von Weber a Richard Wagner. Dotzauer čas od času jezdil na turné koncertovat jako sólista, ale při vystoupeních byl často chválen za své umění hrát komorní hudbu.³⁴

Dotzauer se učil u Jeana Louise Duporta (předního francouzského violoncellového pedagoga) a Bernharda Romberga. Dotzauer spojil nejlepší aspekty obou violoncellových škol ve své Violoncell-Schule (1832) a etudách. Právě jeho úspěšná práce v pedagogických studiích činí z Dotzauera zakladatele drážďanské školy, nejúspěšnější violoncellové školy 19. století. Byl znám právě pro svou pedagogickou a kompoziční činnost ve srovnání s Rombergem, který proslul zejména jako interpret, skladatel a v neposlední řadě i jako učitel.

Dotzauer byl plodným skladatelem pro violoncello, napsal devět koncertů (op. 27, 66, 72, 81, 82, 84, 93, 100 a 101), tři concertina (op. 67, 89 a 150) a sonáty pro cello. Také se mu připisuje to, že jako první violoncellista drážďanské školy vydal v roce 1826 vlastní edici Bachových violoncellových suit.³⁵ Další rozdíl mezi Rombergovým a Dotzauerovým kompozičním stylem spočívá v tom, že Romberg

³¹ Campbell Margaret, *The Great Cellists*, s. 66

³² Dotzauer J.J.F., Leo Schultz, ed., *Twenty-four Daily Studies for Violoncello for the Attainment of Virtuosity*, op. 115. New York, Schirmer, 1902, Úvod od Richarda Aldricha

³³ Ibid., Úvod od Richarda Aldricha

³⁴ Walden Valerie, *One Hundred Years of Violoncello : A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840* (Cambridge Musical Texts and Monographs), s. 40

³⁵ Cowling Elizabeth, *The Cello*. New York, Charles Schirmer's Sons, 1975, s. 97

dával přednost úpravám národních písní, jako jsou capriccia a divertissementy, zatímco Dotzauerova drobnější díla byla úpravami operních melodií.³⁶ Dotzauer se však nejvíce soustředil na svých více než 180 instruktivních studií a capriccií pro violoncello, z nichž první byla *Violoncell-Schule*, op. 165 (Mainz, 1832). Tyto studie jsou dodnes používány ve čtyřech svazcích vydaných Klingenbergem (pozdějším drážďanským violoncellistou)³⁷, a ve sbírce etud *170 Foundation Studies for Violoncello* od Alvina Schroedera. Dvaadvacet ze Schroederových studií jsou vlastně Dotzauerovy studie.³⁸

³⁶ Stowell Robin, *Cambridge Companion to the Cello*, s. 158

³⁷ Dotzauer J.J.F., Johannes Klingenberg, ed. *113 Studies for Violoncello*. Books 1 and 2, New York: International Music Company

³⁸ Schroeder, Alwin. *170 Foundation Studies for Violoncello*. Vol.II, New York, Carl Fischer, n.d., s. 104

Dotzauerova pedagogika

Dotzauer je považován za zakladatele drážďanské školy. Jeho pedagogický směr měl větší a rozsáhlejší vliv než kterákoli jiná větev drážďanské violoncellové školy 19. století, k jeho následovníkům patří např.: Karl Dreschler, Carl Schuberth, Fredrich Grützmacher, Karl Davidov, Friedrich Hegar, Julius Klengel, Hugo Becker, Edmund Kurtz, Emanuel Feuerman, Alfred von Glehn, Gregor Piatigorsky, William Pleeth, Jacqueline Du Pre, Hideo Seito a Tsuyoshi Tsutsumi. Tento výčet zahrnuje některé z nejlepších světových sólistů a pedagogů hry na violoncello za posledních dvě stě let. Do Dotzauerovy třídy patřili Schuberth a Dreschler, violoncellisté druhé generace drážďanské školy. Dotzauer vyučoval také Kummera, ale protože jeho prvním učitelem byl Romberg, je Kummer považován za příslušníka první generace.

První Dotzauerova violoncellová příručka (1832) byla významná tím, že kombinovala metodiku Duporta i Romberga. Vynikajícím příkladem je, že přestože používal zaoblenou violovou polohu levé ruky francouzské Duportovy školy, dával Dotzauer přednost technice posunu levé ruky na jednom prstu, kterou učil Romberg a vůči níž byl Duport neoblomně proti.³⁹ Dotzauer dokázal rozlišovat mezi tichou výměnou poloh na jednom prstu a portamentem nebo slyšitelným skluzem. Říká, že portamento "... usnadňuje zpěvákům a instrumentalistům jistěji najít následující tón, a skluz, je-li prováděn tak, aby nepřipomínal kvílení, může působit velmi příjemně."⁴⁰ Tím, že Dotzauer dokázal rozpoznat rozdíl mezi posunem na jednom prstu a portamentem, dokázal přijít s lepší technikou posunu než jeho předchůdci.

Dalším příkladem Dotzauerovy kombinace obou metod byl jeho přístup k technice polohy palce. Dotzauer viděl výhody v Duportově prstokladu v palcové poloze a Rombergově použití čtvrtého prstu v palcové poloze a spojil je do úplně nové metody. Tato metoda zahrnovala Rombergovu zaoblenou ruku a použití čtvrtého prstu v poloze palce a Duportův prstoklad. Jedním z důvodů, proč se drážďanská škola stala v 19. století vůdčí cellovou školou, bylo právě spojení dvou metod polohy palce Romberga a Duporta (tedy germánské a francouzské).

Dotzauerovi se také připisuje, že jako první violoncellista začal vyučovat techniku vibrata. Považoval ji za tremolo levé ruky, které používali pouze itaští profesori, a říká o ní toto: „Tam kde je to možné využívají mnozí při dlouhých tónech *Pochens*

³⁹ Walden Valerie, *Cambridge Companion to the Cello*, s. 123

⁴⁰ Stowell Robin, *Performing Beethoven*, s. 114

(pulzování), které vzniká spojením vibrata.“⁴¹ Zmínka o italských profesorech byla nejspíše odkazem na houslistu Geminianiho, který v minulém století navrhoval, aby vibrato používali hráči na smyčcové nástroje na všech tónech.⁴² Duport i Romberg o vibratu krátce psali, ale pokud pokračovalo na další notu, považovali ho za nevkusné. Dnes cellisté používají kontinuální vibrato, což je opak toho, co Romberg obhajoval. Romberg výslovně uvedl, že by mělo začínat na začátku noty, ale doznít před koncem jejího trvání. Právě ve své knize *Violoncello Method* Romberg poznamenává, že jeho obliba byla v minulosti mnohem rozšířenější. Je tedy velmi pravděpodobné, že Dotzauer nebyl první, kdo ho začal brát vážně, ale první, kdo byl u toho, když se jeho popularita znovu objevila.

Pokud jde o pravou ruku nebo techniku smyčce, Dotzauer říká: „Profesoři se málokdy shodnou na způsobu držení smyčce. Jedni si myslí, že nejlepší hráči drží smyčec co nejbližší žabce, zatímco ostatní ponechávají kratší délku smyčce (protože výchozí bod smyčce začíná až za rukou). Pokud jsou oba způsoby přehnané, jsou škodlivé.“⁴³

Dotzauer převzal Rombergovu techniku smyků pomocí váhy ruky a o použití středního úchopu smyčce v rychlých pasážích řekl: „Je docela dobře možné provádět rychlé tahy na žabce, ale zvuk tak má jen malé vibrace, a proto se to používá zřídka. Pokud tyto tahy vyžadují sílu, provádějí se ve středu smyčce, a pokud vyžadují jemnost, provádí se u špičky.“⁴⁴

Myšlenky, které Dotzauer v této pasáži předkládá, jsou stejné, jaké se dnes používají v moderní hře na violoncello. Dotzauerova smyčcová technika byla převzata spíše z Rombergovy školy než z Duportovy. Rombergův smyčec byl téměř o dva palce delší než Duportův smyčec a umožňoval delší smyk, a právě s delším smyčcem se středová technika smyčce prováděla snadněji. Na druhou stranu se Romberg domníval, že staccatová smyčcová technika (francouzská metoda) by se nikdy neměla používat, zatímco Dotzauer ji připouští, a ve svých *Dvaceti čtyřech každodenních studiích pro violoncello*, opus 155, věnuje technice staccata sedmé cvičení.⁴⁵

Dotzauer byl jedním z prvních pedagogů, kteří psali náročné virtuózní violoncellové etudy, jež mohly oslovit i pokročilé violoncellisty a pedagogy napříč Evropou.

⁴¹ Ibid., s. 110

⁴² Stowell Robin, *Cambridge Companion to the Cello*, s. 191

⁴³ Stowell Robin, *Performing Beethoven*, s. 99-100

⁴⁴ Ibid., s. 102

⁴⁵ Dotzauer, J.J.F., *Twenty-four Studies for the Attainment of Virtuosity*, op.115. New York, Schirmer, 1902., s. 102

Zatímco Romberg byl prvním virtuózním violoncellistou drážďanské školy. Dotzauer byl prvním z drážďanské školy, který vydal svou Violoncell Schule a prvním německým mistrem violoncellové pedagogiky.

Technické úpravy nástroje

Na samém počátku 19. století se v kruhu cellistů a houslařů začalo hojně diskutovat o novém "neobvyklém" hmatníku, na který někteří violoncellisté hráli. Ten umožňoval, aby struna C byla výše - (měla větší vzdálenost) od hmatníku než ostatní tři struny. Vůči tomuto novému vynálezu panoval všeobecně odmítavý postoj s tvrzením, že bez něj lze stejně dobře zahrát to, co s ním. Za autora tohoto vynálezu (předchůdce moderního hmatníku) je považován Bernhard Romberg, který hojně experimentoval s úpravou a opravami nástrojů. Když Romberg zemřel, zanechal za sebou mnohé další úpravy, jako třeba zkrácení hmatníku, aby při hře nedrnčely struny, dále ztenčil krk, změnil polohu palce tak, že zakulatil držení ruku a začal používat všechny čtyři prsty, a nahnul hmatník a krk, aby se zvětšila vzdálenost mezi hmatníkem a vrchní deskou nástroje. Vysvětloval, že mnoha hráčům nevyhovuje hrát s drážkami v hmatníku, ale přitom bez nich nemohou struny G, d a a ležet ve správném poměru. Struna C by měla ležet výše, jinak by při silném tlaku smyčce drnčela.⁴⁶ Dotzauer, jehož hmatník byl také drážkovaný, zjistil, že je to velmi výhodné i při hře ve vyšších polohách struny G. Určitě by to usnadnilo například zahrát úvodní čtyři takty sonáty A dur, op. 69 na struně G a provést s větším nasazením sforzando basových tónů na struně C, které doprovázejí druhé téma (takty 25-6). Kromě bodce byl Rombergův hmatník poslední významnou úpravou, kterou violoncello prošlo. Ve srovnání s plošším hmatníkem typického violoncella 18. století měl tento tři výhody: jednak umožňoval, aby struny ležely těsněji u sebe, což usnadňovalo snadnější přechody mezi strunami ve vysokých polohách, dále umožňoval strmější zakřivení kobylky, takže bylo možné hrát smyčcem na střední struny po jedné, a hlavně zachovával kolmý úhel každé struny směrem k hmatníku. Tento snadněji vyrobitelný moderní hmatník využívá stejný princip, ale pod strunou C je spíše plochý než drážkovaný (ačkoli se drážkované hmatníky používaly ještě v tomto století).

Některé Rombergovy struny byly zřejmě velmi tlusté, což vyžadovalo jejich stlačování přímo na hmatník. Jeho rozteč strun⁴⁷ ukazuje velmi tlusté horní dvě struny (střevové) a relativně tenké spodní dvě (ovinuté střevové). Velmi tlustá struna D, a naopak velmi tenká struna G umožňovaly plynulejší změnu barvy tónu mezi těmito středními strunami. Vzhledem k tomu, že se výška krku v

⁴⁶ Romberg Bernhard, *Violoncell Schule*, s. 2

⁴⁷ Z Rombergovy rozteče strun vyplývají následující přibližné tloušťky strun: a - 1,50 mm střevo; d - 2,00 mm střevo; G - 1,25 mm vinuté střevo; C - 1,75 mm vinuté střevo.

Rombergových detailních schématech jeho vlastního nástroje jen velmi málo liší od většiny moderních violoncell, vytvářely tyto silné horní struny přinejmenším stejné napětí jako u většiny dnešních violoncell s ovinutými střevovými strunami. Výsledný zvuk byl silný a zvučný.

Zatímco používání Spohrova podbradku se mezi houslisty rozšířilo spolu s expresivnějším stylem hry v polovině 19. století a umožňovalo jim větší jistotu a volnost při výměnách poloh, cellový bodec se mezi sólisty ujal až koncem století, ačkoli byl dlouho používán amatéry. Způsob držení violoncella popsany v Duportově *Essai*, stejně jako ve většině metodik devatenáctého století, vyžadoval pevné držení nástroje, „aby levý dolní roh zadní strany zapadl do kolenní jamky a váha nástroje spočívala na lýtku levé nohy, přičemž chodidlo musí být vystrčeno dopředu... Pravá noha musí být opřena o spodní stranu nástroje, aby zajistila stabilitu.“ Bez pomoci bodce se violoncellisté museli spoléhat na kontakt levé ruky s krkem a strunami, aby měli jistotu v intonaci, ale souvislé vibrato bylo hůře proveditelné.

Smyčec

Přijetí Tourteho smyčce bylo pravděpodobně nejvýznamnějším pokrokem ve hře na smyčcové nástroje za Beethovenova života. Až do začátku devatenáctého století bylo zvykem, že všichni cellisté drželi smyčec výše na prutu, než je obvyklé dnes, s tím, že se žabky dotýkal pouze čtvrtý prst. Byla to tradice převzatá z dob renesančních a barokních smyčců s konvexním nebo rovným prutem z časů před Tourtem. Byl to Romberg, kdo tuto zvyklost změnil, aby docílil větší kontroly nad zvukem smyčce. Během svého pobytu v Paříži se seznámil se Tourteovým smyčcem a vlastnil jich několik, z nichž dva nesly jeho jméno: Romberg I a Romberg II, jelikož je Tourte vyrobil speciálně pro něj. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století byli francouzští houslisté jedinými hráči na smyčcové nástroje, kteří smyčec drželi na žabce.⁴⁸

Nicméně i když konstrukce smyčce může umožnit nové typy smyků, rozhodujícím faktorem, který určuje styl hry, zůstává způsob, jakým hráč smyčec používá. Duport například rozebírá různé typy legat a zmiňuje Tartiniho coby vynálezce všech jejich typů.

Většina pramenů z let 1768 až 1820 naznačuje, že smyčec byl držen dále od žabky než dnes. Romberg však umístil čtvrtý prst, tak aby „kovový prstýnek“ byl pod právě čtvrtým prstem. Dotzauer doporučuje mít palec co nejbližší k žabce, ale tvrdí, že „profesoři se málokdy shodnou na způsobu držení smyčce.“⁴⁹

Sílu lze na smyčec vyvíjet různými kombinacemi tlaku prstů, pronace předloktí a váhy paže. Duport popisuje držení smyčce, při kterém se první prst pohybuje po prutu, aby podle potřeby poskytl smyčci větší „oporu“ a naznačil použití pronace. Romberg a Dotzauer zřejmě podporují větší zatížení paže s nízkým pravým loktem, uvolněnými rameny a prsty pravé ruky „ani příliš blízko u sebe, ani příliš roztaženými“. Fotografie zobrazuje Romberga jak hraje u špičky se spuštěným pravým zápěstím, což umožňuje malé přenesení váhy paže. Duport zdůrazňuje „pohyblivost či hru prstů, která je nesmírně užitečná“, zatímco Romberg má prsty asi čtvrt palce od sebe, ale doporučuje méně pružné držení smyčce: „všechny prsty kromě prvního by měly být narovnané... palec by měl mezi druhým a třetím prstem

⁴⁸ Stowell Robin, *Performing Beethoven*, s. 91

⁴⁹ Dotzauer Justus Johann Friedrich, „*Violoncellschule*“, 6 : „Über die Haltung sind die Meister nicht einig, und man findet unter den besten Spielen solche, die ihn so nahe als möglich am Frosch, andere, die ihn bedeutend kürzer fassen. Von beiden ist das Extrem, wie überall so auch hier schädlich.“

pevně držet smyčec... pouze pevné položení ruky na smyčec umožňuje silný smyk“.

Při „běžném“ smyku používali tehdejší cellisté, stejně jako houslisté, především předloktí, přičemž rameno a horní část paže byly uvolněné. Duport uvedl, že „horní část paže musí zůstat ve stejné poloze“, aby se zabránilo „hře z ramene“. Romberg poznamenává, že „velcí pařížští houslisté si této (vady) již dávno všimli, a proto při hře drží loket co nejnižší, protože jeho zvednutí nutí rameno z jeho přirozené polohy. Při hře na violoncello se tomu lze vyhnout tím, že budeme sedět rovně a ramena nebudeme nikdy zvedat“.

Rombergův smyčcový styl byl zřejmě široký a s přihlédnutím k povaze nástroje se zdá, že mnoho pramenů o violoncellu z devatenáctého století jeho závěry podporuje.

Duport varuje před používáním příliš dlouhého smyčce, protože je takto „horní část paže nucena se posunout dozadu, aby se dostala ke špičce“. Tato část smyčce je podle něj „velmi užitečná v mnoha pasážích, zejména v těch, kde se vyžaduje lehkost“. Blíže toto tvrzení upřesňuje tím, že popisuje dva druhy *détaché*: „první pod tlakem, používá se v lehkých pasážích. Druhé se provádí třemi čtvrtinami smyčce směrem ke špičce“. Duport důsledně zdůrazňuje potřebu kontroly a artikulace u špičky a vyrovnání náporu nebo 'náboje' na obou koncích smyčce. U tečkovaných rytmů, které nutně vyžadují silnou artikulaci u špičky, dává přednost „hooked“ smyčcové technice (jednotlivé tečkované noty pod legátem) před rozdělenými smykami (např. Adagio op. 5 č. 2). Uznává sice větší náročnost tohoto postupu, ale tvrdí, že výhodou je, že jej lze provádět energičtěji a vyvinout ještě větší sílu.⁵⁰

Podobně i Dotzauer doporučuje pro rychlé pasáže střed smyčce: „Je docela dobře možné provádět rychlé tahy u žabky, ale protože takový zvuk moc nerezonuje, používá se to jen zřídka. Pokud tyto tahy vyžadují sílu, provádějí se uprostřed smyčce, a pokud vyžadují jemnost, provádí se u špičky“. Dále zdůrazňuje výhody rovného, širokého a uvolněného smyku v rychlých pasážích.⁵¹

Rombergův smyčec (76,8 cm) měl téměř o 5 cm delší hrací délku než Duportův a lépe se hodil pro široké smykání než pro Duportovo *détaché un peu sauté*. Většina dobových pojednání nabádá k pěstování plynulých a rovnoměrných smyků.

⁵⁰ Duport *Essai*, s. 191

⁵¹ Dotzauer, *Violoncellschule*, s. 20: „Geschwinde Passagen nahe bey'm Frosch zu machen, ist zwar möglich, aber wegen des kurzen Tones nicht gebräuchlich; man macht die, sollen sie kräftig vorgetragen werden, in der Mitteschwächer, mit der Spitze.“

Romberg popisuje smyk *portato* pro noty s tečkou pod legatem (jako např. v úvodu Allegra op. 5, č. 1), artikulující pomocí tzv. „krátkého zastavení smyčce“.⁵² Z toho vyplývá, že jeho legato bylo prováděno dokonale plynulým smykem. Jeho výměna smyku byla zřejmě prováděna bez pohybů ruky: „Čím méně pohybů ruky při výměně smyku, tím jemnější a souvislejší hra“.⁵³ Beethoven vyžadoval velmi dlouhé smyky nebo výrazové značky, například v úvodní melodii op. 69 a v úvodu Adagia op. 102 č. 2, což vyžadovalo kultivaci plynulého propojení melodické linky. Toho lze dosáhnout pomocí výše popsaných jemných změn smyku.



Smyčec a schopnost jej ovládat byly považovány za interpretův hlavní výrazový nástroj. Rozmanitost způsobu hry, gradace zvuku, a tedy i výraz, závisí na smyčci a jsou záležitostí vkusu a citu. Je třeba znovu zdůraznit potřebu dokonale ovládat smyčec. „Nejslavnější pěvci dosáhli dokonalosti, pro kterou byli nebo jsou uznáváni, jen tím, že neustále pracovali na vyrovnávání tónů svého hlasu, ačkoli se na první pohled může zdát, že to byla jen výšková modulace, rozmanitost a hbitost, které společně tvořily kouzlo jejich zpěvu.“

⁵² Romberg, *Violoncellschule*, s. 98

⁵³ Romberg, *Violoncellschule*, s. 7: „je weniger Bewegung in der Hand beim Umsatz des Bogens ist, destoschöner und zusammenhängender ist das spiel.“

Ludwig van Beethoven : Sonáty pro violoncello a klavír

Tradice violoncellové sonáty má počátky v Itálii v 17. století. V té době se nástroj nazýval basová viola a první sonáta pro nástroj laděný „C-G-D-A“ nesla název "Sonata per violin e violone" z concerti ecclesiastici, kterou napsal Giovanni Paolo Cima (1570-1630) (Milán, 1610).⁵⁴ Od té doby bylo v Itálii v průběhu 17. století napsáno mnoho dalších violoncellových sonát, z nichž většina byla komponována pro violoncello a basso continuo. V 18. století (před rokem 1741) složil J. S. Bach (1685-1750) tři sonáty pro cembalo a violu da gamba, BWV 1027-9, a italský cellista-skladatel Luigi Boccherini (1743-1805) napsal 34 sonát pro violoncello a basso continuo. Ve Francii komponovali Martin Berteau (1708-71) a J-B. S. Bréval (1753-1823) soubory violoncellových sonát s continuum. Tradice sonát pro violoncello a klavír se však ustálila jako samostatný žánr až po Beethovenově první takové sonátě.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) napsal svou první violoncellovou sonátu v roce 1796 při cestách po Německu. Tato sonáta se hrála dohromady s jeho violoncellovou sonátou g moll op. 5, č. 2. Obě měly premiéru na dvoře pruského krále Fridricha Viléma II, jemuž byly i věnovány, v podání králova prvního violoncellisty Jeana-Louise Duporta. U příležitosti této události složil Beethoven také dva soubory 12 variací pro violoncello a klavír: WoO45 na téma „Pohledte, vítězný hrdina přichází“ z Händelova oratoria Juda Makabejský, věnované Christiane Lichnovské, a op. 66 na Mozartovu „Ein Mädchen oder Weibchen“ z Kouzelné flétny, věnovanou hraběti von Brownovi.

Tyto sonáty a variace mají historický význam, protože jako první staví cello a klavír na stejnou úroveň. Klavírní part v těchto skladbách je ve srovnání s jinými skladbami pro violoncello a klavír z období klasicismu technicky náročnější. Pro tyto důvody jsou Beethovenovy violoncellové sonáty op. 5 důležitým historickým materiálem pro studium jeho prvního vídeňského období.

Jeho další tři violoncellové sonáty (op. 69 a op. 102) jsou oproti prvním dvěma ještě daleko vyspělejší a mají romantické rysy. Op. 69 (1808-09) a dvě sonáty op. 102 č. 1 a č. 2 (1815) vznikly v Beethovenově středním a pozdním období. Jsou rozsáhlé formou a vyznačují se volností stylu i velkolepými fugovými pasážemi. Jeho první dvě violoncellové sonáty mají čistší styl, jasné barvy, jsou jednodušší. Obsahují půvabné melodie, pravidelný rytmus a čistou harmonii. Beethovenovy

⁵⁴ Kernfeld Berry, Barnett Anthony "Violoncello", Groove Music Online

violoncellové sonáty podnítily další skladatele k napsání jejich vlastních a nesou velký podíl na historickém vývoji violoncellové hudby.

Sonáty pro klavír a violoncello, op. 5

Kníže Lichnovský, který byl ve Vídni Beethovenovým hlavním mecenášem, pro něj uspořádal v únoru 1796 koncertní turné. Beethoven odjel v jeho doprovodu do Prahy.⁵⁵ Toto koncertní turné mělo původně trvat šest týdnů, ale nakonec se protáhlo na šest měsíců. Beethoven napsal z Prahy svému bratru Nikolausi Johannovi do Vídně o záměru navštívit Drážďany, Lipsko a Berlín: „*Mám se dobře, velmi dobře. Mé umění mi získává přátele a úctu, a co víc si přát? A tentokrát si vydělám hodně peněz, zůstanu zde ještě několik týdnů a pak pojedou do Drážďan, Lipska a Berlína.*“⁵⁶

11. března koncertoval v Praze a 29. dubna hrál pro saského kurfiřta v Drážďanech. V Berlíně hrál na dvoře pruského krále Fridricha Viléma II. s královým najatým violoncellistou Jeanem-Louisem Duportem. Dvě violoncellové sonáty op. 5 byly napsány speciálně pro toto vystoupení. Byly věnovány králi Friedrichu Vilémovi II., který byl sám amatérským violoncellistou.

V Berlíně zůstal Beethoven měsíc a toto turné bylo od začátku do konce velmi úspěšné. V pozdějších letech na svůj pobyt v Berlíně rád vzpomínal. V roce 1810 vyprávěl Bettině Brentanové, že poté, co dokončil improvizaci na koncertě berlínské Singakademie, „*publikum netleskalo, ale s pláčem se kolem mě shluklo. Ale to není to, co si my umělci přejeme, chceme potlesk.*“⁵⁷

Další významnou událostí bylo Beethovenovo setkání s královým prvním violoncellistou Jeanem-Louisem Duportem. Ten byl v té době nejlepším cellistou ve světě a Beethoven se od něj mnohé naučil. O několik let později shrnul Duport své ideje o violoncellové technice v *Essai sur le doigte du viloncelle et sur la conduit de l'archet*, vydané v Paříži. Zdá se, že Duport svým nesmírným talentem Beethovena při psaní jeho sonát často inspiroval. Beethovenovo nadšení ze spolupráce s tak skvělým cellistou se projevilo napsáním výrazného klavírního partu, který prokazatelně zamýšlel pro sebe. Obě violoncellové sonáty op. 5 vyšly v roce 1797 ve vídeňském nakladatelství Artaria, které vydávalo Beethovenova nejranější díla od op. 1 po op. 8.

V době vzniku violoncellové sonáty op. 5 č. 1, tedy v raném vídeňském období (1793-1799), Beethoven plně ovládal klasicistní styl a svou individualitu vyjadřoval

⁵⁵ Kníže Lichnovský uspořádal podobné turné i pro Mozarta sedm let před Beethoveným.

⁵⁶ Kerman Joseph, Tyson Alan, Burnham G. Scott, "Beethoven, Ludwig Van", Grove Music Online

⁵⁷ Watson Angus, Beethoven's Chamber Music in Context, s. 32

v jeho rámci. V Bonnu dával Beethoven přednost variacím před sonátovou formou. Sonátová forma byla, jak je obecně známo, specialitou skladatelů první vídeňské školy, a tak bylo pro Beethovena správnou volbou přesídlit do Vídně, jelikož ta mu poskytla velmi solidní hudební vzdělání.⁵⁸

V tomto raném vídeňském období Beethoven komponoval podstatně méně než v letech předcházejících i následujících. Zabýval se předěláváním své bonnské hudby, aby odpovídala vídeňským standardům. Začal přepracovávat své koncerty a komorní skladby. Byl také známým improvizátorem a klavíristou, což se projevilo v jeho klavírních pasážích, které obsahují krátké kadence. Taková krátká kadence se objevuje i v úvodu jeho violoncellové sonáty op. 5, č. 1. Beethovenovy violoncellové sonáty op. 5 více odpovídají čistému klasicismu než jeho pozdější sonáty, protože vznikly v jeho prvním období. Jednotlivé části mají jasný předěl a výrazné kontrasty a charakter. Motivy jsou jednoduché a lehké a rytmus je pravidelný.

Beethovenova první violoncellová sonáta je nesmírně originální.⁵⁹ Za prvé je to první skutečná sonáta pro duo violoncella a klavíru, kterou kdy kdo složil. Beethoven přiřknul violoncellu i klavíru nebývale rovnoprávné pozice. Za druhé, klavírní part byl komponován komplexně a virtuózně, což v osmnáctém století nebylo u violoncellových sonát zvykem. Za třetí Beethoven provedl velmi neobvyklé a novátorské experimenty s formou, z kterých vznikla dvouvětá struktura s rozšířeným úvodem. Toto formální uspořádání však bylo vymyšleno již dříve. Je možné, že se inspiroval Mozartovými houslovými sonátami C dur, KV 303, a G dur, KV 379, které jsou koncipovány podobně.⁶⁰ Za čtvrté Beethoven v této skladbě rozvinul techniku hry. Ta dosahuje stejné náročnosti a kvality jako v současných cellových skladbách.

V opusu 5 č. 2 získává violoncello větší nezávislost. S klavírem sdílí méně pasáží v unisonu nebo v okátávách a v rámci textury se chová samostatněji. Nicméně v Adagiu opusu 5 č. 1 se violoncello uplatňuje především jako doprovod – poskytuje oporu v unisonu nebo oktávách či harmonickém základu. Ačkoli je možné, že prodloužená délka Adagia a Beethovenova větší obeznámenost s tímto médiem po složení opusu 5 č. 1 tento posun určuje, violoncello ve valné části skladeb nefunguje jako pouhý doprovodný, ale spíše jako rovnocenný partner.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Watson Angus, *Beethoven's Chamber Music in Context*, s. 31

⁶⁰ Watson Angus, *Beethoven's Chamber Music in Context*, s. 33

To svědčí jak o tom, že se Beethoven zdokonalil v psaní pro violoncello a možných kombinacích obou nástrojů, tak i o neustálém osvobozování violoncella z jeho předchozí podřízené role. Opus 5 č. 2 má stejné schéma vět jako opus 5 č.1 (Adagio/Allegro, Rondo). Adagio je však o deset taktů delší než v opusu 5 č. 1 a Allegro je jednou z nejdelších raných Beethovenových allegrových vět, kde jsou všechny pasáže delší než v jejím protějšku, Sonátě F dur. Vzhledem ke značné délce Adagia vedou analytici diskuse o tom, zda ho lze považovat spíše za úvod k Allegru, nebo za samostatnou větu, případně za kombinaci obou. Skutečnost, že obsahuje provedení, však naznačuje, že o něm lze uvažovat jako o samostatné větě. Dahlhaus se domnívá, že namísto v reprízu ústí provedení přímo v Allegro, které je „cílem úvodu“ (1991, 107). Zatímco funkce Adagia opusu 5 č. 1 je úvodní, Adagio druhé sonáty je podle něj samostatnější než jeho předchůdce, a proto lze na dílo jako celek pohlížet jako na „současně dvou i třívěté“ (1991, 107).

Sonáta pro violoncello a klavír, č. 3, op. 69

Beethoven složil Sonátu č. 3 A dur pro violoncello a piano forte, opus 69, ve Vídni v letech 1807-1808. Začátek tohoto skladatelského období, známého jako jeho střední nebo „hrdinné“, se datuje do roku 1802. Je odstartováno sepsáním dokumentu „Heiligenstadtský testament“, nalezeném posmrtně, v němž Beethoven vyjadřuje své zoufalství nad postupující hluchotou a pocit mučednictví pro své umělecké formy v „nekonečném výkřiku žalu nad svou hluchotou a samotou – smíšeném s omluvami, sebeospravedlňováním, sebelítostí, patosem, pýchou, náznaky sebevraždy a předtuchami smrti“.⁶¹ Mezi společná témata tohoto skladatelského období patří růst a transcendence, podniknutí psychologické cesty, na níž je třeba něco překonat, aby mohla být završena triumfem. V tomto období také Beethoven začal používat sonátovou formu ve velkém měřítku a pracovat s tematickými prvky, které prostupují nejen jednotlivými větami, ale celými díly. „Rozvíjející se témata, přechody mezi značně oddělenými pasážemi, tematické návraty z jedné věty do druhé a v neposlední řadě zapojení mimohudebních myšlenek prostřednictvím literárního textu, programu nebo (jako v Eroice) jen několika dráždivých titulů“.⁶² Ačkoli není výslovně programní, je violoncellová sonáta opus 69 dokonalým příkladem této kompoziční techniky, stejně jako nárůstu lyrismu, který je rovněž typický pro díla z tohoto období. Poprvé byla sonáta předvedena ve Vídni 5. března 1809 v podání violoncellisty Nikolause Krafta a klavíristky baronky Dorothey von Ertmann na Akademii pořádané ve prospěch violoncellisty. Ačkoli v nejstarších vydáních chybí dedikace, dílo bylo věnováno baronu Ignazi von Gleichensteinovi, violoncellistovi a Beethovenovu blízkému příteli, který skladateli pomáhal s osobními i finančními záležitostmi. Počátkem 19. století trápily Beethovena finanční problémy, které byly z velké části způsobeny jeho bouřlivými vztahy s mecenáši. V roce 1806 přišel o sponzorství knížete Lichnovského a pohrával si s myšlenkou přijmout nabídku na místo kapelníka ve městě Kassell. V roce 1808 napsal: „Neustále mě pronásleduje myšlenka, že budu muset nadobro opustit Vídeň a stát se tulákem.“⁶³

O bouřlivé události nebyla v Beethovenově životě na počátku 19. století nouze. Několikaletý milostný vztah s hraběnkou Josephinou Deymovou skončil nešťastně v roce 1807. Další událostí, která hluboce ovlivnila Beethovenův duševní stav,

⁶¹ Kerman, Joseph : The Beethoven Quartets, 1979., s. 91

⁶² Ibid. 105

⁶³ Anderson, Emily : The Letters of Beethoven, 1986, s. 193

byla válka, která se spolu s Napoleonem blížila k Vídni. Klid a poetičnost této sonáty jsou s přihlédnutím k těmto okolnostem udivující.

Sonáta A dur vyšla poprvé v nakladatelství Breitkopf & Härtel v roce 1809 ve vydání plném chyb a nesrovnalostí (včetně nesprávného označení díla jako Beethovenova opusu 59 namísto opusu 69), z nichž mnohé zůstaly dodnes nevyřešeny. Přestože Beethoven opakovaně žádal nakladatele, aby mu posílali nevydané kopie jeho děl za účelem korektur, bylo těmto žádostem k jeho velké nelibosti jen zřídkakdy vyhověno. V případě opusu 69 zaslal Beethoven firmě Breitkopf & Härtel rozsáhlé seznamy oprav pro budoucí tisk a dokonce navrhl, aby tento seznam byl zveřejněn v jejich novinách nebo aby si jej mohli zakoupit zákazníci, kteří si sonátu již koupili.

Vydavateli napsal:

„Zde je pořádná porce tiskařských chyb, na které mě upozornil jeden dobrý přítel, protože se v životě už neobtěžuji s věcmi, které jsem již napsal... To opět potvrzuje to, co jsem zažil už dříve, že díla vydaná z mého vlastního rukopisu jsou nejsprávnější.“⁶⁴

Seznam však nebyl nikdy zveřejněn a ve druhých vydáních jsou uvedeny pouze některé opravy z těch, co skladatel navrhl. Z autorského rukopisu se dochovala pouze první část, nicméně ke všem částem existují obsáhlé skici. Skici k opusu 69 se prolínají s několika dalšími díly, na kterých souběžně pracoval, především s Houslovou sonátou G dur, opus 96, a s Předehrou Leonora č. 1. Mezi další díla vydaná v letech 1808-1809 patří 5. a 6. symfonie, Smyčcový kvartet opus 74 a Sonáty pro piano forte opus 78, 79 a 81a.

⁶⁴ Lockwood, Lewis, Beethoven : The Music and the Life, s. 131

Sonáty pro violoncello a klavír, op. 102

Poslední dvě violoncellové sonáty, op. 102, Beethoven napsal v létě 1815, krátce poté, co přerušil práci na šestém klavírním koncertu. Tehdy používaný skicář je známý jako "Scheideho" skicář, ale k oběma sonátám se kromě závěru druhé z nich téměř žádné skici nedochovaly. Zdá se tedy pravděpodobné, že Beethoven svůj skicář na čas ztratil a musel použít volné listy nebo jiné sešity, které mezitím zmizely. Manuskript k sonátě č. 1 je datován "1815 ke konci července" a sonáta č. 2 "začátkem srpna 1815", což naznačuje, že č. 1 napsal poměrně rychle, a č. 2 mohla trvat poněkud déle, neboť existují důkazy, že na skicách pracoval přinejmenším do října. Sonáty vznikly pravděpodobně na žádost jeho blízké přítelkyně hraběnky Marie Erdödyové, které byly nakonec i věnovány. Hraběnka byla výborná klavíristka a v té době zaměstnávala dva učitele hudby pro své děti – Josepha Brauchleho a violoncellistu Josepha Linkeho – takže tyto violoncellové sonáty mohly být určeny pro ní a Linkeho. Sonáty poprvé vydal nakladatel Nikolaus Simrock v Bonnu v roce 1817. Uvědomoval si však jejich obtížnost, a proto je vytiskl v partituře pro klavír a violoncello, a navíc vydal i samostatný cellový part. Tento postup je dnes samozřejmě běžný, ale v té době představoval radikální novinku a tyto sonáty byly prvními Beethovenovými komorními díly, která vyšla v partituře.⁶⁵

Věty obou sonát se nápadně liší. Sonáta C dur je v rukopisu označena jako "freie Sonate", zatímco sonáta D dur je nazvána jednoduše "Sonate", což naznačuje zdánlivě konvenčnější třívětý plán. Sonáta č. 1 využívá slavného cyklického návratu svého úvodního Andante, podobně jako je tomu v Klavírní sonátě op. 27, č. 1, "Quasi una fantasia". Zvláštní formální struktura č. 1 vyvolává otázku, kolik má sonáta vlastně vět, jelikož je v ní pět velkých segmentů, ale pouze dvě kompletní kadence: jedna na konci první věty a-moll, druhá na konci celého díla. V důsledku toho se dílo rozpadá na dvě velké části:

- 1) I. část, zahrnující úvodní Andante C dur (hrané "teneramente" a "cantabile") a členité a prudké Allegro a-moll, které následuje po tom, co se zdá být první větou.
- 2) II. část, začínající Adagiem o pouhých 9 taktách (zřejmě intermezzo, které není pevně tonálně ukotveno, ale osciluje mezi C a G dur), které ustupuje krátkému návratu materiálu z úvodního Andante; ta zase ústí do závěru Allegra.

⁶⁵ Bärenreiter Urtext : Beethoven Sonatas for Pianoforte and Violoncello

Názory na to, zda je Andante úvodem, nebo samostatnou větou, a zda je Adagio krátkou samostatnou pomalou větou, nebo intermezzem, se různí. To vše souhlasí s konceptem "volné sonáty", jak Beethoven dílo ve skutečnosti zamýšlel; a zřejmou paralelou k této formální struktuře je významná klavírní sonáta op. 101, napsaná velmi brzy poté, která používá stejný cyklický návrat své úvodní 6.-8. věty. Svým způsobem tak v sobě opus 101 spojuje určité rysy obou violoncellových sonát 102, jak podobný závěr, tak použití fugy v rámci závěru. Jedná se tedy prakticky o trilogii.

Violoncellová sonáta D dur je rozvržena podle známějšího formálního schématu z druhého období, který najdeme například v klavírní sonátě D dur op. 70, č. 1. Toto schéma obsahuje strhující a temperamentní první větu v durové tónině, nádherné Adagio v plné délce v mollové tónině a Allegro finale v duru. Samozřejmě důležitým rozdílem je, že fuga zde principiálně nese roli významné kontrolující síly v závěru, který je dobře známý jako první z Beethovenových pozdních závěrů psaných ve fuze, namísto kombinování fugy se sonátovou formou, jako je tomu v závěru op. 59 č. 3.

Beethoven vyjadřuje jasný záměr napsat tyto dvě sonáty tak odlišně, jak jen to jde, ať už z pohledu formy či výrazu, čímž obnovuje tradici tvoření párů z kontrastních děl podobného typu v přímé souslednosti. K dřívějším příkladům tohoto dualismu patří dvě violoncellové sonáty op. 5, které jsou pilířem celého žánru, nebo klavírní sonáty op. 53 a 54 či op. 78 a 79, či Pátá a Šestá symfonie nebo Sedmá a Osmá. Tento výčet by mohl pokračovat.

Kompozičním oříškem, neodmyslitelně spjatým s psáním každé vážné violoncellové sonáty je sladit zápis skladby s nevyváženým vztahem mezi oběma nástroji, a to jak z pohledu zvučnosti, hlasitosti i rejstříkového rozsahu. V opusu 5 přišel Beethoven s dvěma zcela odlišnými způsoby, jak skladbu rozdělit mezi oba nástroje. V Sonátě A dur, op. 69, dosáhl skutečné funkční rovnosti a vyřešil to s obdivuhodnou plynulostí. V sonátě D dur op. 102 vyvolává otázky této partitury pouze paradox, který je vlastní primárně fugové faktuře, v níž se jeden z hlasů radikálně liší zvukovostí a tónovou produkcí od všech ostatních. A přesto právě tento kontrast v barvě tónu, ačkoli působí proti tradičnímu kontrapunktickému pojetí rovnosti hlasů, je právě tím, co dává této větě její živost, sílu a i dnes, její bizarnost.

Ludwig van Beethoven : Sonata pro klavír a violoncello, op. 5 , č. 1, F-dur
Adagio sostenuto – Allegro
Strukturální analýza

Úvod : F dur, Adagio

Takty č. 1-6:

Úvodní fráze poskytne materiál pro celou větu. Dynamické označení je " piano" a v unisonu obou nástrojů. Nejprve hrají intervalovou figuru vycházející z akordu F dur, po níž následuje arpeggiovaná figura, která stoupá o oktávu výš a pak pomalu klesá k tónice v klavíru. Sekvenční opakování tématu připravuje violoncello s fis ve 3. taktu. Po zopakování motivu violoncello zaváhá, dokud nedokončí sestup arpeggia, a poté vstoupí do lyrické melodie v 7. taktu.

Takty č. 7-18 :

Čtyři takty melodie kantilény violoncella plynule pokračuje v tónice, ale klavír ji nečekaně opakuje a variuje v moll, což je harmonicky zajímavější díky použití akordů první inverze a melodicky díky oktavovým přeskokům ve violoncellu.

Takty č. 19-34 :

S decrescendem vedoucím do pianissima klavír chromaticky klesá řadou sekvenčních vzorů, moduluje k dominantě, ale na okamžik zaváhá na Neapolském sextakordu, v 21. taktu. Rytmickým motivem, který je podobný úvodnímu taktu dává stoupající basová linka podnět ke kadenci na dominantě. Po kadenci se "violoncello pouští do staccatového sestupu a klavír reaguje chromatickou variací taktu 2. Dalšímu sestupu violoncella čelí opět klavír, nyní v chromatické variaci 5. taktu. Tato výměna vede k pasáži diminuece, imitace a stretta mezi dvěma hlasy, která vrcholí fortissimovou pasáží začínající v taktu 27. Posledních pět taktů nastoluje přípravu dominantní funce a vrací se k atmosféře dřívější lyrické melodie, občas naznačující melodické motivy z taktů 1-4.

Forma : Sonátová forma

Takty č. 35-57 : Hlavní téma

Hlavní téma (P), odvozené z prvního taktu Adagia, je uvedeno jako první v klavíru a doprovázeno violoncellem. K nečekanému, ale krátkému tonálnímu odklonu dochází v taktech 40-41, kdy klavír na okamžik přechází do d moll. Posun v tonalitě je rychle upraven a klavír frázi zakončí dvěma takty virtuózních pasáží. Violoncello nyní uvádí hlavní téma, tentokrát však chybí dva takty.

Takty č. 57-72: Přejchod

Přejchod modifikuje arpeggiovane figury odvozené z hlavního tématu, které jsou zpracovány sekvenčně při modulaci do dominanty.

Oblast vedlejšího tématu

Takty č. 73-80: Vedlejší téma 1S

Navzdory bezpečné přípravě přechodu se první vedlejší téma (1S) objeví v dominantní mollové tonalitě na 73. taktu. Tonalita kolísá mezi C dur a c moll, zatímco řada figur jako by se připravovala na dominantu. Vedlejší téma 1S je sestaveno z elementů odvozených z 1. taktu introdukce a 35. taktu (část hlavního tématu expozice). Téma 1S se opakuje v taktech 77-80, přeneseno o jeden celý krok výše v tonalitě d moll. V 81. taktu klavír uvádí nový materiál, který směřuje k C dur. Poté se v klavíru objeví téma 1S, a to v taktu 85.

Takty č. 93-107: Vedlejší téma 2S

V taktu 93 začíná klavír sérii stupnicových figur v C dur, využívající materiál hlavního tématu a střídající se s violoncellem.

Takty č. 108-115 : Vedlejší téma 3S

Na základě prvků hlavního tématu je lyrické téma 4S uvedeno nejprve ve violoncellu v C duru, opakuje se v klavíru a končí v taktu 125. V taktu 125 se objevují další elementy hlavního tématu.

Takty č. 126-143 : Vedlejší téma 4S

Vedlejší téma 4S nastupuje v As duru, "vypůjčeném" Neapolském akordu z paralelní tóniny c moll. V taktu 133 se tonalita začíná vracet zpět do C duru v rámci přípravy na závěrečnou část.

Takty č. 143-160:

Závěrečná část (K) je založena na materiálu z tématu 1P a vede buď k opakování expozice, nebo k provedení.

Provedení:

Takty č. 161-204

Provedení opětuje vzdálenou tóninu A dur a představuje úvodní téma, mírně obměněné, v celé jeho šíři. V taktu 172 jsou první dva takty hlavního tématu rozvinuty v kanonické imitaci a sekvenčním postupu. Tonalita se pohybuje po kvintovém kruhu směrem dolů. Rytmická intenzita a napětí vrcholí v taktu 193 fortissimem Neapolského akordu, který v taktu 194 vyústí do dominanty f moll. Vyšší pomocný tón violoncellové figury (d-dur) slouží zároveň jako dočasná tónová plocha pro přípravu retransitního přechodu, který začíná v taktu 205.

Takty č. 205-220 :

Přechod začíná v D dur a opakuje některé fragmenty vedlejšího tématu. Chromatická basová linka vede k dominantě v taktu 217 a následující čtyři takty přípravy dominanty obsahují materiál pocházející z taktů 137-140 expozice.

Repríza :

Takty č. 221-253: Hlavní téma

Hlavní téma se objevuje o oktávu výše v klavíru a violoncello vstupuje v taktu 224 s kontrapunktickou imitací taktu 223, čímž představuje element kontratématu. Když téma přebírá v taktu 232 violoncello začíná modulace do B-dur.

Takty č. 246-253: Přechod

Krátký přechodový úsek je zkrácen z předchozí verze a je v tónině C dur.

Takty č. 254-325: Oblast vedlejšího tématu

Vedlejší témata jsou totožná s expozicí, i když nyní v tónině F dur.

Takty č. 325-247 : Závěrečná část

Závěrečný materiál je opakováním předchozí závěrečné části, transponované do tonické tóniny, a končí na napolském sextakordu v taktu 339, který vede ke koruně a zmenšenému septakordu v taktu 341. V taktu 339 je závěrečná část opakováním předchozí části, transponované do tonické tóniny, a končí na napolském šestnáctkovém akordu. Po pauze následuje chromatické rozšíření v klavíru, které rychle reviduje tónová centra věty, než se ustálí na dominantním 4/6 akordu, kterým začíná koda.

Coda:

Takty č. 347 - 400

Tato koda vytváří čtyřdílné formální schéma.

Takty č. 347-362 :

Coda začíná krátkým fugatem založeným na prvním taktu hlavního tématu, které vede ke shrnutí tónin použitých ve větě, než se v taktu 362 dočasně zastaví na B-dur septakordu.

Takty č. 362 - 367 :

Materiál z úvodu se opakuje v Adagiu v taktech 362-367.

Takty č. 367-385:

V části Presto se objevují kadenční prvky složené z triolových pasáží, po nichž následuje konvenční kadence s fermatou. Kvůli těmto virtuózním pasážím bývá tato sonáta někdy označována jako "miniaturní koncert" (pro klavír).

Takty č. 385-400:

Tři takty hlavního tématu se opakují, po nichž následují sekvenční interpolace. To vede k unisono opakování 37. taktu ve violoncellu a klavíru a kadenci na tonice. Závěrečných šest taktů tvoří opakující figurace a kadenca na tónice.

Ludwig van Beethoven : Sonata pro klavír a violoncello, op. 5, č. 1
Allegro vivace
Strukturální analýza

Forma: Rondo

Část A

Takty č. 1-24:

Motiv klesající tercie se ihned prosazuje, nejprve u violoncella a poté, následován klavírem v kanonické imitaci. Během prvních dvou taktů harmonie prochází kvintovým kruhem a ve 3. taktu se ustálí na tonice.

Část B

Takty č. 24-59

Podřízené téma 1 vstupuje v klavíru v tónině G dur a proti němu stojí imitace ve violoncellu. Přejít do dominanty C dur je odložen až na 35. takt. Ostré sforzati na vzestupných taktech přerušují lyrickou kvalitu tohoto tématu, které je inverzí intervalu tématu A. Intenzita narůstá s tím, jak se vrstevnatost imitace přibližuje. V 52. taktu začíná klavír přechodový motiv, který během tří taktů stoupne o dvě oktávy a dospěje k tonalitě As- dur.

Část A

Takty č. 60-84

V taktu 60 se téma z části A vrací v tonalitě As dur. Tonalita je rychle korigována dvěma modulačními takty vycházejícími z úvodního tématu a v taktu 66 dochází ke kadenci na dominantě. Úvodní téma se opakuje v tónice a následuje krátká přechodová pasáž, která v taktu 81 moduluje do b-moll.

Část C

Takty č. 85-140

Dramatický přechod do tóniny b-moll mění hravou náladu předchozích částí. Podřízené téma 2 se skládá ze dvou částí, z nichž každá je tvořena inverzí hlavního tématu.

Druhá část oddílu C začíná v taktu 101 a nástroje si dále vyměňují tematické výpovědi, dokud v taktu 117 nezačne přechodová pasáž. V tomto okamžiku je plně využita zvuková kapacita violoncella, a to použitím trvalých nízkých dvojjzvuků v kvintách na akordu Ges dur. Neapolský akord se objevuje ve 127. taktu a klavír prodlužuje téma v C dur, jako přípravu na návrat hlavního tématu.

Část A

Takty č. 141-167

Hlavní téma se vrací ve violoncellu s invertovanou imitací klavíru. Pravá ruka klavíru poskytuje elegantní kontrapunkt ve virtuózních pasážích.

Část B

Takty č. 167-234

Vedlejší téma 1 se vrací v dominantě a v taktu 184.

V taktu 205 se objevuje přechodová pasáž, která vznikla v části C, s využitím zvukných dvojzvuků v D- dur a h-moll. Tento návrat k části B je nejdelší a možná i nejdůležitější část věty. Sekvenční imitace se střídají mezi nástroji a chromaticky stoupají, až dospějí k dominantě.

Část A

Takty č. 234-246

Tato krátká část je uvedena trylkem v klavíru a sestává z výpovědi hlavního tématu v terciích, ale dříve použitá kanonická imitace je nyní nahrazena trylkovaným dominantním pedálem. Krátká variace druhé fráze tématu vede přímo do cody.

Coda

Takty č. 246-267

Shrnutí jednotlivých témat zabírá koda až k fermatě a dominantnímu septakordu v taktu 267.

Takty č. 262-282

Druhá fráze hlavního tématu je revidována a rozvíjena v pomalém úseku následujícím po fermatě a pohyb se ještě více zpomalí dvěma takty Adagia (takty 281-282).

Takty č. 283-290

S návratem tempa se třídobý motiv z úvodu opakuje ve violoncellu, zatímco klesající arpeggia v klavíru zesilují rytmické vzrušení, čímž se věta blíží ke konci.

Ludwig van Beethoven : Sonáta pro klavír a violoncello, g-moll, č. 2
Adagio sostenuto e espressivo – Allegro molto più tosto presto
Strukturální analýza

Forma: Sonátová forma

Úvod: g moll, Adagio sostenuto e espressivo

1. část (sekce A)

První téma / takt č.1-6, g moll

Téma 1 nastupuje ve formě sestupné stupnice s tečkovanými rytmy.

Druhé téma / takt č. 7-10 (v taktu č. 9 se setkáváme s modulací do tóniny Es dur).

Violoncello vstupuje do druhého tématu s využitím tečkovaného rytmu z prvního tématu, doprovázeného rytmem šesnáci not v klavíru.

V taktu č. 9 klavír uvádí téma a moduluje do tóniny Es dur.

1.část (sekce B)

Třetí téma / takt č. 11-14, Es dur

Lyrické téma uvádí violoncello v taktu č. 11 zatímco v taktu č. 12 nasleduje klavír s kánonickou imitací.

První téma: takt č. 15-27, Es dur- modulace- As dur

První téma je přepracováno ale bez druhého taktu.

Es dur akord v taktu č. 15 je propojen s tonickým g moll akordem.

Téma je následně rozvíjeno pomocí inverze, zároveň se objevuje i stretta a ?

Serie dominantních septakordů začíná v taktu č. 22, vše související s As dur a f moll tóninou: harmonická serie se vyřeší v taktu č. 27 do tóniny As-dur.

1. část (sekce A1) přechod 42-44

Druhé téma: takty 28-33

Druhé téma přepracovává violoncello nasledované sekvenčním rozšířením v klavíru a moduluje ve směru ke kadenci v tónině d moll, kde první téma opět nastupuje.

První téma: 33-43

Návrat prvního tématu se odlišuje se sérií imitací druhého taktu. Imitace jsou vyměňované oběma nástroji v zmenšení a inverzi při průchodu od tóniny g moll do tóniny c moll.

Při příchodu dominanty v taktu č. 37 je první téma obnoveno a zasíláno dlouhým trváním ticha. To ticho je přerušeno klamným závěrem v taktech č. 41 a 43.

Expozice:

Takt č. 45-83- hlavní téma

Hlavní téma představuje violoncello doprovázené klavírem s jednotlivými akordy u každého taktu. V jednom okamžiku je g moll tónina zpochybněna, když se v úvodním dominantním septakordu objeví tón h. V taktu č. 70 se objevuje nové (2. hlavní) téma odvozené od hlavního tématu které se v taktu č. 78 přesouvá do partu klavíru. Jak se přechod blíží, nové téma funguje jako kombinace druhého hlavního a prvního přechodového tématu. (2P/1T)

Takt č. 84-105- přechod

2P/1T téma pokračuje v modulaci a v taktu č. 94 se po Neapolském akordu objevuje nové přechodné téma (2T) v tónině b moll. Tón des v novém tématu je vymazán enharmonickou záměnou (nahrazeno cis) v taktu 105, obnovením B dur tóniny tak začíná vedlejší téma.

Takt č. 106-164- vedlejší téma

Vedlejší téma je odvozené od stupnice z 1P a rytmické figury z 1T. Téma je rozšířeno sekvenční imitací a zastavuje se u fermaty v taktu č. 143 na dominantním septakordu.

Takt č. 164-200- závěrečné téma

První závěrečný materiál (1K) je odvozený z taktů č. 52-58 (1P) a takty č. 174-178 jsou variace na takty č. 63 a 64. Druhé téma (2K) závěrečného materiálu začíná v taktu č. 182 a v taktech 193-197 harmonické ? které bude také rozšířeno později. V tomto případě bas zdůrazňuje půltonový vzor se ? které zdůrazňují každou těžkou dobu a vytvářejí Neapolský akord v taktech č. 194 a 196. Kadence v B dur představuje finální (třetí) závěrečné téma (3K) které je odvozeno z vedlejšího tématu.

Provedení:

Takt č. 215-314

Provedení začíná rozšířením třetího tématu (3K) kde potom následuje vývoj tématu 2P/1T. Tónina této sekce se dotýká několika tonálních oblastí: c moll (takt č. 231), B dur (takt č. 244), znovu v taktu č. 248 c moll a d moll (takt č. 252).

Nové téma se objevuje v taktu č. 264 a skládá se z elementů z témat P, T a S. Cello představuje téma v d moll a potom stejným principem opakuje téma i klavír. To navazuje na další vstup tématu ve violoncellovém partu v Es dur. Téma je rozšířeno a spojuje se s variantou P motivu a vrátí se do funkce T v taktu č. 290. Vývoj třetího taktu z P poskytuje přechod k rekapitulaci.

Repríza:

Takt č. 314-480

P- ve violoncellovém partu se vrátí zkrácená verze hlavního tématu, doprovázená kontrapunktickou melodií v klavíru. Téma 2P je přerušeno náhlým posunem do tóniny Es dur v taktu č. 337 a v taktu č. 346 se zase objevuje téma 2T.

2T (takt č. 314-339)

Přechod (takt č. 340-367)

Přechodné téma 2T se objevuje ve zkrácené formě začínající v Es dur s návratem do tóniny g moll v taktu č. 346.

Vedlejší téma (takt č. 358-416)

Vedlejší téma se navrací ve své originální formě ale tentokrát v tónině G dur. Rozšíření vedlejšího tématu je také v původní formě (jako v expozici- tentokrát také v G dur).

Závěrečné téma (takt č. 416-457)

Závěrečný materiál se vrátí v tonice ale tonalita je opět ohrožená vybočením harmonie na fermatě v taktu č. 422. Stejně tak jako předtím je ta hrozba zrušena návratem k tonice. Zde je potřeba také zmínit, že jak violoncello začíná znovu opakovat závěrečné téma, objevuje se náhlý přechod do dosažené modulace v As dur. Během toho klavír znovu uvádí půltónový basový motiv zdůrazňující těžké doby z taktů 194 a 196. Závěrečné téma končí s kadencí na tonice v tónině G dur., následované znaky opakování, což je obvyklé v klasické tradici i když ne tak časté pro Beethovena.

Coda

Takt č. 480-507

Coda začíná se šesti takty odvozenými z provedení. Po pauze na septakordu v tónině G dur, fragmenty z tématu 1P jsou vyvíjené se sforzatem na zdvihu (lehčí době).

Takt č. 508-523

Hlavní téma se objevuje v taktech 508-523 doprovázené triolami v klavírním partu a drženou notou u violoncella.

Takt č. 524-557

V taktech 524-533 - pasáž která připomíná chorál, přerušuje vývoj dramatiky a moduluje do tóniny F dur, dále Es dur, D dur a končí na tonice (na dominantě v g moll).

Takt č. 538-553

Hlavní téma se zase objevuje v přepracované formě a tím věta končí.

Ludwig van Beethoven : Sonáta pro violoncello a klavír č. 2, g moll
Rondo- Allegro
Strukturální analýza

Forma : Rondo

Sekce A (takt č. 1-32)

Téma představuje klavír, je to dvoudílná fráze v tónině G dur která se stane integrálním elementem této věty.

Sekce B (takt č. 33-65)

Vedlejší téma uvádí opět klavír a následně jej opakuje violoncello. Zatímco klavír doprovází rychlými dvaatřicetinami s kánonickou imitací a Alberti basem, tonalita prochází moll harmoniemi a, e, a d.

Sekce A1 (takt č. 65-99)

Úvodní téma je uvedeno u violoncella a poté v klavíru. Potom je druhá část úvodní melodie rozvinuta do tříhlasého kánonu v oktávě.

Sekce C (takt č. 100-166)

Vedlejší téma je odvozeno z úvodní fráze a je představeno klavírem v tónině C dur přes rychlý arpeggiováný doprovod ve violoncellovém partu. Téma se poté opakuje u violoncella. Tematický materiál je dále rozšířen a vyvinut což vede ke kadenci do C dur a zastavení pohybu v taktu č. 151. Pauza v rytmické aktivitě vede ke kánonické přechodové pasáži odvozené z úvodních třech not. Tonalita moduluje do C dur a potom do As dur jak je hlavní téma uvedeno v klavíru. Vstup tématu v „nesprávné“ tónině je rychle opraven použitím arpeggia v klavíru, který moduluje do „správné“ tóniny hlavního tématu.

Sekce A2 (takt č. 166-195)

Hlavní téma se objevuje v klavírním partu s kontrapunktickým doprovodem u violoncella. Druhá část tématu je zpracována kánonickou imitací v oktávě. Přechodná pasáž je v podstatě stejná jako originál.

Sekce B2 (takt č. 196-227)

Vedlejší téma se vrátí ve své původní podobě ale tentokrát v tónině G dur.

Sekce A3 (takt č. 227-235)

První část hlavního tématu je uvedena v klavírním partu o oktavu výš a to stejné opakuje potom violoncello. Po této krátké pasáži následuje nový motiv v taktu 235. Zde začíná Coda.

Coda

Takt č. 235-250

Nový hudební materiál v taktu č. 235 je ve skutečnosti nová inkarnace hlavního tématu, které bylo rytmicky změněno. Pasáž je rozšířena a moduluje do tóniny Es dur.

Takt č. 251-279

V taktu č. 251 violoncello začíná uvadět materiál který je odvozen z taktu č. 9, zatímco klavír doprovází. Postupná modulace od tóniny Es dur do G dur se dosahuje stálým chromatickým postupem a končí v taktu č. 257. V taktu č. 260 violoncello vstupuje s variací materiálu úvodního tématu. Potom následuje druhá část hlavního tématu rozvinutého v imitaci a inverzi. Téma ze sekce C se opakuje v taktu č. 272 což vede ke kadenci a zastavení v taktu č. 279.

Takt č. 280-304

Věta končí variací fráze krátkou modulací do všech tonálních oblastí použitých ve větě a zvýšením intenzity dynamiky a rytmu.

L. V. Beethoven- Sonáta pro violoncello a klavír č. 3 A dur, op. 69
Allegro ma non tanto
Strukturální analýza

Forma: Sonátová forma

Expozice:

Hlavní téma (takty č. 1-24)

Úvodních 24 taktů této věty zobrazuje téměř každý motiv, melodický a rytmický, který se v celém díle objevuje. Například, úvodní téma v prvních pěti taktech se skládá z pěti různých rytmických figur.

Přechod (takty č. 25-37)

Použití tématu P jako přechodný materiál je zajištěno použitím sforzati na lehčí době nad triolou v basu. Nové téma se objevuje v dalším přechodném materiálu v taktu č. 31. Harmonický materiál se pochybuje směrem k tónině e moll a zdůrazňuje E dur tóninu v okamžiku jak nastupuje vedlejší téma.

Vedlejší téma (takty č. 38-50)

První dva takty vedlejšího tématu (S) jsou rytmicky odvozené od taktů č. 1 a 2 a s přidanou tercií.

Závěrečné téma (takty č. 65-94)

První téma závěrečné sekce (1T) vstupuje do oblasti subito forte a mění lyrickou atmosféru druhého tématu a vytváří pocit napětí.

Tečkovaný rytmus a tryly jsou odvozené z taktu č. 10 a 11.

Intenzita roste jak violoncello opakuje šestitaktové téma na struně C.

Zbývající materiál závěrečné sekce (3K) je příkladem tematické jednoty. Trylky v taktech 87-88 opakují interval kvinty z taktu č. 1 a tetrakord v taktu 89 melodicky připomíná takt č. 3 ze začátku věty.

Provedení:

Takty 95-106

Provedení začíná v piano dynamice v cis moll s materiálem odvozeným rytmicky a melodicky z taktu č. 1 vedoucí do pasáže odvozené z půltónového intervalu z taktů 5 a 6. Kadenční materiál z taktů 10-11 se znovu objevuje a je imitován sekvenčně.

Takty 107-126

Materiál, rytmický a melodický, odvozený z taktů 2-4 je doprovázen arpeggiováním triolovým rytmem v basu.

Fráze vede k náhle fortissimo kadenci v taktech 115.

Nápětí se dále stupňuje jak se figurace vyšplhají do vyššího registru a dosáhnou (kulminují) v kadenci v taktu č. 127 (v cis moll).

Takty 127-139

Variace na materiál z taktů 10 a 11 se objevují v taktech 137-139, rytmická změna je opakování tématu v pianissimo dynamice, poprvé v tónině fis moll a potom v tónině D dur.

Repríza

Takty 152-231

Lyrické úvodní téma se vrátí ve violoncellovém partu. Přechodné téma T se zase objevuje v tónině a moll po kterém následuje druhé přechodné téma.

Coda

Takty 232-239

Poprvé v celé větě se hlavní téma objevuje unisono v obou nástrojích.

240-252

Materiál z taktu č. 3 se opakuje sekvenčně, pak se rozvíjí pomocí inverze, diminuce a repetice.

253-281

Úvádí se šest úvodních taktů v diminuci sempre fortissimo které vedou k přepracování taktů 5 a 6 v pianissimové dynamice.

L. V. Beethoven- Sonáta pro violoncello a klavír č. 3 A dur, op. 69
Allegro molto (Scherzo)
Strukturální analýza

Forma: Scherzo (ABABA+Coda)

Část A (1-109), Část B (112-196), Část A (197-305), Část B (306-392), Část A (393-504),
Coda (505-519)

Část A

Takty 1-29

Část A začíná materiálem který připomíná intervál kvinty a sexty ze začátku první věty. Materiál je rytmicky proměněn a zasílen synkopací. Potom se téma opakuje o oktávu níž ve violoncellovém partu zpracovávávané sekvenčně a pomocí imitace. Harmonie se rozširuje procházením tonality D dur, a moll a e moll.

Interval ze začátku věty je zpracován pomocí inverze a rozšířenou malou sextou.

Takty 56-81:

Čtyřtaktová fráze ze začátku moduluje do tóniny C dur. Materiál z taktu č. 3 se opakuje v imitaci při přípravě na návrat do tóniny a moll zdůrazňuje dominantou E v taktech 78-81.

Takty 81-109 :

Zahájovací téma se vrátí zpátky do tóniny a moll, ostinantní figura v basu slouží jako přechod do Tria.

Část B

Takty : 110-196

Jak pokračuje ostinato dvou not, lyrické téma nastupuje v paralelní tónině (A dur). Ostinato poskytuje rytmický kontrast a aktivitu pro zpívající téma.

Takty : 197-504

Části A, B a A se opakují do taktu č. 304. Je velmi pravděpodobné, že tyto části nechal Beethoven záměrně vytisknout, spíše než aby použil klasické znační repete, aby interpreti nezkracovali větu.

Coda :

Coda začíná opakovanou frází z taktů 79-81 ale tentokrát o oktávu níž. Věta končí pizzicatem u violoncella a pohyb je na okamžik pozastaven opakovanou notou e před rozšířením na tónice a.

Ludwig van Beethoven : Sonáta pro Violoncello a klavír, op. 69 – Adagio cantabile – Allegro vivace
Strukturální analýza

Forma : Sonátová forma

Úvod : Adagio cantabile, E dur

Takty 1-18:

Osmnáct taktů introdukce obsahuje nový tematický materiál, který se nezdá být výrazně podobný ostatním částem.

Adagio funguje jako kontrast nálady, tempa a tonality ve skladbě o třech částech Allegro.

Expozice :

Hlavní tematická oblast :

Takty 19-34:

Hlavní téma vstupuje měkce do violoncella. Melodie se do jisté míry podobá úvodu první věty.

Přechodová oblast :

Takty 34-45:

Přechod je tvořen rychlými pasážemi, které si hlasy vyměňují.

Oblast vedlejšího tématu :

Ve violoncellu se objevuje krátké sekundární téma, které se zpočátku jeví pouze jako motivický fragment. Motiv přerůstá v široké lyrické téma a objevuje se ve fortepianu, zatímco violoncello nabízí lyrickou protimelodii.

Závěrečná oblast :

Závěrečné téma vychází z přechodového materiálu, včetně rychlých stupnic E dur mezi nástroji, a vrcholí v 71. taktu.

Provedení:

Bary 77-89:

Provedení začíná v a moll, tonalitě druhé části, a opakuje dva úvodní takty tohoto Allegra. Epizodu drží pohromadě dominantní pedálový tón G.

Takty 89-103:

Objevují se prvky z vedlejšího tématu a závěrečného materiálu. Melodie ve violoncellu v taktech 90-93 kontrastuje s rychlými stupnicemi v klavírním partu.

Takty 104-111:

Takty 104-111 působí jako přechodová pasáž připravující tonalitu pro rekapitulaci.

Repríza:

Takty 112-172:

Repríza je v podstatě přesným opakováním expozice, nyní však s vedlejším tématem a závěrečným materiálem v tónině. V taktu 167 je rozvinut materiál odvozený ze závěrečných dvou taktů závěrečného tématu a začíná coda.

Coda:

Takty 173-194:

Materiál z hlavního tématu je rozvinut nad kontramelodií z taktů 31-33 ve violoncellu.

Takty 195-206:

Materiál předchozí kontramelodie a hlavního tématu se spojuje v klavíru, zatímco violoncello uvádí novou kontramelodii odvozenou z taktů 121-123.

Takty 207-220:

Hlavní téma se opakuje v dynamice fortissimo. Vyměňuje se mezi hlasy v imitaci, následuje dlouhé diminuendo, které dosahuje nejnižšího dynamického bodu v taktu 215. Část končí třemi akordy v dynamice forte.

L. V. Beethoven- Sonáta pro violoncello a klavír č. 4 C dur
Andante – Allegro vivace
Strukturální analýza

Forma: Sonátová forma

Úvod:

Takty č. 1-27:

Dvacetčtyřtaktový úvod (Andante) je zcela založen na úvodní frázi violoncella bez doprovodu.

Takty č. 6-10:

Úvodní téma se opakuje v tercii a potom následuje imitace v klavíru ve vyšším registru. Fráze začíná jako doprovod ale postupně se stává melodií v kontrapunktu.

Takty č. 11-16:

Nástroje si vyměňují hlasy za opakování taktů 6-10 než se znovu objeví úvodní téma. Návrat úvodního tématu v taktu č. 16 je připraven pedálovým trylkem na dominantním akordu.

Takty č. 17-27:

Objevuje se finální kadence a C dur tónina je pevně ustanovena v posledních dvou taktech v klavíru.

Expozice:

Hlavní téma (takty č. 28-34)

Hlavní téma (P) začíná v dynamice fortissima a vstupuje v tečkovaných rytmech. Druhá fráze obsahuje také tečkovaný rytmus ale i kánonickou imitaci přes dominantní bas.

Přechod (takty č. 36-39):

(P/T)

Přechod spočívá v opakování hlavního tématu končící na tónu fis aby byla modulace připravena do tóniny D dur, G dur a E dur. Nota dis vede k tónině e moll v taktu č. 41 a moduluje v taktu č. 43.

Vedlejší téma (takty č. 40-63, e moll):

Vedlejší téma (S) se skládá ze dvou tematických elementů které kombinují kontrapunkt a sekvenční opakování.

V taktech č. 51 a 52 intenzita narůstá absencí crescenda s nahrazením sforzati fortepianem. V taktu č. 55 si nástroje vyměňují role a materiál z taktů 45-46 se opakuje v dvojitém kontrapunktu. Takt č. 66 končí celým závěrem.

Závěrečné téma (takty č.67-75):

Silné závěrečné téma, rytmicky odvozené od hlavního tématu uvádí klavír a kontrapunkticky imituje violoncello. Neočekávané piano v taktu č. 75 nastavuje dynamický kontrast.

Provedení (takty č. 76-93):

Krátké provedení začíná úvodními takty hlavního tématu, tentokrát v tónině C dur. Provedení je založené výhradně na materiálu hlavního tématu který je rozšířen pomocí kontrapunktické imitace. V taktu č. 80 si oba nástroje začínají vyměňovat dialog založený na stupnici tečkovaného rytmu odvozeného od hlavního tématu.

Přechod (takty č.94-97)

Přechod se objevuje v tónině d moll a připomíná to tzv. falešnou reprízu napodobující hlavní téma.

Repríza (takty č.98-144):

Hlavní téma se objevuje v kánonické imitaci, je obohaceno opakovanou notou e, elementem vypůjčeným ze sekundárního tématu.

Dominantní septakord připravuje modulace do tóniny F dur v taktu č. 106. Vedlejší téma se objevuje v F duru, prochází tóninou d moll a usazuje se v tonické tonalitě a moll. Znovu se objevuje závěrečný materiál (K) z velké části nezměněný od expozice.

Coda (takty 145-153):

Cello zpracovává hlavní téma lyrickým způsobem- rozšířením pomocí sekvenční imitace. Závěrečné unisono opakující části hlavního tématu předchází finální staccato kadence na dlouhé notě A s ponecháním otázky dur nebo moll?

Ludwig van Beethoven : Sonata pro violoncello a klavír, C-dur, op. 102
Adagio – Tempo d'andante – Allegro vivace
Strukturální analýza

Úvod druhé věty se vrací k původní tonalitě C dur a také k intimní náladě úvodu první věty.

Takty č. 3-6 :

Harmonie je rozšířena a přechází do dominanty C dur pomocí série zmenšených septakordů.

Takty č. 7-9:

Violoncello stoupá z nejnižšího rejstříku k táhlé kadenci, kterou Beethoven označuje teneramente. Tato pasáž uvozuje vzpomínku na úvodní takty introdukce první věty a slouží jako přechod k Tempo d'Andante.

Takty č. 10 - 20

Tato část, označená jako Tempo d'Andante, se skládá ze zkráceného opakování úvodu první věty, zpestřeného a ozdobeného trylky a opakovanými tóny, jakož i kanonickou imitací a diminucí tematických prvků, což jsou charakteristiky, které jsou v Beethovenově pozdní tvorbě poměrně výrazné.

Expozice: Allegro vivace

Takty č. 17-38: Hlavní téma

První čtyři takty tvoří hravé čtyřtónové hlavní téma (P). Tato krátká fráze nehraje velkou roli v expozici ani v rekapitulaci, ale dominuje krátké provedení. Tento motiv vytváří rozmarný efekt, když se violoncello snaží "dohnat" klavír a je vždy poraženo, když klavír důsledně dosáhne vrcholu stupnice jako první. Tato trocha komiky je rozšířena na začátku rozvoje i v rozvláčné kodě.

Takty č. 39-46 :

Přechodový materiál (T) je uveden v klavíru a je postaven na materiálu z hlavního tématu. Mezitím inverze motivu vytváří protimelodii v šestnáctinové notové variaci, protože tonalita moduluje do G dur.

Takty č. 47-65: Vedlejší téma (G dur)

Sekundární téma (S) je pokračováním materiálu T, nyní pevně usazeného v dominantní tónině G dur.

Takty č. 66-74 :

Závěrečný materiál je pokračováním tématu S a silně zdůrazňuje kadenci G dur. Napětí je umocněno postupným opakováním ztrátového tématu, které úzce souvisí s principálním tématem, ve vysokém rejstříku klavíru. Žádné opakování expozice není naznačeno a po jednom taktu ticha začíná rozvíjení.

Provedení :

Takty č. 75-86:

K němu se po dvou taktech připojí tón B, pátý tón vytváří jedinečnou barvu a mysteriózní efekt. Po dalších dvou taktech je nálada okamžitě přerušena překvapivým vstupem ozvěny úvodního motivu. Po jednotaktové pauze se gesto opakuje, tentokrát začíná na tónu C.

Takty č. 76-121:

Po výměně motivu mezi violoncellem a klavírem se konečně rozbíhá část vývoje. Tentokrát hlavní téma pokračuje nepřerušovaně nad kvintou ve violoncellu.

Repríza :

S prvními čtyřmi takty v kanonické imitaci je hlavní téma uvedeno stejně jako v úvodních taktech. Přechod začíná v taktu 140 v tonické tónině, ale poté moduluje do F dur. Podobný případ nastal v rekapitulaci první části, kdy se téma S vrátilo nejprve v F dur a prošlo d moll, než se modulovalo do tóniny a moll.

Takty č. 148-174: Sekundární téma

Rozdíl mezi přechodníkem a oblastí sekundárního tématu je ještě překvapivější než v expozici, neboť sekundární téma vstupuje v neobvyklé a nečekané tónině F dur, subdominantě. Tonalita je dočasně rozvrácena až do taktu 154, kdy je opět nastolena tónika.

Takty č. 175-183:

Závěrečný materiál, původně odvozený od sekundárního tématu, se objevuje znovu, nyní v tónině toniky.

Coda:

Takty č. 184-212:

Códa začíná opakováním "výměnného motivu" z rozvoje, tentokrát se přesouvá z A do F a z něj do D. V tomto případě se jedná o "výměnný motiv" z rozvoje. Violoncello udrží kvintu D po celých patnáct taktů, zatímco klavírista hraje krátkou kadenci, založenou z velké části na materiálu z části rozvoje. Modulace do C dur nastává v taktu 212. V taktu 218 vstupuje violoncello samo, rozvíjí triolovou figuru hlavního tématu a stoupá přes tři oktávy arpeggií C dur. Napětí se stupňuje, protože se objevují stupnice v protichůdném pohybu, což vede k unisono opakování hlavního tématu a jedné ritardandové pasáži před závěrečnou frází.

Předtím, než se oba nástroje spojí v unisono frázi (hlavní téma) v posledních třinácti taktech, je použita imitace a výměna v doprovodu, čímž je věta ukončena.

Ludwig van Beethoven : Sonáta pro violoncello a klavír op. 102, č. 2
Allegro con brio
Strukturální analýza

Forma : Sonátová forma

Expozice : První skupina (D dur)

Hlavní téma (P) se skládá ze čtyř vzájemně propojených tematických myšlenek: 1P, 2P, 3P a 4P.

Takty č. 1-3: první část hlavního tématu

Expozice začíná úvodní melodickou frází (1P) v klavíru, která okamžitě stanoví tóniku D dur.

Takty č.4-7 : Druhá část hlavního tématu

Proti první části úvodního tématu stojí druhá část, kterou hraje violoncello, stoupající o dvě oktávy a kvintu přes arpeggio D dur.

Takty č. 8-12 : Třetí část hlavního tématu

Třetí část hlavního tématu se objevuje ve violoncellu a zdvojená klavírem.

Takty č. 13-16: Čtvrtá část hlavního tématu

Čtvrtá část začíná v klavíru a je imitována violoncellem, přes basový tón na dominantě.

Takty č. 17-25: Přejchod

První skupina tematického materiálu končí kadencí A dur, po níž následuje dalších osm taktů, založených na motivu 1P. První přechodová pasáž (1T) využívá části prvního motivu se strettem. Druhé spojovací téma (2T), které je odvozeno ze čtvrté části hlavního tématu, vstupuje do violoncellového partu v taktu 22 a překrývá se s fragmentem 1P, který pokračuje v klavíru.

Takty č.29-42: Druhé téma (A dur)

Po kadenci na dominantě se objevuje sekundové téma, které je odvozeno od motivu 3P a je uvedeno v tónině A dur.

Takty č.43-52: Závěrečný materiál

Závěrečný materiál (K) začíná v taktu 43 a je v podstatě shrnutím tematického materiálu celé expozice. Expozice končí violoncellovým opakováním 1P, ale poslední dominantní akord je změněn na dominantní septakord.

Provedení:

Takty č. 53b-88 :

Následující krátké provedení začíná přesnou imitací úvodního taktu na dominantě.

Lyrické téma S se v provedení neobjevuje - což je v Beethovenových dílech běžné.

S blížící se reprízou je proti harfové pasáži postavena série arpeggiováných akordů

v klavírním partu, přecházejících z C dur do G dur. Dochází k zajímavému tonálnímu odklonu, který se ukáže jako velmi účinný ve vztahu k repríze: v taktu 61 se mění tónina z D dur na C dur a v taktu 84 se znovu mění na G dur. V tomto okamžiku Beethoven zavádí "falešnou reprízu", která se skládá z šestitaktové kanonické variace úvodní fráze 1P a přívalu stupnic v protipohybu, ovšem nikoli v předpokládané tónice D dur.

Repríza :

Takty č. 89-98 : První skupina

Pravá repríza v tonické tónině se objevuje v 89. taktu a je chytře propojena s předchozí falešnou reprízou. Repríza reviduje motivy hlavního tématu, přičemž vynechává třetí motiv, protože po přechodu se stává důležitým vedlejší téma, které je od třetího motivu odvozeno.

Takty č. 98-102 :

Přechod je založen na dvou přechodových motivech z expozice a je redukován na čtyři takty a funguje jako předehra k apercepci vedlejšího tématu.

Takty č.103-115 : Objevuje se lyrické téma S, přičemž dominantní tónina dočasně funguje jako tónika.

Takty č.116-127 :

Opakuje se závěrečný materiál (K) z expozice, nyní v tónice. Následují tři takty opakování úvodního tématu, pauza na dominantě a poté začíná koda.

Coda - takty č.128-146 :

Zadumané lyrické téma S z expozice se krátce představí v prvních čtyřech taktech kody, ale brzy se rozplyne v sérii akordů, které přecházejí z D dur do subdominanty. Tento typ posunu je typickým znakem Beethovenových kod a vytváří tajemnou náladu přechodem přes G dur do fis moll, D dur, C dur, f moll, Es dur zpět do stupnic D dur, které větu ukončují.

Ludwig van Beethoven : Sonata pro violoncello a klavír op. 102, č. 2
Adagio con molto sentimento d'affetto (d moll)
Strukturální analýza

Forma : Třídílná forma

Část A : takty č. 1-8

Věta začíná jednoduchým osmitaktovým tématem podobným chorálu (Téma 1) ve violoncellu, doprovázeným nízkou harmonií. Téma je označeno mezza voce a v osmém taktu moduluje z d moll do a moll.

Takty č. 9-16:

Dalších osm taktů, označených jako *espressivo*, otevírá nová fráze, která má vůči první kontrastní charakter. Tonalita se v těchto osmi taktech přenáší zpět z a moll do d moll.

Takty č. 17-24:

Osm taktů druhého tématu se opakuje, přičemž violoncello a klavír si vymění role. V taktech 23-24 se objevuje první skutečné crescendo a tonalita se přesouvá do D dur. Začíná část B.

Část B :

Takty č. 25-28 :

V klavíru se nad dominantním basovým tónem objevuje nové lyrické téma (Téma 3), které je doprovázeno kontratématem v partu violoncella. Téma 3, označené *dolce*, se objevuje vždy se stejným protisubjektem.

Takty č. 26-33:

Variace prvních dvou taktů Tématu 3 je uvedena violoncellem. Následuje imitační výměna mezi oběma nástroji.

Takty č. 34-39:

Téma 2 se objevuje ve dvojitém kontrapunktu mezi nástroji nad dominantním basem. Jak dialog mezi oběma hlasy pokračuje, je na okamžik přerušeno pasáží v klavíru s *crescendem*. Vrcholí v taktu 39. V taktu 39 se objevuje i další tón.

Takty č. 40-50:

Lyrický dialog mezi oběma nástroji pokračuje, téma ve violoncellu je doprovázeno dvojitým kontrapunktem v klavírním partu. Fráze končí v taktech 49-50 melodickou kadencí.

Část A1 :

Takty č. 51-58:

S návratem oddílu A klavír nabízí sérii osmitónových akordů pod novým rytmickým gestem, které uvádí violoncello.

Violoncellová figura se pohybuje klesavým pohybem, který klesá přes tonalitu F dur, A dur, C dur a nakonec obrací směr do a moll.

Takty č.59-66 :

Po modulaci do a moll hraje violoncello téma 2, zatímco klavír vytváří kontrapunkt odvozený od sestupného motivu, který se objevil v taktech 51-58 ve violoncellovém partu. Po 66. taktu dochází k náhlému zastavení a oba hlasy se spojí v unisonu v B dur, neboť začíná koda.

Coda - takty č. 67-85:

Coda slouží jako přechodná příprava pro nástup Allegro fugato - třetí věty a využívá v klidném rozjímání prvky obou částí A i B. Čtyřtónová stupnice ve violoncellu v taktu 70 nese podobnost s tématem třetí věty fugy a může možná předpovídat, co bude následovat. Dvanáctitaktová fráze v B dur uvádí materiál, který byl odvozen ze středního oddílu D dur, a tonalita je občas oslabena výskytem Es dur. Fráze prochází několika tonalitami : Cis moll a poté do D dur. Příchod tóniky je potvrzen kadencí na dominantě v D dur, kdy violoncello a klavír hrají sérii jednoduchých stoupajících stupnic a připravují tak začátek fugy.

Ludwig van Beethoven : Sonata pro violoncello a klavír, op. 102, č. 2
Allegro fugato
Strukturální analýza

Forma : Čtyřhlasá fuga

Takty č. 5-28:

Fragment tématu fugy, který Beethoven označil jako *leggiermente*, je přednesen violoncellem a opakován klavírem, což naznačuje, že violoncello vede klavír k akci. Téma, které Beethoven označil jako "*sempre fortepiano*", vstupuje na dominantě ve violoncellu ve 4. taktu. Tónová odpověď klavíru začíná v 10. taktu. Až na velkou tercii na začátku odpovědi jsou téma a odpověď melodicky totožné. V 11. taktu uvádí violoncello kontramotiv, který je odvozen od tématu: v 17. taktu bas klavíru kontrastuje znovu opakuje. V taktu 22 uvádí bas klavíru odpověď na tónice v oktávách.

Takty č. 29-34: Epizoda 1

První epizodu tvoří šest taktů kontrapunktického materiálu odvozeného z fragmentů tématu. K použitým fragmentům patří imitace v taktu 29 a také retrogradní verze vzestupné stupnice subjektu v taktech 30-31.

Takty č. 34-40: Expozice 2

Téma se objevuje na dominantě ve violoncellu, doprovázené kontramotivem v klavíru.

Takty č. 40-46: Epizoda 2

Druhá epizoda rozšiřuje materiál tématu a obsahuje imitace melodického intervalu tercie odvozené z taktů 8-9, zatímco v basovém hlase se objevují imitace 1. taktu.

Takty č. 46-52 : Expozice 3

Téma se objevuje v pravé ruce klavíru a faktura se zahušťuje přidáním čtvrtého hlasu v taktu 50. Kontratéma uvádí violoncello a bas od klavíru.

Takty č. 53-56 : Epizoda 3

Čtyřtaktová epizoda navazuje na imitaci imitace z 8. a 1. taktu a ve zdvojeném kontrapunktu se objevuje materiál z 10.-16. taktu. Téma z 5. taktu se objevuje v inverzi a takty 12-13 tématu pokračují v sekvenční imitaci.

Takty č. 56-62 : expoziční 4

Crescendo vede k vstupu tématu ve forte v basu klavíru a variantě kontramotivu ve výškách.

Takty č. 63-72 : Epizoda 4

Téma je invertováno a je imitováno sestupnou stupnicí v pravé ruce klavíru. Tonalita přechází přes tóninu e moll do h moll v 70. taktu. Zavedení sforzati na střídavých taktech dodává epizodě na intenzitě.

Takty č. 73-78 : Expozice 5

Klavír uvádí téma v tónině h moll s kontrapunktem ve violoncellu.

Takty č. 78-101 : Epizoda 5

Neúplná výpověď tématu vstupuje v klavíru v taktu 78 a překrývá se in stretto s violoncellovým vstupem neúplného tématu v taktu 81. Čtvrtý hlas se objevuje v taktu 84 v sekvenci a pokračuje v augmentaci 1. taktu v taktech 94-97. Takt 12-13 tématu se rozvíjí po celou dobu a připojuje se k modifikaci taktu 1 v kanonické imitaci.

Takty č. 102-113: Expozice 6

Téma se objevuje invertované ve violoncellu a basu, v tónině e moll, proti kontrapunktu v klavíru, rovněž invertovanému. Další téma se objevuje v taktu 107 v pravé ruce klavíru a v taktech 110-111 je zpracováno rytmickou augmentací a inverzí.

Takty č. 113-142 : Epizoda 6

Šestá epizoda se skládá z devěadvaceti taktů a je nejdelší epizodou věty. Kontrapunktální a harmonické znaky jsou umocněny přidáním čtvrtého hlasu v sekvenční imitaci. Po sérii stupnic končících na Fis dur akcentuje fermata v taktu 142 vrchol a kandenci na Fis. Těchto 20 modulačních taktů vyvolalo silnou kritiku této fugy.

Coda

Takty č. 143-174 :

Coda začíná uvedením nového tématu, o němž se předpokládá, že vychází z kontrapunktického tématu fugy g moll z 1. knihy Bachova Dobře temperovaného klavíru.

Druhé téma tvoří jednoduchá čtyřhlasá pasáž. Ve 150. taktu klavír invertuje třítaktový fragment prvního tématu odvozený z 8.-10. taktu. Původní téma vstupuje v levé ruce klavíru v taktu 155 a je znovu uvedeno violoncellem v taktu 159, když pravá ruka klavíru kontruje druhým tématem. Tím, že je původní téma uvedeno současně s novým tématem, jedná se o dvojitou fugu.

Oba předměty a imitace se začínají překrývat ve stretu, když je znovu nastolena tonika v D dur. Je důležité poznamenat, že v kodě se nacházejí pouze tři výpovědi původního subjektu a žádný kontrasubjekt.

Takty č. 174-244 :

Fragmenty původního tématu jsou rozšířeny a imitovány z taktů 174-185 a poté se rozpadají v brilantní šedesátitaktové pasáži (185-245) složené z dlouhého trilledia basových tónů a stretta, zahrnující hojně využití stupnic v protipohybu. Dlouhé trylky jsou důležitou charakteristikou Beethovenova pozdního stylu. Violoncello přidává trilek na fis v taktu 199, aby začalo crescendo, které je zesíleno, když materiál z 6. taktu původního tématu stoupá v klavíru přes čtyři oktávy. Triolované basové tóny náhle ustanou v taktu 226, protože materiál z taktů 5-10 vstoupí ve "fortissimu", invertovaný a in stretto. Čtyři hlasy stoupají k vyvrcholení prodlouženou kandelábrovou fugou, čímž fuga končí.

Závěr

Snad nejlepším způsobem, jak uzavřít tuto magisterskou práci, je položit otázku "Proč jsou Beethovenovy violoncellové sonáty tak důležité?". Odpověď na tuto otázku je nesmírně složitá a zahrnuje řadu různých elementů.

Během desetiletí před Beethovenovým narozením začalo violoncello opouštět svou barokní roli velmi podřízeného nástroje. V průběhu 18. století vznikla řada komorních děl se stále náročnějšími partiiemi pro violoncello. Ačkoli Beethovena výrazně ovlivnil styl doprovodu "obbligato", který praktikovali jeho předchůdci, jeho violoncellové sonáty jsou skutečně originální v tom, že neměl žádné vzory, které by mohl následovat. Ani Beethovenovy ústřední umělecké vzory, Haydn a Mozart, se nikdy nepokusili přizpůsobit své doprovázené sonátové styly této nástrojové kombinaci (violoncello a klavír).

Obě sonáty opus 5 jsou prvními klasickými violoncellovými sonátami s rozepsaným klavírním partem. Poprvé v historii žánru v nich violoncellista převzal zásadní, virtuózní roli, čímž se spojení violoncella a klavíru etablovalo jako skutečné duo. Vedle svého přínosu pro žánr violoncellové a klavírní sonáty ovlivnil Beethoven také vývoj violoncellové techniky. Beethovenovy skladby zpochybňovaly a proměňovaly techniku nástroje způsobem, který byl považován za cizí Rombergovu stylu.

Význam Beethovenových violoncellových sonát spočívá také v tom, že tato díla poskytují mikrokosmický pohled na tři Beethovenova stylová období. Například jedním z výrazných rysů Beethovenova raného období je časté vyhýbání se přísnému vztahu tonika-dominanta v rámci jedné věty. K tomu dochází v Rondu Sonáty F dur.

Zatímco většina děl vznikajících v Beethovenově středním období vykazuje heroické obrazy vítězství nad nepřízní osudu, v době vzniku opusu 69 se Beethovenova pozornost odklonila od symfonického média a zaměřila se na komorní hudbu. Díla vytvořená v letech 1808 a 1809 obsahují novou lyrickou kvalitu spolu s pocitem vnitřního klidu a nereagují již na velké výzvy a bouřlivé reakce "heroického" desetiletí. Tato díla však obsahují další nezaměnitelné znaky heroického období, jako jsou dlouhé kódy, tematická jednota celého díla a všudypřítomný lyrismus.

V Beethovenově pozdním období se v jeho dílech začal projevovat ještě hlubší smysl pro lyrismus, intenzivní intimitu a jemnost, introspektivnost a využití fugy. Tyto rysy jsou velmi patrné v opusu 102, zejména v poslední sonátě s výsostně lyrickým, introspektivním a intimním Adagiem a jejím finále (fugou).

Studium violoncellových sonát také umožňuje nahlédnout do Beethovenova života, a to jak profesního, tak osobního. Vzhledem k tomu, že pět sonát zahrnuje tři slohová období Beethovenova života, poskytuje studium okolností vzniku jednotlivých opusů poměrně obsažnou kroniku celého Beethovenova života a kariéry.

Největší význam violoncellových sonát spočívá v umělecké kvalitě samotných děl. V sonátách pro violoncello se projevuje celá šíře Beethovenovy tvůrčí fantazie, od bohatosti a velikosti jeho symfonického ideálu až po intenzivní intimitu sólových děl. Těchto pět mistrovských děl ztělesňuje souhrn všeho, co je Beethoven: jeho humor, něhu, intelekt a především bezmeznou vášeň. Jedinečnost těchto děl odráží jedinečnost jejich tvůrce, proměnlivé osobnosti, jejíž výtvary jako by se neustále vyvíjely a proměňovaly, paralelně s "lidskou zkušeností" posluchače, neustále se měnily a navzdory své statické vázanosti na papír neustále nabízely nové pohledy do podstaty lidského bytí.

Seznam použité literatury

The Letters of Beethoven (London, 1961.), edition and translation Anderson Emily

Boyden, David D. and Sonya Monosoff. *The New Grove: Violin Family*. New York: W. W. Norton and Company, 1989

Campbell Margaret, *The Great Cellists*

Sadie, Stanley. ed. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol.3, New York: Macmillan Press Limited, 1984

Stowell Robin, *Performing Beethoven*

Frandsen, Mary E. *Crossing Confessional Boundries*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2006

Bächi, From Boccherini to Casals

Duport, J. L., *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*

Romberg Bernhard, *A Complete Theoretical and Practical School of Violoncello*, edition : Ditson, 1880

Dotzauer J.J.F., Leo Schultz, ed., *Twenty-four Daily Studies for Violoncello for the Attainment of Virtuosity, op. 115*. New York, Schirmer, 1902, Úvod od Richarda Aldricha

Walden Valerie, *One Hundred Years of Violoncello : A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840* (Cambridge Musical Texts and Monographs)

Cowling Elizabeth, *The Cello*. New York, Charles Schribner's Sons, 1975

Stowell Robin, *Cambridge Companion to the Cello*

Schroeder, Alwin. *170 Foundation Studies for Violoncello*. Vol.II, New York, Carl Fischer

Kernfeld Berry, Barnett Anthony "Violoncello", Groove Music Online

Watson Angus, *Beethoven's Chamber Music in Context*

Kerman, Joseph : *The Beethoven Quartets*

Anderson, Emily : *The Letters of Beethoven*

Lockwood, Lewis, *Beethoven : The Music and the Life*

Bärenreiter Urtext : *Beethoven Sonatas for Pianoforte and Violoncello*

