

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír

DIPLOMOVÁ PRÁCE

CHOPIN NA MALLORCE

ŽIVOTNÍ SITUACE A DÍLO

Veronika Baslová

Vedoucí práce: prof. Ivan Klánský

Oponent práce: Mgr. Helena Weiser

Datum obhajoby: 13. 6. 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Piano

MASTER 'S THESIS

CHOPIN IN MALLORCA
LIFE SITUATION AND WORKS

Veronika Baslová

Thesis Advisor: /Supervisor:/ Prof. Ivan Klánský

Thesis Opponent: /Examiner:/ Mgr. Helena Weiser

Date of thesis defense: 13. 6. 2022

Academic title granted: MgA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou prací na téma

CHOPIN NA MALLORCE ŽIVOTNÍ SITUACE A DÍLO
--

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Mé poděkování patří panu profesorovi Ivanu Klánskému za odborné poznatky a obětavou podporu při studiu skladeb i při tvorbě diplomové práce.

Abstrakt

Cílem mé diplomové práce je vytvořit rozbor děl, jež se pojí s Chopinovým pobytem na Mallorce. Ke skladbám chci přistupovat především očima klavíristy, co se týče analýzy z hlediska teoretického, budu se k němu uchýlovat v souvislosti s vlivem na interpretační stránku. Nedílnou součástí této práce bude i Chopinova životní situace, ve které se ocitl. Mallorca byla pro Chopina místem prodchnutým deštěm a nemocí, ale také místem, kde se o něj až mateřsky starala jeho Aurora. U některých skladeb bude uvedeno srovnávání Paderewského s Ekierovou edicí. Při četbě této diplomové práce je dobré mít vydání k dispozici, neboť text neobsahuje notové ukázky, kterých by bylo obrovské množství a došlo by k narušení kontinuity.

Abstract

The aim of my master's thesis is to create an analysis of works related to Chopin's stay in Mallorca. I want to approach the compositions mainly through the eyes of a pianist. In connection with the influence on the interpretation side, I will also focus on the analysis from a theoretical point of view. An important part of this thesis will be Chopin's life situation. Mallorca was a place full of rain and illness for him, but also a place where his Aurora took care of him. For some compositions, a comparison of Paderewski and Ekier's edition will be given. When reading this Master's thesis, it is good to have editions available, because the text does not contain sheet music samples, which would be a huge number and would disrupt the continuity.

Klíčová slova

Chopin, Sand, Mallorca, nemoc, Preludia, Nokturno, Balada, Scherzo, Polonézy, Mazurka, interpretace, Paderewski, Ekier.

Keywords

Chopin, Sand, Mallorca, illness, Preludes, Nocturne, Ballade, Scherzo, Polonaises, Mazurka, interpretation, Paderewski, Ekier.

Obsah

Úvod	9
1 Fryderyk Chopin a George Sandová	12
1.1 Zima na Mallorce	13
2 Preludia op. 28.....	16
2.1 Agitato	17
2.2 Lento	18
2.3 Vivace.....	19
2.4 Largo	19
2.5 Molto allegro	20
2.6 Lento assai	21
2.7 Andantino.....	21
2.8 Molto agitato.....	22
2.9 Largo	23
2.10 Molto allegro	24
2.11 Vivace	24
2.12 Presto	25
2.13 Lento. Piú Lento.....	26
2.14 Allegro	28
2.15 Sostenuto	29
2.16 Presto con fuoco	31
2.17 Allegretto.....	32
2.18 Molto allegro	33
2.19 Vivace	34
2.20 Largo	35
2.21 Cantabile	36
2.22 Molto agitato	37

2.23	Moderato	38
2.24	Allegro appassionato	39
3	Nokturno g moll op. 37 č. 1	41
4	Balada F dur op. 38	44
5	Scherzo cis moll op. 39	49
6	Polonézy op. 40.....	53
7	Mazurka e moll op. 41 č. 1.....	58
8	Závěr.....	59
9	Bibliografie	60

Úvod

Fryderyk Chopin (1810 – 1849), geniální skladatel francouzsko-polského původu, patří k tvůrcům, jejichž jazyk je zcela originální a ve své době velmi inovativní. Interpretační kariéra se ubírala diametrálně odlišnými cestami, než tomu bylo u slavných současníků. Publikum milovalo klavíristy, jako byl Franz Liszt (1811 – 1886) či Friedrich Kalkbrenner (1785 – 1849). Fryderyk Chopin však odkrýval poetičnost klavírní hry a jeho prsty dokázaly zpívat.

Chopin prožil druhou polovinu svého života v Paříži, kde si záhy podmanil salóny významných umělců. Hrával zde svá díla, také improvizoval. A právě při jedné z těchto situací se setkal s George Sand (1804 – 1876), dámou, která jeho život velmi ovlivnila, a to v obou směrech – pozitivně i negativně.

„Léčebný“ pobyt na Mallorce nepatřil k těm nejšťastnějším tahům, ke kterým se pár rozhodl. Velmi tristně se deštivé počasí podepsalo na Chopinově zdraví. Však skladby, které na Mallorce byly započaty, či dokončeny, patří ke skutečným pokladům klavírní literatury.

S tímto obdobím (přelom let 1838 – 1839) souvisí díla, která jsou velmi rozmanitá svým obsahem i formou. Opusové číslo 28 patří cyklu 24 preludií. Tato forma je v dějinách velmi často používána, a to v nejrůznějších pojetích. Preludia neplní pouze svou prvotní funkci¹. Vznikají také samostatné charakteristické skladby, které jsou seřazeny do cyklů.

Fryderyk Chopin byl velmi ovlivněn hudbou Johanna Sebastiana Bacha (1685 – 1750), s nímž ho seznámil jeho učitel českého původu Vojtěch Živný (1757 – 1842). Chopinova Preludia jsou stejně jako Bachova ve všech tóninách, rozdílné však je to, jaké tóniny za sebou následují. Chopin jde po kvintovém kruhu. Po tónině durové následuje paralelní mollová. Ve stejném stylu později vznikl cyklus Preludií op. 11 Alexandra Nikolajeviče Skrjabina (1872 – 1915). Tato forma se napříč dějinami těší obrovské oblibě. Jmenujme alespoň cykly Sergeje Rachmaninova (1873 – 1943), Claude Debussyho (1862 – 1918), Dimitrije Šostakoviče (1906 – 1975), George Gershwinu (1898 – 1937), Ferruccio Busoniho (1866 –

¹ z ital. preludare = hrát před něčím

1924), Sergeje Bortkiewiczze (1877 – 1952)... Chopin je autorem celkem 26 preludií.

Nokturno, Chopinova srdeční záležitost, má svého zástupce i z pobytu na Mallorce. Vzniklo zde krásné, bolestné Nokturno g moll op. 37 č. 1. Chopinovy „písně noci“ patří k jeho nejznámějším skladbám vůbec. Jsou ovlivněny nokturny Johna Fielda (1782 – 1837), kvalitou však téměř nesrovnatelné. Chopin tuto formu dovedl ke skutečnému vrcholu. Napsal nezapomenutelných 21 nokturn, které neustále dojímají po celém světě.

Další opusové číslo patří Baladě F dur. Chopinovy 4 Balady vznikly pod vlivem literárních balad polského básníka Adama Mickiewiczze (1798 – 1855). Balada F dur op. 38 dostala svůj finální tvar právě na Mallorce, vliv atmosféry kartuziánského kláštera ve Valldemosse na nás smí dýchat každým tónem.

Následuje Scherzo cis moll, které se vyznačuje velmi ostrými konturami. I toto dílo je součástí čtveřice skladeb stejné formy. Chopinova Scherza jsou vystavena na principu velkého kontrastu. Dramatické napínavé části se střídají s něhou a krásou. Výjimkou je Scherzo E dur, které vybočuje svým odlišným charakterem. Nálada čtvrtého Scherza je opravdu spíše žertovná, tedy významově i obsahově v největší shodě s původním označením Scherzo². Všechna Chopinova Scherza mají překrásné kontrastní části, které jsou naplněny hlubokými city. Zasmušilá tónina třetího Scherza umocňuje velmi strhující drama, které se zde odehrává. Náčrt skladby vznikl v lednu 1839.

Op. 40 skrývá dvě Polonézy. Dedikoval je svému příteli Julianu Fontanovi (1810 – 1869). Tento tanec často symbolizuje polské hrdinství, a to také slyšíme v první polonéze opusu. Bývá příznačně nazývána jako „Vojenská“. A vsutku onen bojovný tón je prodchnut celou skladbou. Polonéza byla záhy představena na koncertních pódíích F. Lisztem. Naopak Polonéza c moll se již takové oblibě netěšila. Od prvních akordů se ponoříme do cel starého kartuziánského kláštera ve Valldemosse. Tento styl je u Chopinových polonéz ojedinělý, však velmi působivý a hluboký.

Konečně poslední kus z tvorby na Mallorce, kterému se budeme věnovat, je Mazurka e moll op. 41. Tato taneční forma je pro Chopina velmi zásadní, prostřednictvím Mazurek vzpomíná na své rodné Polsko.

² Scherzo = z ital. žert

Během svého života jich napsal nejméně 58. Společně s Polonézami tvoří Mazurky v Chopinově díle zástupce folklóru, které přenesl do salónů.

1 Fryderyk Chopin a George Sandová

Velmi svérázná spisovatelka s poněkud bouřlivou minulostí se s geniálním skladatelem polského původu zřejmě poprvé setkala na sklonku roku 1836 v salóne hraběnky Marie d'Agoult (1805 – 1876). Ta byla partnerkou F. Liszta. První setkání budoucí dvojice neproběhlo nijak valně, Chopinovi tato dáma rozhodně neučarovala. Její nevšední oděvy, způsob chování i kouření doutníků zřejmě nebyly znaky vysněných lásek „básníka klavíru“.

Začátkem roku 1837 odjela na své sídlo v Nohant, kde ji v létě navštívil Liszt s hraběnkou. Kdo však odolával a pozvánky na Nohant nepřijímal, byl Chopin. George tento nevšední umělec naprosto učaroval. Ona sama měla pro hudbu velký cit a pochopení. V dětství poslouchala hru své babičky a „jako žena se krčila pod Lisztovým klavírem, aby více užila té síly, která do ní pronikala.“³

Sandová byla neoblomná a velmi cílevědomá. Chopin nakonec v říjnu 1837, po jejím návratu do Paříže, souhlasil se schůzkou. V této době prožíval nelehké období pramenící z nešťastné lásky k Marii Wodzińskiej (1819 -1896). Zralá žena, kterou Sandová rozhodně byla, mu mohla nabídnout útěchu, péči a vskutku až mateřskou lásku. Vytrvalost Sandové ve vývoji vztahu k Chopinovi přinesla své ovoce. Do svého deníku si Chopin zapsal v říjnu 1837 tato slova: „Viděl jsem ji třikrát. Dívala se mi hluboko do očí, když jsem hrál na klavír. Byla to trochu teskná hudba, Dunajské legendy; mé srdce bloudilo s ní po vlasti. A její oči, zahleděné do mých, tmavé oči, zvláštní oči, co říkaly? Opírala se o klavír a její v rozpaky uvádějící pohled se upíral na mne... Kolem nás květiny. Mé srdce bylo upoutáno! Od té doby jsem byl u ní dvakrát... Miluje mě... Aurora – tak kouzelné jméno!“⁴

George Sandová je pseudonym francouzské spisovatelky, jejíž vlastní jméno zní Aurora Dupinová, baronka Dudevant. Umělecké jméno vzniklo v době, kdy jejím přítelem byl Jules Sandeau. Původní pseudonym byl Jules Sand, aby však nedocházelo k záměnám, zvolila jiné křestní jméno – George. Pro Chopina ale byla vždy Aurorou.

³ MAUROIS, André. *Lélia, neboli, Život George Sandové*. Přeložil Petr KOPTA. Praha: Odeon, 1966, s. 258.

⁴ Tamtéž, s. 259.

Jaro 1838 patřilo období nejistoty. Stále se spolu scházeli, vyznat se v tom, co Chopin chtěl, se však možná nedokázal ani on sám. To vše vyústilo v onen slavný dopis o 32 stranách, který Sandová adresovala Chopinovu příteli Albertu Grzymalovi (1793 – 1871). Odvážný počin byl záhy veřejností odsouzen, neboť se v něm píše o věcech, které bylo naprosto nemyslitelné řešit tímto způsobem. George se Grzymaly ptá, zda je Chopin stále zamilován do Wodzińské, zda tento vztah má budoucnost, či nikoliv. Je smířená přijmout jakoukoliv odpověď a podle ní se zařídit, aby byl Chopin šťastný – ať už s ní, či bez ní. Ona sama měla v té době stálé závazky vůči Mallefillemu⁵, který jí byl zcela oddán, navíc na něm nemohla najít pádný důvod, proč ho opustit. Jeho jediným mínusem bylo to, že nebyl Chopinem. Grzymalovi dopis psala především proto, aby se ujistila, že není překážkou pro Chopinovu spokojenou budoucnost.⁶ „Říkalo se: Chce mít Chopina, ponechat si Mallefille a hledá ctnostné záminky, aby si namluvila, že sleduje jen štěstí těch dvou mladíků...“⁷

Grzymalova odpověď se nám nedochovala, zřejmě však Sandovou uklidnila a utvrdila ve správnosti jednání. Odjela do Paříže a s Chopinem prožívali šťastné dny. Mallefille však vycítil, že něco není v pořádku a začal velmi žárlit. Naštěstí se intenzita jeho žárlivosti neprojevila na Chopinovi – tomu Sandová musela bezpodmínečně zabránit. Přítel, který však v létě 1838 přijel na Nohant a George se dvořil, byl vyzván na souboj.

Ovzduší Paříže mladé lásce nepřálo, a tak Sandovou napadl geniální plán, jehož realizace měla velký dopad na Chopinův zdravotní stav. Původní záměr však byl takový, aby změna klimatu prospěla jak Chopinovi, tak dětem George Sandové.⁸

1.1 Zima na Mallorce

George Sandová měla dvě děti - syna Maurice a dceru Solange. Zdraví staršího syna nebylo nijak pevné, proto starostlivá matka zamýšlela odcestovat a prožít zimní období v mírnějších podmínkách. Uvažovala o Itálii. I Chopin byl vyzván ke strávení zimy v teplejších krajích. Na

⁵ Jean Pierre Félicien Mallefille (1813 – 1868) byl francouzský spisovatel a dramatik, George Sand byla jeho partnerkou.

⁶ CHOPIN, Fryderyk a George SAND. *Milostná sonáta*. Přeložila Milena TOMÁŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1989, s. 29 - 37. ISBN 80-207-0085-4.

⁷ MAUROIS, André. *Lélia, neboli, Život George Sandové*. Přeložil Petr KOPTA. Praha: Odeon, 1966, s. 262.

⁸ Tamtéž, s. 257 – 265.

doporučení Marlianiových⁹ si vybrali Mallorku, která jim byla vykreslena jako ráj na zemi.

Především Chopinovi velmi záleželo na diskrétnosti, nestál o skandály. Z Paříže tedy odcestovali každý po své ose. Sandová s dětmi Paříž opustila již 18. října, Chopin se vydal na náročnou cestu až 27. V Perpignanu se jejich cesty protnuly a dále pokračovali společně.

Odpluli do Barcelony, kde se zdrželi skoro týden a „svůj čas věnovali objevování města, navštívili katedrálu Santa Maria del Mar a také ruiny Domu Inkvizice.“¹⁰

Ke břehům Mallorky se vypravili 7. listopadu a následujícího dne v 11:30 dorazili do Palmy de Mallorca.

Místem byli okouzleni, však už zde byly potíže s ubytováním. Informace o Mallorce, které dostali od svých přátel, se s realitou poněkud rozcházel. Sehnali nekomfortní pokoje v taverně, kde nebylo oken ani dveří. O tomto rozčarování píše Sandová ve své knize Zima na Mallorce.

Navzdory určitým komplikacím se zpočátku radovali i ze zdejších obyvatel, působili na ně mile. Nadšením oplýval také Chopin. V dopise svému příteli Julianu Fontanovi z 15. listopadu napsal, že: „nebe je tyrkysové, moře azurově modré, hory jako smaragd, vzduch jako v nebi.“¹¹

Poté, co v Palmě překročil hluk prodávajících práh únosnosti, souhlasili s nabídkou pronájmu zařízeného domu na venkově. Ten byl velmi příznačně nazýván „Větrným domem“. Pobývali zde od poloviny listopadu do 9. prosince. Nebyly zde kamna a zdi velmi rychle promokaly, což si bohužel po překrásných týdnech vyzkoušeli i oni sami.

Úvodní idyla se rychle změnila. Nastaly chladné deštivé dny a Chopinův zdravotní stav se rychle zhoršoval. Lékaři u něj diagnostikovali nakažlivou nemoc a majitel domu jim přikázal místo opustit. Obyvatelé ostrova již vůči nim nebyli přátelští. Nastal velký obrat ve vývoji. Chopin ve svém dopise, který adresoval Fontanovi píše: „Poslední dva týdny jsem byl nemocný a trpěl jako pes. Nachladil jsem se vzdor osmnácti stupňům

⁹ Manuel Marliani Cassens (1795 – 1873) byl španělský spisovatel, diplomat a politik. Společně se svou manželkou Charlotte byli přátelé George Sand.

¹⁰ SCHMID - ADAMCZYK, Božena a Philip STOECKLE. *Podróż romantyczna George Sand i Fryderyka Chopina* [online]. [cit. 2022-03-27]. Dostupné z: <http://www.chopin.pl/majorca.en.html>

¹¹ CHOPIN, Fryderyk a George SAND. *Milostná sonáta*. Přeložila Milena TOMÁŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1989, s. 48. ISBN 80-207-0085-4.

tepla, vzdor růžím, oranžovníkům, palmovníkům a fíkovníkům. Tři lékaři – nejslavnější na ostrově – mě vyšetřovali. Jeden čichal k mým plivancům, druhý mě proklepával, aby zjistil, odkud plivám, a třetí poslouchal, jak plivám. První říkal, že chcípnu, druhý, že právě chcípám, třetí, že už jsem chcípl.¹²

Museli se vrátit zpět do Palmy, kde se zdrželi od 10. do 14. prosince. Využili pozvání francouzského konzula Pierra Hoppolite Fluryho, který jim nabídl možnost ubytování.

Brzy však přemýšleli nad dalším směřováním. Pronajali si dvě cely starého kartuziánského¹³ kláštera ve Valldemosse. Zde prožili nejdelší část svého „ozdravného“ pobytu na Mallorce. Do Valldemosy dorazili 15. prosince a setrvali zde až do 11. února 1839.

V dopise ze 14. prosince J. Fontanovi Chopin píše, že teprve nyní obdržel zprávu, že piano bylo v Marseilli naloženo na obchodní loď.¹⁴ Svému příteli se svěřoval se zdravotním stavem a také s tím, že rukopisy Preludií odpočívají stejně jako on.

Ani stěny kartuziánského kláštera nezvládaly déšť dobře, zvlhly a Chopinova nemoc se nelepšila. Konečně měl klavír, když se cítil lépe, mohl pracovat na Preludiích i dalších skvostech pocházejících z tohoto velmi dramatického období. Naprosto fascinující je to, že i přes útrapy, které Chopin zažíval, byl schopen napsat tak krásná díla, která nás dodnes uchvacují svou barevnou paletou emocí.¹⁵

¹² CHOPIN, Fryderyk a George SAND. *Milostná sonáta*. Přeložila Milena TOMÁŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1989, s. 50. ISBN 80-207-0085-4.

¹³ Kartuziáni = katolický mnišský polopoustevnícký řád založený 1084 svatým Brunem.

¹⁴ CHOPIN, Fryderyk a George SAND. *Milostná sonáta*. Přeložila Milena TOMÁŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1989, s. 54. ISBN 80-207-0085-4.

¹⁵ Informace vztahující se k tomuto období jsem nacházela v dopisech F. Chopina a George Sandové, dále na webových stránkách chopin.pl a také v knize A. Mauroise, ze které již bylo citováno výše. Podrobnosti k řádu kartuziánů byly dostupné on-line.

2 Preludia op. 28

Cyklus 24 Preludií op. 28 Chopin věnoval výrobci klavírů Camillu Pleyelovi (1788 – 1855). Z Mallorky je odeslal dne 22. ledna 1839.¹⁶ Tento cyklus se vyznačuje velkými kontrasty. Každé preludium je jiné, střídají se zde nálady i nejrůznější charaktery. Velmi unikátní jsou v tom, že Chopin dokázal napsat miniatury, co se do velikosti týče, však do každého preludia promítnul přesně takovou emoci, jakou chtěl, a to naprosto ohromujícím způsobem.

Právem je George Sandová označila za veledíla. Preludia jsou velmi náročná po interpretační stránce. Aby každé vyznělo tak, jak to autor zamýšlel, je nutné zaměřit se na úhlovou paletu, držet se dynamického plánu, usilovat o to, aby fráze mluvily v souvislých větách. Náročná preludia nepojmout pouze jako technická cvičení, ale naplnit jejich obsah v reálném čase. Stále frázovat, nenechat se strhnout k pouhému bezmyšlenkovitému „burácení“. Části s nádhernou kantilénou nechat zpívat, ale bez zbytečných manýr, které se Chopinovi přičily. Zaměřit se na čistotu hry, ale nejen čistotu ve smyslu hry správných tónů, ale především na čistotu emocionální. Chopinova hudba nepotřebuje nějaké zveličování, přehnanou deklamaci, zkrátka snaha o jakýkoliv typ „vylepšování“ dokonalosti je rozhodně nevhodná.

Cyklus obsahuje části radostné, netrpělivé, láskyplné – č. 1, 3, 5, 7, 11, 17, 19, 21, 23, ale také zádušné, melancholické, rozvášněné, nerozhodné: č. 2, 4, 6, 9, 10, 13, 15, 20, a pak je tu skupina preludií, která bouří navenek, ale uvnitř ještě více: č. 8, 12, 14, 16, 18, 22, 24.

Chopin svým skladbám nedával programní názvy. „Jeho chápání programnosti bylo skutečně hluboké, poetické, ne povrchní a prozaicky přímočaré.“¹⁷ On sám o svých dílech mnoho nemluvil, nechtěl „znásilňovat“ představivost ani klavíristů, ani posluchačů. Byl přesvědčen, že je lepší, aby sami cítili, sami pochopili. „Podle Chopinova názoru nedostatek citů, intuice, představivosti, tedy schopnosti vytvořit umělecký obraz, se vždy negativně projevuje na hudební interpretaci. „Hrajte tak,

¹⁶ CHOPIN, Fryderyk a George SAND. *Milostná sonáta*. Přeložila Milena TOMÁŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1989, s. 67. ISBN 80-207-0085-4.

¹⁷ MILŠTEJN, Jakov Izakovič. *Štúdie o Chopinovi*. Přeložil Cyril DIANOVSKÝ. Bratislava: Hudebné centrum, 2004 s. 41. ISBN 80-88884-52-7.

jak to cítíte“, to bylo jeho neměnné pedagogické heslo.“¹⁸ Přesto však máme i programní názvy preludií, které dílům přiřadili Laura Rappoldi-Kahrerová (1853 – 1925) a Alfred Cortot (1877 – 1962). Rappoldi-Kahrerová byla žákyní F. Liszta ve Výmaru a Hanse von Büllow (1830 – 1894) v Mnichově.¹⁹ Jako autor „přezdívek“ preludií je často uváděn právě Büllow. Ve Studii o Chopinovi Jakova Izakoviče Milštejna je u těchto názvů napsána Rappoldi-Kahrerová, kterou zde uvádím, ačkoliv je zřejmé, že právě její učitel se na tvorbě oněch názvů dozajista podílel.

Cortot patří mezi významné osobnosti hudebního světa 20. století. Byl vynikajícím klavíristou, jehož interpretace Chopinovy hudby brala dech. O jeho programních názvech se Milštejn vyjádřil pochvalněji. Pod označení Rappoldi-Kahrerové (H. von Büllowa) napsal: „Všechny tyto názvy, i když zasluhující určitou pozornost jako snaha o programní výklad jednoho z nejpoetičtějších Chopinových cyklů, působí (zejména s primitivními přiloženými vysvětlivkami) přinejmenším naivně. Charakteru hudby jsou zřejmě bližší, i když jsou značně subjektivní a ani zdaleka nevyčerpávají naši představu o preludiích, Cortotovy názvy.“²⁰

2.1 Agitato

Úvodní preludium je v tónině C dur s označením Agitato. Již na první pohled nás zaujme velmi netypický 2/8 takt. Rytmická struktura tohoto preludia, které se rozprostírá pouze na jedné straně, nás okamžitě upoutá. V šestnáctinových triolách na nás čeká netrpělivá melodie, kterou přednáší malíček. Jsou to jakési vzdechy, což smíme vyčíst z textu - poslední nota taktu je zakončena obloučkem - mluví to tedy o jejím určitém vylehčení.

Stejný motivek, který zaznívá v horním hlasu, předjímá barevný palec pravé ruky s nástupem na lehkou dobu. Od 16. taktu je předepsáno stretto, které nás spolu s novým rytmickým útvarem přenesse k vrcholu. V 18. taktu zaznívá pravá ruka na první dobu, stává se z motivu kvintola a možná i to mohlo A. N. Skrjabina přivést k 5/8 taktu jeho Preludia C dur op. 11. Vrchol zaznívá v taktu 21, záhy přichází zeslabení, nikoliv však

¹⁸ MILŠTEJN, Jakov Izakovič. *Štúdie o Chopinovi*. Přeložil Cyril DIANOVSKÝ. Bratislava: Hudebné centrum, 2004, s. 41. ISBN 80-88884-52-7.

¹⁹ *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2022-03-27]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Laura_Rappoldi

²⁰ MILŠTEJN, Jakov Izakovič. *Štúdie o Chopinovi*. Přeložil Cyril DIANOVSKÝ. Bratislava: Hudebné centrum, 2004, s. 40. ISBN 80-88884-52-7.

zpomalení. Preludium odletí jako lehounký vánek, bývá interpretováno do 40 vteřin.

Pevný rám pro nás vytváří basová linie, která si vyžaduje přesnou čistou pedalizaci. Velmi důležité je, aby melodické hlasy pravé ruky byly opravdu legato. To není vůbec snadný úkol, neboť ve většině případů jsou tóny pod obloučkem hrány stejným prstem – malíček, palec. Na některých místech se nám smí podařit hrát soprán 4. a 5. prstem, pro menší ruce je to však nadlidský úkol. Nejdůležitější pro nás bude dokonalé úhozové propracování se sluchovou sebekontrolou. První malíček si bude žádat rychlejší úhoz s intenzitou, kdežto následující naopak pomalejší a slabší, abychom docílili kýženého vzdechu. Ačkoliv se jedná o poslední šestnáctinovou notu z trioly, nesmíme ji příliš zkrátit, ať v nás neevokuje štěkot, ale krásné pohlazení.

Tomuto preludiu byly přiřčeny názvy Smíření²¹ a Vzrušené očekávání milované²².

2.2 Lento

Preludium v tónině a moll má velmi tmavou náladu. Ta se odráží i v programních názvech: Předtucha smrti²³, Bolestivá meditace; vzdálené, pusté moře²⁴. V levé ruce plyne ostinátní osminový rytmus a nad ním se klene krásná melodie plná smutku a bolesti.

Doprovodná složka na nás má dosti velké nároky i po stránce rozpětí ruky, musíme usilovat o co největší legato, aby nám jednotlivé osminy „neklapaly“. Snažme se svázat vnitřní melodii probíhající mezi 2., 3., 2., 4. prstem, pokud se nám to podaří, uslyšíme tajemný protihlas v hlubinách moře. Levá ruka bude hrát pomalým úhozem, pravá bude zpívat svou píseň pomalým úhozem s určitým tlakem. Onen tlak nemusí být při hře vždy vnímán pouze jako něco negativního, jde o specifické napětí, bez kterého bychom nebyli schopni zahrát delší frázi. Musíme mít nehasnoucí touhu zpívat dlouhé fráze, krásným tónem plným barev. Melodie je ozvláštněna přírazy, jejichž interpretace nesmí spočívat v klasickém přístupu k této ozdobě, ale v barevném, hladkém provedení.

²¹ Rappoldi-Kahrerová

²² Cortot

²³ Rappoldi-Kahrerová

²⁴ Cortot

V 17. taktu přichází odmlka osminového pohybu, zaznívá pouze melodie v pravé. Je předepsáno slentando a před samotným závěrem sostenuto. Preludium odchází v a-mollovém arpeggiu.

2.3 Vivace

Dalším v pořadí je preludium G dur, které je ztělesněním optimismu. Přináší velmi živou hudbu, plnou čisté radosti a štěstí. Chopin předepsal hned v úvodním taktu leggiermente.

Doprovodná figura tedy musí být bravurně technicky zvládnutá, aby mohla zaznít lehounce, a navodit tak pocit zurčících pramínků. Programní názvy přiřazené této části jsou: Jsi jako květ²⁵ a Píseň potoka²⁶.

Taktové označení je stejné jako v předešlém preludiu. Jedná se tedy o 4/4 takt. V Ekierově vydání máme předepsaný takt alla breve.

V úvodních dvou taktech se seznámíme s doprovodnou figurou, nad kterou již ve třetím taktu svítí průzračná melodie, která je členěna do 4taktových frází. V první půli fráze smíme použít rychlejší úhoz, ale v jejím závěru jej zpomalíme, aby nám zazněly krásné dlouhé sexty. V 7. taktu se ocitáme na A-durovém septakordu, toto čtyřtaktí může působit mile. Do hlavní nálady preludia nás přenesou tercie v taktu 11. Po dalším zaznění hlavního tématu se ocitáme na G-durovém septakordu, kterým začíná další horizontální část. Dlouhé melodické tóny v pravé ruce opět musíme hrát pomalejším úhozem, aby tóny nebyly úsečné, ale znělé.

Nakonec se ke slovu přihlásí doprovodná figura. K levé se přidá i pravá a v unisonu preludium zakončí. Ani zde nechybí označení leggiero a piano. I toto preludium končí arpeggio – stejně jako dvě předchozí. S tím rozdílem, že u prvního preludia bylo arpeggio vypsáno v podobě šestnáctinových triol.

2.4 Largo

Nádherné preludium e moll je obrovským kontrastem k preludiu předešlému. Bezprostřední štěstí je vystřídáno čirou bolestí. Daleko odletěla lehkost a bezstarostnost. Melodická linie se nese v dlouhých tónech. Půlové noty s tečkou jsou vystřídány horní sekundou v podobě čtvrtkové noty, což v nás může probouzet pocit vzlyků.

²⁵ Rappoldi-Kahrerová

²⁶ Cortot

Levá ruka je doprovodnou, ale opět ukrývá postupy, které nelze opomenout. Jejich stísněnost umocňuje tragiku melodie. Chromatický sestup nepřichází ve všech tónech akordu v jeden moment, ale v různém pořadí.

V 16. taktu dílo graduje, Chopin nadepsal *stretto*, zaznívá *forte*, však záhy se situace uklidní. Pochopíme, že s tím nic nezmůžeme, v 5. taktu před koncem je vepsáno *smorzando* a my tak zmíravě doplujeme k závěrečným akordům, které již nejsou napsány *arpeggio*. Neúnosné napětí je umocněno korunou nad půlovou pomlkou v 23. taktu. Pak již jsou jen ledově ponořeny, pro mě, jedny z nejhlubších akordů.

Toto preludium zaznělo na pohřbu F. Chopina. Má příznačné programní názvy: Zadušení²⁷ a U hrobu²⁸.

2.5 Molto allegro

D-durové preludium nás opět přenese do veselejšího tónu, i když míra onoho veselí už není tak jednoznačná, jako tomu bylo u čísla 3. Preludiu byla přisouzena označení: Pochybnost²⁹ a Strom plný tónů³⁰.

Nádech nejistoty, vyvolání určitých pochybností jsou patrné od prvních taktů, to v nás evokuje kolísání mezi tóny H, A, B, A. Tyto tóny jsou osminovými notami a je důležité jejich krásné vynášení, aby na nás začátek nepůsobil jako změť neidentifikovatelných zvuků. Úhozová stránka pravé musí být velmi dobře promyšlena. Opět je lepší volit pomalejší úhoz s určitou intenzitou, abychom s melodickými tóny mohli lépe pracovat. Levá ruka nám dá barevné A, máme zde prodlevu na dominantě.

V 5. taktu zaznívá tónika, která přináší hlavní motiv. Důležité jsou první a třetí doby v taktu, v tom nás podpoří pedalizace. Preludium je velmi náročné po technické stránce, obě ruce musí nabýt jistoty i synchronizace. Nesmíme se však nechat strhnout k příliš vysoké dynamice. Šestnáctinové noty mají působit „bublavým“ dojmem, nikoliv burácejícím. Stále je zde mnoho průchodných chromatických tónů, které nás v nejistotě utvrzují. První vrchol přichází ve 12. taktu, následuje opět úvodní prodleva a 2. zaznění motivu. Tentokrát však v tmavší mollové variantě. Nakonec se však vše urovná a dostaneme se do hlavní tóniny.

²⁷ Rappoldi-Kahrerová

²⁸ Cortot

²⁹ Rappoldi-Kahrerová

³⁰ Cortot

Toto preludium v 3/8 taktu patří rozhodně k těm těžším částem cyklu. Přestože se rozprostírá pouze na jediné stránce, ona nevyhraněnost působí značné problémy. Nejdůležitější je najít melodii, určit tóny, které chceme poslouchat, abychom se v zahuštěné faktuře dokázali zorientovat.

Pravou ruku nechejme svítit, hrát ji tedy budeme rychlejším úhozem, levou naopak pomalejším. Spodní hlas je pro nás opět důležitý z hlediska harmonie.

2.6 Lento assai

V nádherném preludiu v tónině h moll zaznívá melodie v basové linii. Úvodní dvoutaktí jsou znázorněna i dynamickou grafikou. Od 5. taktu již přichází delší čtyřtaktová fráze. Je nadepsáno *sotto voce*³¹, což nás zavazuje ke skutečnému polohlasu. U Chopina jsou poměrně značné rozdíly v chápání odstínů míst *mezza* a *sotto voce*, proto se snažme zvony pravé ruky přednášet v předepsané barvě.

Poslední doba 6. taktu přináší melodii i v pravé ruce a obě ruce tak zpívají současně. Poté je již opět hlavní nositelkou myšlenky levá ruka. Nepřetržitý tok, který je zde dán osminovým pohybem pravé ruky, není nutno přerušovat vyumělkovanými zpomaleními. Preludium by mělo stále plynout, vždyť ani zvony nezpomalují... Pouze v 17. taktu máme nadepsáno *sostenuto*³². Ani před samotným závěrem není napsáno zpomalení, proto se snažme neporušit stálé napětí. Neusilujme o časové zvláštnosti, ale o barevné a úhozové odstíny.

Toto preludium je označeno jako Pohřební zvon³³ a Smutek za rodným krajem³⁴.

2.7 Andantino

Jedna z kratších částí cyklu se rozprostírá na 16 taktech. Preludium je v A dur a slyšíme zde prvky polské mazurky. To se promítlo i do programních názvů – Polská tanečnice³⁵ a Šťastné myšlenky blaženosti vyvstávají v paměti³⁶.

³¹ Polohlasem

³² Zdrženlivě

³³ Rappoldi-Kahrerová

³⁴ Cortot

³⁵ Rappoldi-Kahrerová

³⁶ Cortot

V tanečním 3/4 taktu zaznívá krásná melodie v sopránu a barevná basová linka. Opět je zde důležitá časová plynulost. Není žádoucí roztříštění myšlenky, ale její celistvost. Kouzla tkví v práci úhozové, nikoliv prvořadě v časové. Preludium má 2 poloviny, vrchol přichází v taktu 12, ke kterému nás přivedlo crescendo. Nemáme zde však jiné dynamické označení než piano. Ani v tomto případě není předepsáno zpomalení před závěrem. Důležité je zeslabení a ukončení ve smyslu práce s frází.

Úhoz pravé ruky bude svítivý, rychlejší bez zbytečné síly, naopak basové tóny bychom měli hrát pomalejším úhozem, aby byly krásně barevné a vytvořily tak podklad pro vrchní melodii. Vícehlasy v pravé ruce nám poskytují prostor pro naši fantazii a práci s vynášením protihlasů.

2.8 Molto agitato

Velmi dramatické preludium ve fis moll nás pohltí od prvních tónů. Krásná melodie, skrývající se v barevných palcích, jež je opředena množstvím tónů, nás stále unáší jako rozbouřená mořská hladina. Abychom se lépe zorientovali v takto zahuštěné faktuře, musíme poslouchat melodii v palci pravé ruky, ale také se věnovat zajímavostem v ruce levé. Zde jsou důležité především basové tóny, které má na starosti malíček. I palec levé ruky hraje podstatnou roli, musí jít do dna klávesy dostatečně rychle, aby nezdržoval průběh melodie.

Výborné cvičení spočívá ve hře palců obou rukou, ale také ve hře melodie a levé ruky. Tento způsob nám ukazuje cestu k ucelenému vyznění části. Naše ucho si zvykne na to, co má poslouchat a my pak můžeme přidat dvaatřicetinové drobné noty v pravé ruce, aniž bychom narušili to, co je podstatné.

Není radno podceňovat ony ozdobné tóny pravé ruky. Figury jsou velmi náročné a některé hmaty dosti nepříjemné. Je nutné vycvičit je nejrůznějšími způsoby, nebránit se zdvojování, cvičit na úhozy i rytmy. Zkrátka udělat maximum pro to, aby tato změť vyzněla dojemem drobných vlnek, které doplňují ony velké vlny.

Na začátku nemáme předepsáno žádné dynamické označení, ale vzhledem k tomu, že v 19. taktu přichází návrat, který už směřuje do fortissimo, v úvodu bych se přiklonila spíše k nižšímu stupni dynamiky. Nechat preludium nejdříve bouřit více v skrytu. Od 9. taktu přichází první crescendo a postupy v pravé ruce nás nesmí odtrhnout od poslechu hlavní

melodie. Nebojme se podpořit drama levou rukou, především barevnými basy. První forte nastává v 13. taktu, v 15. již je fortissimo, po kterém pak přichází subito piano. Zaznívá ozvěna předešlého.

Od 19. taktu se již vše žene k závěru, úvodní molto agitato je navíc doplněno o stretto. Dynamika je velmi intenzivní, vše burácí, však již ve 23. taktu přichází diminuendo. Dostaneme se do piana, pak již následuje pianissimo, opět zde není žádný náznak ritenuta. Dojde k přirozenému zpomalení pomocí závěrečných akordů – A dur, G dur, Cis dur septakord a fis moll arpeggio s oporou eis, kterou je dobré hrát na dobu.

Programní názvy tohoto preludia jsou: Zoufalství³⁷ a Padá sníh, burácí vítr, běsní vichřice, v mém srdci je bouřka ještě strašnější³⁸.

2.9 Largo

Následuje monumentální Preludium E dur, které vyzařuje naprostý klid, vyrovnanost, rozhodnost. Máme zde 3 důležité vrstvy, se kterými pracujeme.

V sopránu zaznívá tečkovaný rytmus, melodie není natolik nosná, aby fungovala samostatně, je podpořena triolami. Tyto trioly tentokrát hrajeme pomalým úhozem s tlakem, abychom dosáhli vytouženého vyznění. Zajímavou je basová linie, ta se vyznačuje dvojitým tečkovaným rytmem, a to po celou dobu preludia. V pravé jsou tečkované rytmy proměnlivější. Začátek patří jednoduchému tečkovanému rytmu, poté však v taktu 9 již přichází dvojitý tečkovaný. Co se týče zvládnutí notového textu, správné přečtení těchto rytmů je poměrně náročné a velmi podstatné, neboť v tom tkví kouzlo této části.

V Ekierově vydání na nás v tomto Preludiu čeká nový pohled na problematiku tečkovaného rytmu. Ten je zapsán do trioly, tedy šestnáctinovou notu v horním hlasu hrajeme zároveň s poslední osminou trioly ve střední vrstvě. Pouze noty dvaatřicetinové od 9. taktu zaznívají až po poslední osmině trioly.³⁹ Většinou se setkáváme s přístupem takovým, jaký jsme viděli v Paderewského edici.

³⁷ Rappoldi-Kahrerová

³⁸ Cortot

³⁹ CHOPIN, Fryderyk, EKIER, Jan, ed. *Preludia, op. 28, 45*. Wyd. II. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2021. ISBN 83-87202-38-X.

V levé ruce máme ve 3. a 4. taktu trylky, které musíme hezky vyposlouchat. Názvy, kterými je opatřeno toto preludium, jsou: Vize⁴⁰ a Prorocké hlasy⁴¹.

Přímý protiklad k této části slyšíme v Preludiu č. 20 c moll. Zatímco v E-durovém preludiu máme vyrovnanost a klid v durové tónině, v preludiu č. 20 máme také vyrovnanost a klid, ale v tónině mollové.

2.10 Molto allegro

Pro Preludium cis moll jsou specifické brilantní pasáže v pravé ruce v leggiero, které jsou nevšední také po rytmické stránce. V úvodu zaznívá sextola, poté již následuje ustálený rytmický model. Máme zde šestnáctinovou triolu, po které zaznívají 2 šestnáctinové noty. Musí nám perfektně fungovat 2. a 5. prst pravé ruky, do dna klávesy jdou přesně a rychle. Co se týče rytmické struktury, není reálné, abychom v rychlém tempu zaznamenávali přechod ze tří na dvě. Nutná je vyrovnanost i dynamická propracovanost.

V rámci dvoutaktových zvolnění se nám opět představují hlasy, se kterými můžeme pracovat, poslouchat je. Zajímavý není pouze horní hlas, ale také hlasy ostatní.

Pasáže jsou podloženy arpeggii v levé ruce. Ty je třeba v klávesách přidržet delší dobu, neodskakovat od nich.

Tento princip celkově zazní čtyřikrát, a to třikrát v hlavní tónině cis moll a pouze jedinkrát v subdominantní fis moll. Nakonec se vše sjednotí a uzavře. Programní názvy této části jsou Noční motýl⁴² a Vzlétnutí a pád⁴³.

2.11 Vivace

Zpěvné preludium H dur v 6/8 taktu je napsáno v nižší dynamice a s velkým důrazem na legato. Kouzelná melodická linie je skryta v osminovém pohybu pravé ruky, proto je důležité dát si záležet na správném vynášení horních tónů. Kantilénu nám nesmí porušit ani příraz ais-gis (3., 4. prst), ani pozdější nátryl gis-ais-gis. I doprovodné tóny musí být legato a působit hladce a vyrovnaně.

⁴⁰ Rappoldi-Kahrerová

⁴¹ Cortot

⁴² Rappoldi-Kahrerová

⁴³ Cortot

Cítit dlouhé fráze, věnovat se správné dynamice, která přirozeně utváří hudební tok, nenechat se strhnout zbytečnými přílišnými a předčasnými zpomaleními, to vše je podstatné mít na paměti.

Levá ruka přináší barevné basy, začínáme na dominantě, poté přichází tónika. Střední díl začíná v gis moll, poté dis moll, E dur a konečně zaznívá návrat. Tato dramatictější část nás převede do vyššího stupně dynamiky. Nemluvíme však o nějakém forte, to předepsáno není. Základní dynamikou preludia je piano, k 11. taktu směřuje crescendo, na E-durovém akordu přichází zeslabení a vzápětí mírné zesílení k návratu myšlenky. Od 11. taktu je nutné vnímat 4. osminy v obou rukách, abychom cítili pevný rám i v mírně rozbouřenější části.

V návratu již přichází levá s hlubším basem v 17. a se zajímavým protihlasem v následujícím taktu. Poslední řádek patří reminiscenci úvodu, rytmické hodnoty jsou v závěru delší, a tak dojde k přirozenému zpomalení a uzavření této části, která působí jako lehounký vánek. K tomuto preludiu byly přidány programní názvy Vážka⁴⁴ a Touha mladé dívky⁴⁵.

2.12 Presto

Souboj⁴⁶ a Noční jízda⁴⁷ jsou programní označení, která byla přisouzena preludiu gis moll. Další z velmi rozbouřených preludií se vedle charakteru s ostatními z této kategorie shoduje i ve velkých nárocích na pianistický um. Tempové označení presto v celém cyklu pozorujeme pouze ve dvou případech – v Preludiu č. 12 a 16 – přičemž u b-mollového preludia je navíc předepsáno con fuoco.

3/4 rytmus nám pevně udává levá ruka. Důležité je, aby levá nebyla ani příliš ostrá, ani dlouhá. Také samotný přístup k pedalizaci je velkou otázkou. Osobně se přikláním k pedalizaci kratší, aby vynikla štiplavost sopránu v pravé. Levou však nesmíme vylehčovat, žádá si určité intenzity, ne však ostrého úhozu, který by nám pohltit dramatickou pravou.

Pod chromatickou melodií probíhají čtvrtové noty, které se snažme hrát pomalejším úhozem, ne příliš krátkým způsobem, ale bez síly, aby mohl 3., 4. prst jít do dna rychlým úhozem a z celé faktury jasně

⁴⁴ Rappoldi-Kahrerová

⁴⁵ Cortot

⁴⁶ Rappoldi-Kahrerová

⁴⁷ Cortot

vystupoval. Osmitaktové fráze mají první čtyřtaktí pulzační, vertikální a následující čtyři takty jsou zpěvnější, slovy pana profesora Ivana Klánského – horizontální. I použití pedálu v druhé polovině fráze bude delší, vše hrajeme pomalejším intenzivním úhozem.

Ve druhém zaznění motivu přichází změna harmonie již v 11. taktu, proto zde nechávám delší pedál, který krásně zvýrazní zajímavost místa a pomůže nám frázi vygradovat.

Střední část, která začíná ve 21. taktu je velmi specifická i co se po stránce textu týče. Jan Ekier ve svém vydání uvažuje o možnosti, která připouští Chopinovu chybu. Takt 24 je podle něj možná zamýšlený s cis, nikoliv s c, v palci. U Paderewského vidíme pouze variantu s odrážkou. Velkou zajímavostí pro mě však zůstává to, že někteří interpreti hrají c s odrážkou již v předchozím taktu v horním hlasu. Ve dvou vydáních (Paderewski, Ekier), které považuji za zásadní, však k tomuto místu jiné varianty nenacházím.

Chromatická nevyhraněnost vrcholí v závěru střední části a vytváří i přechod k návratu. Ten přichází v taktu 41. Poslední vyjádření nářku a nespokojenosti zaznívá v taktu 53. V tomto místě je důležité správné rozdělení úhozů mezi jednotlivými hlasy.

Závěr se již nese v náladě smíření a zklidňování, nadepsáno je také poco ritenuto. To musí být postupné a nesmí narušit rytmickou strukturu. Stále je nutno mít na paměti, kde jsou první doby v taktu a i poslední oktávy je nutné přizpůsobit vzniklému zpomalení.

2.13 Lento. Piú Lento

Preludium v tónině Fis dur patří k nejkouzelnějším částem. Rozhodně nepatří mezi preludia jednodušší. Ačkoliv plyne v pomalém tempu, čeká na nás hned několik zásadních úkolů, které je nutné na cestě za krásnou interpretací zvládnout.

Melodická linie ve vršcích začíná 3 tóny ais na 3 doby. Ty musí znít dlouze, aby se nám spojily. Zároveň chceme, ať svítí. Světlejší barvou dáme také najevo, o kterou tóninu se jedná⁴⁸. Chopin toto preludium napsal v 6/4 taktu. Přestože nás tedy vše odkazuje k velmi pomalému tempu, nesmí se myšlenka zastavovat. Fráze musí být vystavěny

⁴⁸ Skrjabin v případě 13. Preludia zvolil tóninu tmavší – Ges dur.

dynamicky i časově. Dlouhá ais cítíme nedočkavě, tónika směřuje k dominantě, na které zaznívá vrchol fráze.

Velmi náročnou úlohu má levá ruka. Ta musí hrát legato, nechat zaznít krásný bas a ostatní hlasy v klávesách tak, aby nenarušovaly tok melodie. Onen bas však musí přijít včas. Hned na začátku máme tóniku, proto by čekání na tvorbu každého basu bylo velmi únavné, zdlouhavé a ubíjející. Počkáním můžeme zvýraznit změnu, zajímavost a v tomto preludiu to snad platí dvojnásob. Budme velmi opatrní v přístupu k času, ať se nám neporuší to, co je skutečně důležité.

Při hře levé ruky je zásadní zvolit správný prstoklad. U Paderewského je doporučena varianta s překládáním přes palec 512312, což je pro menší ruce zřejmě jediná možnost. Ekier naopak ponechává větší volnost otázce prstokladu. Pro mě osobně je nejlepší doporučení pana profesora Ivana Klánského – 521213. Tímto způsobem mohu všechno svázat, nemusím levou zaúkolovávat zbytečnými pohyby a mé soustředění můžu upřít k frázování, intenzitě a způsobu úhozů.

I zde platí obecné pravidlo romantických frází – co si půjčíme, to je nutné vrátit. Když první polovinu cítíme s určitým zrychlením, závěr fráze musíme zvolnit.

Střední část přichází, stejně jako v preludiu č. 12, ve 21. taktu. Navíc je nadepsáno *Piú lento*, tedy ještě více pomalu. Nechybí ani *sostenuto*, abychom o zdrženlivějším přístupu neměli nejmenších pochyb. V sopránu se nám klene krásná melodie, ke které slyšíme protihlas nejdříve v horním hlasu levé, poté i ve spodním. Levá musí disponovat krásným barevným palcem, aby zněl zajímavě a dlouze. V této části je nutný klid, stává se nepostradatelným.

Ve 29. taktu přichází návrat v původním tempu. Melodie je však skryta v dalších tónech, proto si musíme dát záležet, ať ji nepohlíme, ale stále posloucháme. V samotném závěru zaznívá motivek střední části, nesnažme se jej již příliš podporovat levou rukou. Kdybychom intenzivně hráli levou v tomto místě, zanikla by nám melodická linie.

Ozdobné tóny bychom měli i v tomto případě hrát na dobu s levou rukou. Ekier to naznačuje v textu a vysvětluje v komentářích.

Programní názvy tohoto preludia jsou: Ztráta⁴⁹ a V cizí zemi, za hvězdné noci, přemýšleje o své vzdálené milé⁵⁰.

2.14 Allegro

Preludium č. 14 je v es-mollové tónině. Přístup k tomuto preludiu je snad nejvíce diskutabilní v rámci celého cyklu. Edice Paderewského a Ekiera se rozcházejí již v samotném úvodu. „Rukopis, opisy rukopisu a německá edice předepisuje alla breve. Francouzská a anglická edice uvádí jako taktové označení C, které máme i zde.“⁵¹ Ekier se však již vrací k původnímu alla breve.

Co se týče tempového označení Allegro, i zde jsou jisté zajímavosti. Notový materiál Chopinových žáků je velmi důležitým zdrojem pro vydavatele. Obsahuje Chopinovy poznámky k prstokladům, nabízí varianty cvičení, interpretační možnosti a také jsou zde opravy chyb. „V opisu FE (Francouzská edice) Jane Stirlingové bylo Allegro nahrazeno označením Largo.“⁵² To se však týkalo spíše otázky cvičení než zásadní změny charakteru preludia. Navíc vezmeme-li v potaz, že předchozí preludium je Lento a následující Sostenuto, označení Largo opravdu nepřichází v úvahu.

Vidíme podobnosti s finální větou Chopinovy Sonáty b moll, op. 35. I preludium je celé v unisonu. Zatímco u Sonáty působí rychlé noty jakýmsi bloudivým dojmem s náhlými výkřiky, preludium má poněkud zemitější charakter. Vše je také podtrženo předepsaným způsobem hry. V preludiu máme hrát pesante, kdežto v sonátě sotto voce e legato.

Ve 4. a 5. prstu pravé ruky se skrývá melodie, kterou musíme vymodelovat i dynamicky. Nutné je dodržovat předepsanou dynamickou grafiku. Melodie začíná na lehkou dobu, tento rytmický posun je velmi náročné správně překlenout. Důležité jsou basové tóny v levé ruce, ty nám dávají přesnou pulzaci po půlkách taktu.

Často toto preludium cvičím pouze obrysově – melodie + bas. Jednak si mé ucho ujasní, co je podstatné, ale také si lépe zmapuju rytmickou osu. Po doplnění výplňových tónů mi to připadá jasnější.

⁴⁹ Rappoldi-Kahrerová

⁵⁰ Cortot

⁵¹ CHOPIN, Fryderyk, PADEREWSKI, Ignace Jan, ed. *Preludes*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2018, s. 69. ISMN: 979-0-2740-0166-7.

⁵² EKIER, Jan a Paweł KAMIŃSKI. *Fryderyk Chopin: Preludes: Performance Commentary, Source Commentary (abridged)*. Wyd. II. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2021, s. 10. ISBN 83-87202-38-X.

V 11. taktu již hrajeme velmi výrazně vše, v taktu 14 je dobré pustit pedál a nechat naposledy rozzuřit prsty. Poté přichází zeslabení a preludium opět odletí do ztracena.

Pro autory programních názvů preludium bylo Smrtí⁵³ a Rozbouřeným mořem⁵⁴.

2.15 Sostenuto

Preludium Des dur je nejdelší částí cyklu. Nese označení, které nás nevede ke konkrétnímu tempu. Pojmem sostenuto je nám řečeno, že máme hrát zdrženlivě.

Tato část bývá označována jako Preludium dešťových kapek. Onu slavnou pasáž z knihy George Sandové Příběh mého života, však Jan Ekier přisuzuje Preludiu op. 28 č. 6. Sandová vzpomíná, jak jednou přišli pozdě z procházky, Chopinův strach o ně byl neúnosný. „Spěchali jsme, poněvadž náš nemocný býval neklidný. A opravdu, neklid byl velký, ale jakoby strnulý v jakési klidné beznaději; hrál obdivuhodné Preludium a plakal. Když nás uviděl, vstal, vykřikl a pak nám, zvláštním zmateným tónem řekl: Ach, já dobře věděl, že jste umřeli!... Když se vzpamatoval a viděl, v jakém jsme stavu, onemocněl – uvědomil si nebezpečí, které jsme prožili; ale pak se mi přiznal, že to všechno při čekání na nás viděl ve snu, že už ten sen nerozeznával od skutečnosti, uklidnil se, v polospánku hrál na klavír přesvědčen, že on sám je mrtev. Zdálo se mu, že utonul v jakémsi jezeře, těžké ledové kapky mu pravidelně padaly na prsa, a když jsem ho upozornila na zvuk kapek, které skutečně padaly na střechu, popřel, že by je byl slyšel. Dokonce se rozhněval na to, že jsem to nazvala imitující harmonií. Vší silou protestoval a měl pravdu, takové napodobování sluchem je dětinství. Jeho génius byl plný tajemných harmonií přírody, převedených jeho nádhernými hudebními myšlenkami do tónů, nebylo to otrocké opakování vnějších zvuků. Jeho skladba byla ten večer plná kapek deště znějících na zvučných taškách kartouzy, ale v jeho představivosti a jeho hudbě byly převedeny do slz, padajících z nebe do jeho srdce. (George Sandová: Příběh mého života IV.)“⁵⁵

⁵³ Rappoldi-Kahrerová

⁵⁴ Cortot

⁵⁵ MAUROIS, André. *Lélia, neboli, Život George Sandové*. Přeložil Petr KOPTA. Praha: Odeon, 1966, s. 269

Sandová nenapsala, o které preludium se jedná, většina kritiků se však přiklání k tomu, že jde právě o preludium Des dur, i když tragika toho textu může klidně být směřována k preludiu h moll.

Dlouhé melodické tóny pravé ruky je důležité krásně vyklenout, použijme proto pomalý úhoz s určitým tlakem, aby nám linie nezanikla. Ozdoby jsou vypsané v osminových hodnotách, proto je nutné hrát je opravdu melodicky, nikoliv pouze technicky. Ozdobu se snažme hrát jemně i mírně pomaleji. Pouze poslední zaznění, v taktu 79, je již v hodnotách šestnáctinových, nadepsáno je však smorzando, které přejde až v slentando.

Ekier doporučuje začínat 4. prstem v pravé, tento prstoklad pochází z opisů Chopinových žáků, kam jej vložil zřejmě samotný Chopin. U Paderewského se setkáváme s klasickým doporučením 5. prstu.

V ruce levé slyšíme pravidelný osminový pohyb na tónu as. Je velmi důležité, aby se pohyb v levé nepodřizoval melodii. Obě ruce si do jisté míry musí „žít svým životem“. Pravá zpívá krásnou melodii, kterou není možné hrát zcela dogmaticky rytmicky. Opět se dostáváme k pravidlům romantické fráze. V levé ruce však určitý rytmus potřebujeme. Kdybychom se přiklonili k dešťovým kapkám, tak jejich dopad na střechu je také pravidelný. U této ruky naopak volme spíše pomalejší úhoz bez síly.

Úvodní osmitaktovou frázi nechejme v nižší dynamice, která je i předepsaná. V momentě, kdy se přesouváme na dominantu, která se záhy stává dominantou mollovou, nebojme se dramatictějšího tónu, ať pravou neutápíme pouze v jakési mlhovině. Ozdoby v taktech 11, 15 a 17 hrajme melodicky, nesnažme se je striktně napasovat do rytmické struktury, nechme jim volnost.

Ve 28. taktu přichází změna tóniny, z lahodné Des dur se stane mrazivá měsíční cis moll. Nyní nás provází neměnná gis, pod kterými se v basové linii vyvíjí napínavá melodie. Ekier nám ve 34. taktu doporučuje vzít melodický tón e do pravé ruky, aby nebyla narušena kontinuita. Zahrát decimu Cis-e a navíc se snažit o barevný palec, byly úkoly, které jsem nemohla zvládnout, a tak toto přebrání do druhé ruky s potěšením využívám. Dynamický vrchol přichází v taktu 40 a 56, pak se již dynamika fortissimo nevyskytuje. Proto E-durové akordy vezměme pomalým úhozem s velkou silou, aby zněl mohutně, ale zároveň ne ostře.

Od taktu 60 přichází část, ve které smíme popustit uzdu své fantazii a věnovat se vynášení hlasů. Důležité je, aby vše mělo svou logiku a smysluplnost.

Přechod k návratu je podpořen diminuendem, nesmíme však přejít do jakési nejasné barvy. Pak již přichází poslední vzdych v podobě forte, kdy zaznívá pouze pravá ruka. Vše se uklidňuje, přestává pršet a závěr patří ritenutu a fermatě na posledním akordu. Programní názvy jsou: Dešťové kapky⁵⁶, Ale smrt je tu, ve stínu⁵⁷.

2.16 Presto con fuoco

Peklo⁵⁸ a Běh do propasti⁵⁹, i toto preludium bylo později obdařeno velmi trefnými programními názvy. To, kterou část označit jako nejtěžší, je velmi náročné, neboť každé preludium přináší jiné překážky, jiné technické problémy. Preludium b moll č. 16 však bezesporu patří k těm nejnáročnějším z celého cyklu.

Můžeme slyšet jakési vnitřní dělení na třetiny, kdy 8. preludium vždy přináší strhující gradaci (č. 8, 16, 24). V preludiích 9, 13 a 17 naopak nacházíme zklidnění rozervaných emocí.

Toto rozohněné preludium je založeno na brilantních pasážích pravé ruky. Šestnáctinový pohyb se zde ani jedinkrát nezastaví. Jsme tedy stále unášeni do propasti, do černé díry. Předepsán je takt alla breve, který také podporuje realizaci ve velmi rychlém tempu. Zásadní je s pravou stále tvořit. Nenechat ji pouze na principu „autopilota“, ale sledovat pohyb, vědomě hrát dynamiku, cítit rychlý úhoz do dna kláves, zkrátka vše poslouchat. Musíme pravou vycvičit tak, aby nám všechny prsty braly klávesy stejně rychle a stejně kvalitně. Nesmíme zapomenout ani na palec, který se často nechá kolébat na vlnách aktivity ostatních prstů. U tohoto preludia můžeme skvěle aplikovat radu pana profesora Ivana Klánského – cvičit na víku klavíru a poslouchat, zda nám všechny prsty „ťuknou“ stejně krásně. Rovněž se ani zde nebráním cvičení na rytmy, a to především tečkovanému rytmu. Tímto způsobem bezpečně vnímáme vývoj pasáží. Postupně samozřejmě pomocné akcenty ubývají, ale pro zvládnutí této technické výzvy, musíme udělat maximum. Ani preludium b moll však není

⁵⁶ Rappoldi-Kahrerová

⁵⁷ Cortot

⁵⁸ Rappoldi-Kahrerová

⁵⁹ Cortot

žádným technickým cvičením, je to hudba naplněná rozervaností, bolestí, šílenstvím... K tomu, abychom to jako interpreti mohli vyjádřit, však musíme zvládnout technickou stránku.

Doprovod v levé ruce je rovněž velmi těžký. Jsou zde obtížné skoky, u kterých je nutné zvolit správný prstoklad. Důležité je dodržovat předepsané obloučky, toto frázování je nezbytné pro krásné vyznění díla. Vzhledem k tomu, že chceme, aby pravá zněla brilantně, virtuózně a čistě, nebudeme brát pedál příliš dlouhý. Osobně volím variantu, kdy pedálem zabarvím levou na první a páté osmině v taktu. To podpoří také rytmickou stránku, která je nesmírně důležitá právě v levé ruce.

17. takt graduje k vrcholu, proto je na něm dobré mírně zpomalit, vydeklamovat celou situaci, a pak se již opět vrhnout do hlavního motivu, tentokrát však ve fortissimo. Levá ruka je obohacena o oktávy a akordy. Stále platí, že je nutné frázovat, cítit, které tóny jsou hlavní, které naopak méně, ať kolem sebe bezhlavě „neházíme“ rukama.

Po čtyřech stranách „běsnění“ přichází závěrečná pasáž, která není o nic snazší. Navíc se v šestnáctinách přidá i levá. V té sledujme 4. prst, dbejme na to, ať jde do klávesy rychle a ve správný čas.

2.17 Allegretto

Po záchvatu šílenství přichází kouzelné preludium v zamilované tónině As dur. Akordická faktura je poměrně bohatá a je nutné vynášet ty tóny, které jsou melodické. Krásná melodie v sopránu musí být podpořena barevným basem. V naprosté většině případů jsou v tomto preludiu středy tzv. výplní, proto je hraje pomalejším úhozem bez síly, který nenaruší hlavní proud tónů. Melodii musíme hrát rovněž pomalým úhozem ovšem s tlakem, aby nám kantiléna zpívala a nebyla ostrá, což by při rychlejším úhozu hrozilo.

I v tomto preludiu je velmi důležitý přístup k frázování. Musíme jasně vědět, kde fráze začíná, má svůj vrchol a závěr. Jedná se o poměrně rozsáhlé myšlenky, v samotném úvodu je pod jedním obloučkem 10 taktů. Opět zbytečně nepřerušujeme tok nádherné hudby přehnanou agogikou, ale dopřejme preludiu širokou škálu barev, nepřeborné množství úhozů, dynamických odstínů, zkrátka nedeformujme čas kvůli tomu, aby to „bylo zajímavé“. Oněch kouzel musíme docílit jinými cestami.

Od 19. taktu přichází část v E dur, ve které zaznívá i zajímavý protihlas v levé ruce. Vzhledem k tomu, že pravá má dlouhý tón, je nutné jej vynést. Stále však pamatujeme na to, že nám horní hlas musí znít krásně, tóny musí být dlouhé, nesmí hned zanikat. Z E dur se dostáváme do gis moll, které je enharmonicky zaměněno za as moll a přes zmenšený septakord se ocitáme zpět v hlavním tématu, které v tomto zaznění přichází ve fortissimo. Basy jsou zdvojeny v oktávách a celá plocha působí velmi vášnivě.

Poté následuje změna nálady a v pianu zaznívá část, která se opět stahuje do E dur, Fis dur. V 55. taktu přichází poslední forte, poté již následuje zklidnění. Přechod k závěrečné codě je tvořen prodlevou na dominantě. Toto místo kouzelně interpretuje pan profesor Ivan Klánský, postupně vynáší tóny es1, b, g.

„Pamatuji si, jak jsem jednou hrál 17. Chopinovo Preludium a paní Dubois řekla, že samotný Chopin basové tóny As v závěrečné části bral výrazně, ačkoliv vše ostatní zeslaboval. Vždy tu notu udeřil stejným způsobem a se stejnou silou, a to kvůli významu, který k tomu místu připojoval. Akcentoval basovou notu, neboť idea tohoto preludia je založena na zvuku starých hodin, které odbíjí jedenáctou. [...] Chopin na tom vždy trval, aby byl basový tón brán se stejnou silou – bez diminuenda, protože hodiny diminuendo neznají.“⁶⁰ Tato vzpomínka Paderewského se nachází také v citacích na úvodu Ekierova vydání Chopinových preludií.

Toto preludium má velmi zajímavé programní názvy: Scéna na náměstí u Notre-Dame v Paříži⁶¹ a Řekla mi, že mě miluje⁶².

2.18 Molto allegro

Další zajímavostí Paderewského a Ekierova vydání je jiný slovosled u tempových označení Molto allegro – Allegro molto. Neboť jsem dílo studovala především z Paderewského vydání, ve své práci uvádím jeho tempová označení.

Preludium f moll je opět velmi kontrastní k předešlé části. Programní názvy přisouzené této skladbě jsou Sebevražda⁶³ a Prokletí⁶⁴. Taktové

⁶⁰ PADEREWSKI, Ignace Jan a Mary LAWTON. *The Paderewski Memoirs*. Da Capo Press, 1980. ISBN 978-0306760460.

⁶¹ Rappoldi-Kahrerová

⁶² Cortot

označení *alla breve* nás upevňuje v rychlém tempu. Úvodní vzdechy vzápětí vygradují v šestnáctinovou pasáž *unisono*, při druhém zaznění je již rytmická složka zhuštěnější. Noty jsou stále šestnáctinové, ale do jediného taktu jich je předepsáno 22. Právě tato rytmická různorodost činí preludium obtížné. Musíme docílit toho, aby i po časové stránce bylo preludium jasné a přehledné. Nutné je cítit pulzaci – především začátek a půle taktu. Pasáže jsou v různých uskupeních, máme zde 5, 22, 17 a samozřejmě nechybí ani trioly.

Co se týče pasáží v *unisono*, potřebná je naprostá vyrovnanost, jasný úhoz každého prstu. Opět se nebojme použití nejrůznějších metod při cvičení, ať už se jedná o rytmy, zdvojování, či různé artikulační obměny. Levá musí hrát také jaderným úhozem jako pravá, nesmí zůstat v pozadí a být pouze jakousi barevnou změtí.

Od 9. taktu přichází akordy ve *forzandu*, po kterých zaznívají 3 kratší pasáže, však po čtvrtém akordu již slyšíme výbuch zoufalství v podobě 17. taktu. Tomu předchází prosebné trioly, které vyústí v akordické skoky v taktu 16. Opět je nutné věnovat velkou dávku pozornosti i levé ruce. Ta musí skoky perfektně ovládat. Přesně musíme vědět, jak budeme brát akordy i oktávy. Vrchol zaznívá ve *fortissimo*, slyšíme rozložený akord přes 5 oktáv, poté následuje trylek v obou rukách ústící do šestnáctinových triol. V 19. a 20. taktu je velmi důležité dodržet předepsané pauzy, tento moment umocňuje tragiku celého preludia. Závěrečné akordy jsou s dynamickým označením *fff*.

Velmi podstatná je práce s dynamikou v rámci celého preludia, je také poměrně detailně vyznačená i v notovém textu, *ffz* je nutné vzít pomalejším úhozem, aby se vytvořilo vhodné podhoubí pro pasáže.

2.19 Vivace

Nádherné ovšem velmi obtížné preludium je v tónině *Es dur*. Na tomto místě musím vzpomenout na 19. Preludium ze *Skrjabinova* cyklu op. 11 nesoucí označení *Affettuoso*. I tato část přinášela překrásnou melodii, ale také velmi obtížný doprovod... V *Chopinově* preludiu samozřejmě obtížnost rovněž nechybí. Odměnou za zvládnutí je nám však v obou případech čirá krása.

⁶³ Rappoldi Kahrerová

⁶⁴ Cortot

Pravé štěstí⁶⁵ a Křídla, křídla, abych k tobě mohl odletět, má milovaná⁶⁶ jsou velmi výstižnými programními názvy, které byly dílu přisouzeny.

Celé preludium je založeno na triolových figurách v obou rukou s velkými nároky na rozpětí. Ve vrchním hlasu slyšíme krásnou melodii, která jakoby opravdu měla křídla. I v této části je velmi důležité věnovat se dynamice, ta nám pomáhá stavět fráze. Tentokrát opět můžeme vycházet z principů romantické fráze – mírné zrychlení v první půli fráze a mírné zvolnění v jejím závěru.

Již v samotném úvodu se Paderewského a Ekierovo vydání liší. Poslední nota v první osminové triole je u Ekiera es1, kdežto u Paderewského g1. Tato inkriminovaná nota byla v autografu skutečně es1, rovněž v opisu J. Fontany, v prvním německém vydání, ve francouzské i anglické edici. Ve druhé německé edici však byla nahrazena notou g1, pravděpodobně na základě podobnosti s taktem 9. Zřejmě však tato odlišnost byla záměrná⁶⁷.

Melodickou pravou podpořme barevnými basy, nesnažme se však o barvu příliš velkou, aby nepřekryla hlavní linii. U obou rukou je důležité vnímat palce, cítit, jakým způsobem berou klávesu i to, ve které části klávesy se nacházejí. Celkově se nesnažme o technické uchopení preludia, kantiléna musí znít dlouze, nepomůže nám tedy rychlý úhoz, ale naopak pomalý s intenzitou. Cílem tedy je, aby nám zněla krásně melodie a ostatní hlasy méně, ale bezpečně v klávesách.

Velmi důležitou záležitostí tohoto preludia je otázka pedalizace. Budeme-li chtít brát pedál delší, pak se musíme velmi důkladně věnovat úhozové stránce, aby vše znělo čistě. Někdy se však častějšímu měnění pedálu nevyhneme.

2.20 Largo

Preludium v tónině c moll nese tempové označení Largo a je velmi závažné. Jak jsem již uváděla u Preludia č. 9, tato část je pro mě vyjádřením klidu v smutku, je smířením s hořkou realitou. Preludium se

⁶⁵ Rappoldi-Kahrerová

⁶⁶ Cortot

⁶⁷ EKIER, Jan a Paweł KAMIŃSKI. *Fryderyk Chopin: Preludia op. 28,45: Performance Commentary, Source Commentary (abridged)*. Wyd. II. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2021, s. 12. ISBN 83-87202-38-X.

rozkládá na ploše o jediný takt delší, než tomu bylo u Preludia E dur. Programní názvy jsou rovněž velmi příznačné: Smuteční pochod⁶⁸ a Pohřební průvod⁶⁹. Shoda u tvůrců programních názvů je největší ze všech 24 preludií právě zde.

Úvod zaznívá v neochvějném *ff*, od 5. taktu již sil ubývá a přichází *p*, v taktu 9 zní zmíravé *pianissimo*. V taktu 11. ale přichází *crescendo*, které vede až k závěru a umocní tak tragiku momentu.

Na první pohled by se nám skladba mohla jevit jako jakési harmonické cvičení, však již od prvních akordů vystupuje množství hlasů, se kterými můžeme pracovat. Nechme akordům jejich délku, toho docílíme pomalým úhozem, tóny, které chceme slyšet jako vedoucí, vezměme úhozem o něco rychlejším. Důležitý je tečkovaný rytmus, který je právě i pro Chopinův Smuteční pochod ze Sonáty b moll velmi podstatný.

2.21 Cantabile

Po hořkém Preludiu c moll, zaznívá kouzelná část – Preludium B dur. V tomto případě označení ještě méně specifikuje tempo, než tomu bylo u Preludia Des dur. Předepsáno je *Cantabile*, to nás tedy odkazuje ke zpěvné hře. Aby se však melodie krásně propojovala a plynula, nemůžeme hrát příliš pomalu.

Úloha levé ruky nespočívá pouze v doprovodu. Probíhá zde protihlas, který je třeba vypracovat dynamicky i úhozově. Velmi podstatná je pedalizace. Budeme-li hrát rychlejším úhozem, pedál se mění častěji. Pokud se však přikloníme k úhozu pomalejšímu v nižší dynamice, bude nám umožněno vzít pedál delší. Interpretace spodních hlasů je velmi náročná. Jsou zde dvojhmaty, které se hrají dost obtížně. Potřebujeme nádherné *legato*, hladkost, vyrovnanost.

Pomalý úhoz levé ruky je také důležitý proto, aby nebyly přerušeny dlouhé tóny pravé. Obě ruce jsou spolu v souladu a ona jasná hierarchie hlasů, na kterou jsme zvyklí, tady nefunguje tak implicitně. Dlouhé tóny pravé ruky samozřejmě musíme hrát pomalým úhozem s určitou intenzitou, střední hlas však nesmíme opomíjet. Co se týče barevných basů, je důležité nenechat se zlákat počkáním před těmito jednotlivými tóny.

⁶⁸ Rappoldi-Kahrerová

⁶⁹ Cortot

Ani zde není v úvodu předepsané dynamické označení. Je však lepší přidržet se dynamického stupně nižšího, aby v 17. taktu mohlo vyniknout forte. Důležitost středních hlasů je navíc podpořena dynamikou, pokud horní hlas z tercií stoupá, nadepsáno je crescendo, pokud má sestupný charakter, přichází decrescendo.

Doprovodná funkce levé ruky se objevuje právě v onom 17. taktu. Ocitáme se v Ges dur a střední hlasy jsou jakousi barevnou výplní, která podkresluje dlouhé melodické tóny pravé. Ve 25. taktu zaznívá echo, navíc zde chybí bas, což umocňuje pocit obnažení. Po 16 taktech však opět hrajeme střední hlasy s patřičným zájmem. Jsou zdvojeny, zaznívají i v pravé ruce. Vše vygraduje v taktu 39, který je vrcholem celé skladby. Následuje náročná chromatická sestupná pasáž, během níž se vše uklidňuje. Závěr by mohl působit poněkud zdlouhavě, pokud by příliš brzy přišlo zpomalení.

U posledních akordů - dominanta, tónika - je důležité vynést důrazem označené tóny (c1, b).

Programní názvy Preludia jsou Vzkříšení⁷⁰ a Osamělý návrat k místu, kde kdysi došlo k vyznání⁷¹.

2.22 Molto agitato

Následující velmi vzrušené preludium je v tónině g moll. Opět zde vidíme přímou inspiraci pro Skrjabina, který oktávovou techniku volil ve svém Preludiu f moll op. 11.

Temné oktávy levé ruky jsou doplněny vzdechy v pravé. Horní hlasy, jejichž postupy jsou chromatické, jsou navíc podpořeny dynamikou, která umocňuje určitou tíseň a strach. Oktávovou melodii v levé ruce se snažme hrát co nejvíce legato, aby preludium nezískalo poněkud groteskní charakter. Pomalý úhoz se značnou dávkou intenzity je pro toto preludium velmi potřebný.

Podstatná je pedalizace. To, jakým způsobem ji vyřešit, je důležité a poměrně náročné. Chceme slyšet barevné oktávy i vzdechy v pravé. Abychom docílili legata v levé, určitě nám pedál bude dobrým pomocníkem. Vzhledem k půltónovým postupům však musíme pozornost

⁷⁰ Rappoldi-Kahrerová

⁷¹ Cortot

věnovat čistotě znění a dát si záležet na tom, aby tóny nebyly delší, než je předepsáno.

Od 17. taktu důležitou melodii přednáší soprán. V altu však stále máme ony vzdechy, které nesmí přehlušit malíčky. V závěru zaznívá stále se opakující úvodní motiv. Navíc je tato stísněnost umocněna předepsaným piú animato. Celé preludium graduje, vře, až nakonec přijde erupce. Poslední akordy zaznívají ve fortissimo, zajímavé jsou možnosti interpretace posledního akordu g moll. Pro mě osobně je výborná varianta arpeggia od nejnižšího tónu, až k nejvyššímu, přičemž volím prstoklad – levá: 51, pravá: 1235, levá: 2.

K tomuto preludiu se váží programní názvy: Nespokojenost⁷² a Povstání⁷³.

2.23 Moderato

Překrásná loďka⁷⁴ a Hrající si vodní víly⁷⁵ jsou programní názvy, které byly tomuto třpytivému preludiu přisouzeny. Ocitáme se v tónině F dur. Melodické tóny nás čekají v palci levé ruky, kdežto v pravé slyšíme šestnáctinový pohyb, který je zářícími slunečními paprsky. Je nadepsáno delicatissimo, což je nutné mít na paměti.

V pravé ruce budeme hrát rychlým úhozem, ale bez síly. Usilujeme o brilantní, skoro až klasicistní vyznění prstové techniky. Melodický hlas v levé ruce se nebojme vzít úhozem barevnějším – pomalejším, s určitou silou. Zde je důležitá 1. doba arpeggio a 3. po trylku. Tento model se opakuje, je podstatné k tomuto místu stále přistupovat ve stejném duchu. Odchylky jsou v dynamických stupních, záleží na tom, zda se nacházíme na tónice, či dominantě.

Na posledních 2 dobách 12. taktu přichází ritenuto, které je malým zvolněním před změnou přicházející v B dur. Po tomto čtyřtaktovém mírném vzrušení opět zaznívá tónika a motivek, který nám je již důvěrně známý. Závěr nás ukolébává na tónice, co však působí dost nečekaně je to, že v taktu 21 zaznívá F-durový septakord. Nad oním kouzelným es2 v levé ruce je nadepsán i důraz.

⁷² Rappoldi-Kahrerová

⁷³ Cortot

⁷⁴ Rappoldi-Kahrerová

⁷⁵ Cortot

I v této části je nesmírně důležité frázování, je nutné mít jasnou představu o dynamickém plánu a přesně slyšet a cítit, kde fráze začínají, kde mají svůj vrchol, kde závěr. Pro mě osobně je Preludium F dur motýlkem, který přelétl nad rozkvetlou květinou a sám byl ohromen tou dechberoucí vůní.

2.24 Allegro appassionato

Když jsem byla posluchačkou konzervatoře a seznamovala jsem se s nádhernými díly Fryderyka Chopina, Preludium d moll patřilo mezi mé nejoblíbenější skladby vůbec. A na tom se nic ani po letech nezměnilo... Toto úchvatné preludium plné bolesti, vzrušení a bouře je strhujícím závěrem jednoho z nejzajímavějších cyklických děl celé klavírní literatury.

Úvodní takty patří rozloženému akordu d moll v levé ruce. Je nutné zaměřit se na tóny, které chceme slyšet. K tomu je zapotřebí důkladně promyslet i úhozovou stránku. Malíčkem si vezmeme krásný barevný bas, následuje čtvrtové A – jeho délku je velmi důležité dodržet - pomáhá nám to v určité jistotě ve velkém rozpětí rozkladů. Vnímejme i 2. a 3. dobu, nehrajme je však ostře, ale pomalým úhozem. Cíťme i místo, kde se palec kláves dotýká. Tato figura se uplatňuje napříč celým dílem.

Ve 3. taktu již nastupuje pravá přednášející melodii, jejíž hloubka je něčím naprosto výjimečným. V úvodu fráze zaznívá sestupný d moll akord, klesající melodie působí jakousi bezmocí, následuje však odhodlanost nevzdat se. Trylky je doporučeno hrát z hlavní noty, což vyplývá z melodické stránky. V taktech 14, 18 a 32 zaznívají brilantní pasáže, které jsou gejírem emocí. U těchto taktů je nesmírně důležité zvolit správný prstoklad, který bude schopen dostát crescendu k vrcholu. Ekier doporučuje hrát na posledním tónu pasáže palec, kdežto Paderewski nechává volbu na nás. Zpočátku jsem se přikláníla ke hře 4. prstu, nyní však preferuji použití palce, neboť jeho hráčské dispozice nejlépe plní nároky, které pasáž má.

Ačkoliv je předepsáno forte, je důležité, abychom to nepřehnali. Levá ruka nesmí bouřit natolik, že by překryla pravou. Pravá naopak stále musí tvořit, hrát s dynamikou, nenechat se strhnout pouze k bezmyšlenkovité bouři.

První dynamické označení piano zaznívá až ve 46. taktu, v části, která směřuje k explozi v podobě terciové sestupné pasáže. V té je pro mě

velmi důležité vnímat a vědomě vyhrát 3. doby. Také se snažím nezačínat hned shora v nejvyšší dynamice a spíše směřuji v crescendo. Zde nacházíme první *ff*, které se již až dokonce stává základní dynamikou, pod kterou neklesneme. Hned na dvou místech vidíme *fff*, a to v taktu 61, kdy přichází oktávy v pravé a v taktu 73 na d-mollovém akordu. Následuje rozervaná pasáž, která je pohřbena 3 kontra d, jež jsou 3 hřeby.

Autoři programních názvů dílo označili jako Bouřku⁷⁶ a Pomstu, požitek a smrt!⁷⁷.

⁷⁶ Rappoldi-Kahrerová

⁷⁷ Cortot

3 Nokturno g moll op. 37 č. 1

K pobytu na Mallorce se vztahuje i Nokturno g moll op. 37 č. 1. Chopin k této skladbě přiřadil Nokturno G dur, které zkomponoval během prvního léta prožitého na Nohant. O svém počínu informoval přítele J. Fontanu v dopise, v němž na upomínku načrtl úvod prvního nokturna, aby si Fontana vybavil, která z těchto „písni večera“ získala opusového společníka.

Chopinova díla z Mallorky mají určité společné znaky. Ačkoliv je hudba vždy originální a neopakovatelná, nálada skladeb je svým způsobem ve většině případů ponurá, jakoby nás pokaždé s sebou vzala na místa promočených zdí, které by se daly ždímat, na místa prosycená vlhkem a chladem.

V tomto duchu se nese také Nokturno g moll, které se s námi vydává na nekonečnou pouť stále se vracejícího tématu, jehož ozdoby jsou však pořád ve vývoji. Čtvrťové hodnoty v doprovodném hlasu udávají nepřerušitelný tok času.

Střední díl je tvořen nádherným čtyřhlasem v Es dur, který je pro mě ztělesněním vroucí modlitby. Po úvodní frázi je basová linie zdvojená v oktávách, což atmosféře přidává na naléhavosti.

Po chvíli naděje a doufání přichází návrat do koloběhu dní, do nějž nás opět uvrhne zaznění hlavního tématu, jež je doprovázeno čtvrťovými kroky. Velmi bohaté chromatické ozdoby zapsané v osminových hodnotách je dosti náročné realizovat ve vytoužené barvě, musí být zpěvné, technicky zvládnuté, ale ne pouze prstové.

Nokturno g moll op. 37 č. 1 si žádá velké úhozové propracování. To zde spolu s časem hraje extrémně důležitou roli, neboť ony doprovodné čtvrťové hodnoty v levé ruce nás mohou rychle strhnout k nepatřičné pulzaci. Melodie v pravé ruce musí zpívat, důležité jsou pomlky, které umocňují pocit mírných vzdechů. Vše však spadá do delších hudebních frází, které není dobré pomlkami rozbít. Pravou budeme brát pomalým úhozem s intenzitou, tento způsob je vhodný pro dosažení kýženého dlouhého znění tónů. Levá ruka naopak vyžaduje pomalý úhoz bez síly, aby její úloha byla barevně dokreslující, nikoliv strhávající velkou pozornost.

Toto nokturno nepatří mezi nejjednodušší ani po stránce paměťové. Téma se sice často vrací, však obměny v ozdobách je nutné spojit s emocionální složkou, abychom s každým zazněním měli spojený přesný

pocit. To nám velmi pomůže v jistotě vědomí, u které varianty se zrovna ocitáme.

Kouzelný střední díl nám přináší melodii v sopránu, která je klasicky podpořena basem. Nejedná se o velkou plochu, právě proto je tento kontrast velký, nestačíme si ještě pořádně zvyknout na Es dur a již se ocitáme opět v tónině hlavní.

V Ekierově edici se v přiloženém komentáři, který se týká způsobu realizace, dočteme, že i zde je doporučeno hrát většinu ozdob současně s patřičným tónem v levé. V notovém textu je tato informace zanesena přerušovanou čarou. Tento způsob se opírá o časté Chopinovo značení v opisech svých žáků. V taktech 8, 24 a 74 má být i začáteční tón trylku, tedy g1, hrán s odpovídající notou v levé, tedy ve všech případech s F.

Nahlédneme-li do Paderewského vydání, vidíme zde rozdíly ve způsobu zápisu lahodných arpeggií ve středním dílu. U Paderewského nacházíme arpeggio a příraz, kdežto u Ekiera se jedná pouze o drobnou osminovou notu bez přeškrtnutí. Shoda nastává v taktech 52, 60, 63, 64, v obou vydáních již pozorujeme arpeggio a příraz.

V poznámkách ke zdrojům se v Ekierově edici dočítáme, že autograf tohoto Nokturna g moll se nedochoval. Jako hlavní pramen je uvedena kopie neznámého autora, která však byla Chopinem revidována.

Velmi zajímavá situace nastává hned v úvodu. Obě vydání nesou odlišná tempová označení. U Paderewského se jedná o Lento s vepsaným sostenuto na samotném začátku. Ekierovo vydání však předkládá označení Andante sostenuto. Pro vysvětlení opět smíme nahlédnout do přiloženého komentáře Ekierova vydání. Ve francouzském vydání s označením 0 a anglické edici je tempové označení skutečně Lento. V hlavním zdroji, ze kterého Ekierova edice v tomto případě vychází, však Chopin původní Lento nahradil označením Andante sostenuto.

Takt 16 má v obou vydáních shodnou rytmickou strukturu, u Ekiera však nacházíme i možnou variantu nad hlavním textem. Zde se edice opírají o kopii Jane Stirlingové, kam Chopin sám tuto verzi zapsal. Možná varianta nad notovou osnovou pochází z francouzské edice prvního a druhého vydání.

V 31. taktu u Ekiera vidíme bohatší fakturu v akordech levé ruky, kdežto u Paderewského je situace totožná s taktem 15. Takt 37 přináší pouze drobné odchylky. Verze, která pochází z francouzské edice je u

Ekiera hlavním textem. Varianta nad textem je totožná s tou, kterou vidíme v Paderewského vydání. Stejný případ nastává v taktu 87.

V závěru prvního dílu u Paderewského vidíme v altu čtvrtovou pomlku na první dobu, u Ekiera je do 40. taktu ligaturou svázáno c1.

Střední díl nepřináší žádné zásadní rozdíly v těchto edicích v otázce textu ve smyslu výšky tónu a hustoty akordů. Zajímavé však je, že se v celém Nokturnu liší obloučky naznačující fráze. U Ekiera zde vidíme obloučky přes celých osm taktů, kdežto Paderewski je má pouze přes 4.

V krajních dílech se však posty prohazují a Paderewski volí delší obloučky, kdežto Ekier kratší.

4 Balada F dur op. 38

Chopin svou v pořadí 2. Baladu dedikoval Robertu Schumannovi (1810 – 1856), svému velkému obdivovateli. Ten je autorem recenze z prosince 1831 na Chopinovy Variace op. 2, která obsahovala onu slavnou větu: „Pánové, klobouky dolů, je to genius“. Schumann ztvárnil jeho portrét ve svém Karnevalu op. 9 a věnoval mu také Kreislerianu op. 16. Chopin ze Schumannovy hudby nebyl tak nadšený, jako tomu bylo opačně, ale jejich vztah byl přátelského charakteru.⁷⁸

Robert Schumann byl velmi šťastný, že mu Chopin věnoval toto dílo. Do svého deníku si v říjnu 1840 poznamenal: „Mám z toho větší radost, než, kdybych dostal řád od nějakého vládce“.⁷⁹

„Vypadá, že části vášnivé byly přidány až později. Pamatuji si, že když Chopin Baladu hrál, končil v F dur, nyní je závěr v a moll.“⁸⁰ Pravděpodobně existovala dřívější verze, kterou Chopin hrál při jejich setkání v roce 1836. Z Chopinových dopisů víme, že na této skladbě pracoval během svého pobytu na Mallorce. Zde se jí také dostalo finální podoby. V lednu 1839 napsal svému příteli J. Fontanovi, že od něj brzy obdrží Preludia a Baladu. Když odesílal autograf Preludií, připojil, že za pár týdnů pošle Baladu, Polonézy a Scherzo.

Právě v prostředí starého opuštěného kláštera, který je obklopen nespoutanou přírodou, zřejmě vznikly ony části plné vášně s označením *Presto con fuoco*, jež jsou velmi kontrastní k částem *Andantino*.⁸¹

Chopinovy Balady vznikly pod vlivem básní Adama Miczkiewicze (1798 – 1855). To autor zmiňoval i před Schumannem a uvedl je jako velký zdroj inspirace.

Velmi zajímavý byl způsob, jakým Miczkiewicz vytvářel svůj verš. Například v salonu klavíristky Marie Szymanowské (1789 – 1831) mu byla hrána jeho oblíbená melodie - jako Laura a Philo - to jej uvedlo do

⁷⁸ Robert Schumann [online]. [cit. 2022-04-06]. Dostupné z: <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/osoba/793>

⁷⁹ TOMASZEWSKI, Mieczysław. *A series of programmes entitled 'Fryderyk Chopin's Complete Works': Ballade F major, op. 38* [online]. Polish Radio 2 [cit. 2022-04-06]. Dostupné z: https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/96_ballade-in-f-major

⁸⁰ SCHUMANN, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Vol. III. Leipzig, 1888.

⁸¹ TOMASZEWSKI, Mieczysław. *A series of programmes entitled 'Fryderyk Chopin's Complete Works': Ballade F major, op. 38* [online]. Polish Radio 2 [cit. 2022-04-06]. Dostupné z: https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/96_ballade-in-f-major

básnířského transu a tvořil. Balada Świtezianka je ve stejném rytmu jako zmíněná píseň, tedy v 6/8⁸².

Právě v 6/8 taktu jsou napsány i Chopinovy Balady, kromě první, ta má 6/4 takt. To je ale spíše záležitostí zápisu, rytmické pojetí balad je totožné. Balada F dur bývá spojována s Miczkiewiczovými baladami Świtez⁸³ a Świtezianka⁸⁴.

Úvod patří krásné melodii v F-durové tónině s tempovým označením Andantino. Po zaznění 7 tónů (c1, c2) unisono přichází čtyřhlas s hlavní linkou v sopránu. Opět před námi vystupuje několik variant, ohledně toho, které hlasy chceme vynášet.

V taktu 18 nastupujeme v a moll tónině. Co se týče interpretačních poznámek, arpeggia v taktech 19, 21, 41, 93 a 95 v pravé ruce je v Ekierově vydání doporučeno hrát tak, že první nota arpeggia zazní současně s notou v basové linii. Tento způsob je ostatně doporučován na většině podobných míst v Chopinově tvorbě.

Zaměříme-li se na textologické odlišnosti Paderewského a Ekierova vydání, vidíme je hned na přelomu 26. a 27. taktu. U Paderewského je g1 na poslední osmině svázáno ligaturou, kdežto u Ekiera zaznívají oba tóny samostatně. V taktech 37 a 38 je podle Ekiera u některých vydání svévolně přidáno e1 na poslední osminu taktu 37 a na začátku následujícího. U Paderewského tyto tóny e1 nacházíme. V taktech 91, 92 je zmíněné zahuštění i v Ekierově vydání.

V závěru úvodního dílu přichází smorzando a naprosté zklidnění. Po rozloženém akordu F dur a opakovaných tónech a1 je na taktové čáře nadepsána fermata. To je předělem mezi propastně rozdílnými částmi.

Takt 47 již přináší velkou bouři, slovy Schumanna „vášnivou část“ nastupující v tónině a moll. Hudební tok je členěn do zřetelných dvoutaktů, které společně utváří osmitaktovou delší frázi. V taktu 54 Ekier uvádí, že některá vydání na 4. osmině v levé ruce zaměňují oktávu kontra A – velké A za C – c. V tomto místě se Ekier i Paderewski shodují.

⁸² TOMASZEWSKI, Mieczysław. *A series of programmes entitled 'Fryderyk Chopin's Complete Works': Ballade F major, op. 38* [online]. Polish Radio 2 [cit. 2022-04-06]. Dostupné z: https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/96_ballade-in-f-major

⁸³ MICZKIEWICZ, Adam. *Świtez* [online]. [cit. 2022-04-06]. Dostupné z: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ballady-i-romanse-switezianka.html>

⁸⁴ MICZKIEWICZ, Adam. *Świtezianka* [online]. [cit. 2022-04-06]. Dostupné z: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ballady-i-romanse-switezianka.html>

Od taktu 80 je nadepsáno *rallentando* a přichází opět uklidnění k *intermezzu* tvořenému materiálem úvodu. Nyní však zaznívá dost zkratkovitě. Klid je přerušován náhlými bouřlivými částmi *stretto*, *piú mosso*, v prvním zaznění je na ploše 6 a půl taktu, kdežto podruhé se jedná již o úsek 7 a půl taktu, přičemž je to přímá spojnice s *Presto con fuoco*. V taktu 93 v autografu (tedy i ve francouzské a anglické edici) nenacházíme žádné *arpeggio*, kdežto v kopii Adolpha Gutmanna (1819 – 1882) bylo pravděpodobně přidáno Chopinem. V Ekierově vydání je *arpeggio* v závorce, u Paderewského je zapsáno normálně. Co se týče ligatury v taktech 98, 99 opět v autografu není, ale rovněž byla Chopinem přidána u Gutmanna, tedy opisu, který je přímým základem pro německou edici. Paderewski ligaturu uvádí klasicky.

Velké rozdíly v edicích přichází v taktech 101, 107, 126 a 132. Ekier ve svém komentáři ke zdrojům, z nichž vychází, píše, že je velmi náročné zjistit, jaké znění spodního hlasu tercie ve 2. polovinách taktů Chopin zamýšlel. Ekier zde také uvádí velmi užitečný přehled tercií v autografu, Gutmannově kopii a 2. francouzské edici. Verze autografu, kterou také přináší Ekierovo vydání má ve výše uvedených taktech následující schéma: 101 – velká tercie, 107 – malá tercie, 126 – velká tercie, 132 – malá tercie. U Gutmanna je velká a třikrát malá tercie a ve francouzském vydání 2. verzi se jedná o velkou, malou tercii a 2 velké.

Při srovnání s edicí Paderewského zjistíme, že jsou zde odlišnosti týkající se výšky tónů, ale také zápisu ligatur. V taktu 101 u Paderewského vidíme malou tercii *c1 – es1*. Následující 102. takt je zapsán jako *ces1 a eses1*, kdežto u Ekiera je napsáno *ces* a *d1*. Tento takt je velmi zajímavý z hlediska zápisu ligatur, které jsou u Paderewského. Ke 3. osmině v pravé ligaturou přivázal i 4. (*as1*) a čtvrtové *eses1* v palci svázal s *eses1* v taktu 103. U Ekiera je na 4. osminu v taktu 102 pauza a *d1* nepřeznívá do dalšího taktu. Znění obou edicí, kterým se věnujeme v tomto textu je v taktech 107, 108 totožné. Liší se však v zápisu. V taktu 108 Paderewski zapisuje *fes1* a *asas1*, kdežto u Ekiera je toto místo jako *e1* a *g1*. V taktu 126 je u Paderewského opět malá tercie, u Ekiera velká. Ligatury v taktu 127 se již u obou edicí téměř synchronizují. Čtvrtové *des1* s tečkou je do dalšího taktu přivázáno i u Ekiera, 4. osmina je však stále s pomlkou. Takt 132 je u Paderewského i Ekiera bez odlišností.

Ekier se domnívá, že odchylky, které vznikly v Gutmannově kopii a 2. francouzském vydání, tedy změny, které zaznamenal samotný Chopin, vznikly zřejmě jako chyby způsobené časovou tísňí a dílčími korekturami velmi podobných pasáží.

V taktu 105 máme v 2. části taktu u Paderewského přidanou malou tercii f1, as1 (jako je tomu v taktu 107), u Ekiera však je pouze malá septima f1, es2. Tercii uvádí až v taktu 107.

V taktu 106 není zcela jasné, jak Chopin toto místo zamýšlel. U Ekiera je jako hlavní varianta rukopisu. Je zde ale také možnost, která pochází z anglické edice a Gutmannovy kopie. V anglickém vydání je ges1 v palci s ligaturou a změna na f1 přichází až na poslední osminu taktu, přičemž v Gutmannově opisu se toto ges1 opakuje na 4. osmině. U Paderewského máme klasickou variantu s f1 v 2. polovině taktu.

Různé varianty zápisu not nás čekají i v části *stretto, più mosso*. V druhé polovině taktu 109 vidíme u Paderewského akord cis2, e2, ais2, cis3, přičemž ais2 v následujícím sledu akordů stále pokračuje. U Ekiera máme tón b2. Enharmonické záměny pokračují i dále. V taktu 110 u Ekiera v notovém zápisu vidíme e3, u Paderewského je to fes3. V následujícím taktu Paderewski přidává es3, u Ekiera zní pouze oktáva b2, b3.

V další části *stretto, più mosso* nás čeká u Ekiera akord dis2, fis2, a2, dis3, v Paderewského vydání to bude s tóny es. V taktu 136 je es3 i u Ekiera.

Odlišnosti textu nastávají v taktu 148, kdy u Paderewského vidíme zápis v pravé ruce v basovém klíči, první šestnáctina v horním hlasu je f1, u Ekiera je jako hlavní varianta uvedena nota e1 (varianta s f1 je nad taktem poznačena).

V taktu 169, po předchozích sestupných trylcích v obou rukách, přichází coda, která má označení *Agitato*, tedy vzrušeně. V taktech 195, 196 se naše srovnávaná vydání liší v akcentech. U Paderewského vidíme v levé ruce akcenty na 2. a 5. osminu, u Ekiera ale nejsou. Ani zde nechybí enharmonické i výškové odlišnosti. U Paderewského je 5. osmina 196. taktu h, d1, gis1, u Ekiera se pak jedná o akord hes, d1, as1.

Takt 197 přináší vrchol, jehož vyznění na klavíristy klade speciální nároky. Je zde nadepsáno *forzando* a vše tedy musí zaznít s patřičným zvukem, jako poslední výkřik. V interpretačním komentáři Ekier doporučuje začít hrát obě ruce současně s tím, že s dis3 v pravé ruce zazní

tritonus dis1, a1 v levé. Pak již následuje pouze reminiscence úvodu v a moll, dlouhá pauza a závěrečné akordy. Arpeggio opět hrajme zároveň s oktávou v levé ruce.⁸⁵

Tato Balada bývá mnohdy označována za „nejjednodušší“ z cyklu. Má však svá mnohá úskalí – technická i výrazová – která není radno podceňovat. Již samotný úvod je velmi náročný po úhozové stránce, nutné je vytvořit si vnitřní ustálenou představu, kterou budeme schopni zrealizovat na jakémkoliv klavíru. Budeme poslouchat, krásné dlouhé čtvrtové, osminám nepřikládejme přehnaný význam, neboť se nám poruší i rytmická struktura a melodie bude statická, nebude plynout v rytmu siciliany. Horní hlas je třeba hrát rychlejším úhozem, ostatní pomaleji, s tím, že soprán ve čtvrtových notách budeme brát o něco intenzivněji, než tomu bude v případě osmin. I zde je velmi podstatné frázování, musíme slyšet, odkud a kam fráze jde.

Části Presto con fuoco je pak nutné precizně zvládnout po technické stránce, ale neupřednostnit hbitost prstů před emocionálním obsahem. Obě složky fungují pouze ve vzájemné symbióze.

⁸⁵ CHOPIN, Fryderyk, EKIER, Jan, ed. *Ballady*. Wyd. IX. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2013. ISMN 979-0-2740-0126-1.

5 Scherzo cis moll op. 39

Na této skladbě Fryderyk Chopin pracoval v lednu 1839. Je tedy rovněž inspirována prostředím kartuziánského kláštera ve Valldemosse. Scherzo cis moll op. 39 zde pouze načrtl, neboť práce byly přerušeny velkým zhoršením jeho zdravotního stavu.

V Chopinově dopise ze 17. března 1839, který adresoval J. Fontanovi, se dočítáme o velkém rozhořčení z nevole vydavatelů vyplatit autorovi zaslouženou odměnu za jeho díla. Také se zmiňuje o tomto díle: „Neříkej nikomu o Scherzu. Nevím ještě, kdy je dokončím, cítím se slabý a špatně disponovaný pro práci.“⁸⁶

V pořadí 3. Scherzo je v tónině měsíčního chladu – cis moll. Ani zde nenacházíme jedinou šestnáctinovou notu. To je jedním z hlavních znaků pro všechny Chopinovy Scherza. Ten v těchto skladbách předepisoval velmi rychlá a ohnivá tempa, zápis je však v delších hodnotách, což nás odkazuje k barokním zákonitostem – čím delší hodnoty, tím rychlejší tempo. Scherzo cis moll nese tempové označení *Presto con fuoco*, stejně jako Scherzo h moll op. 20.

Toto dílo věnoval svému žákovi Adolfu Gutmannovi. Ten disponoval velkým rozpětím ruky a také dobrou fyzickou konstitucí i zdravím, kterým jeho učitel neoplýval. V očích svých spolužáků nepatřil k nejzářivějším talentům. Chopin tohoto svého studenta zřejmě obdivoval i pro jeho intenzivní úhoz. Wilhelm von Lenz (1809 – 1883) zmiňoval, že jeho kolega na Chopina zapůsobil svým „robustním zdravím“ a „herkulovskou postavou“.⁸⁷

Oktávové díly jsou velmi dramatické, štiplavé, ostré. Chopin klade velké nároky na rozpětí klavíristovy ruky, což pozorujeme již v taktu 6, kdy v levé ruce zaznívá akord s tóny dis, fis, h, dis1, fis1. I když si palcem můžeme vzít horní malou tercii dis1, fis1, stále cítíme určité napětí z roztažené polohy prstů. Že bylo toto místo pravděpodobně psáno pro Gutmannovu ruku vzpomínal W. von Lenz ve své knize.⁸⁸

⁸⁶ CHOPIN, Fryderyk a George SAND. *Milostná sonáta*. Přeložila Milena TOMÁŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1989, s. 91. ISBN 80-207-0085-4.

⁸⁷ TOMASZEWSKI, Mieczysław. *Scherzo in C sharp minor Op. 39* [online]. Polish Radio 2 [cit. 2022-04-14]. Dostupné z: <https://chopin2020.pl/en/compositions/62/scherzo-in-c-sharp-minor-op.-39>

⁸⁸ VON LENZ, Wilhelm. *Die grossen Pianoforte-virtuosen unserer Zeit*. ISBN 978-5519090315.

Úvod přináší napínavé čtvrtové noty v kvartolách v pianu. Každá skupina je podpořena crescendem, forte však zaznívá až v 6., 14. a 18. taktu, jako náhlé výkřiky do tmy. Tato dynamická znaménka v Ekierově vydání vychází z anglické edice. I Paderewski uvádí tuto dynamiku, pouze forte v 18. taktu je v závorce, to zřejmě odkazuje k faktu, že ve francouzském vydání tato dynamika chybí. Od taktu 21 již je nadepsáno *risoluto* a nastupuje velmi nekompromisní hudba, která je ztvárněna oktávami v obou rukou.

Zde se dostáváme k dalšímu bodu, který je hojně diskutován a nemá naprosto jednoznačné řešení. Je jím rytmická struktura v taktech 31, 47, 113, 129, 373, 389. Základním pramenem pro Ekierovo vydání je v tomto případě francouzská edice, střídají se zde tyto varianty: 31 – osminová nota, osminová pomlka a 2 čtvrtové, stejně je tomu v taktu 113 a 373. Ve 47., 129. a 389. taktu již je ale zápis shodný s tím, na který jsme zvyklí z Paderewského vydání ve všech výše uvedených taktech – čtvrtová nota, osminová pomlka, osminová nota a čtvrtová nota.

V taktu 80, 81, 82 vidíme v levé ruce ligaturou svázané malé fis v Ekierově edici, u Paderewského je však oblouček pouze mezi takty 81, 82, stejně jako je to v případě taktů 88 – 83, zde je zápis shodný v obou edicích.

Dalším místem s otazníkem je takt 95. Na druhé době v pravé ruce máme tón d2 s odrážkou, u Paderewského je odrážka připojena i ke třetí oktávě v levé, Ekier však ponechává variantu s oktávou Dis – dis, neboť z hlediska pramenů se jeví více pravděpodobnou. Možnost interpretace s odrážkou je uvedena pod čarou. Takt 433 je již u Ekiera i Paderewského shodný, tedy s odrážkami u tónu d.

Takty 129 – 130 jsou v Ekierově vydání se staccatem nadepsaným nad oktávy pravé ruky, kdežto u Paderewského vidíme dlouhý oblouček, který začíná ve 129. taktu a pokračuje až do 143. Tato staccata mohla být v Gutmannově kopii přidána samotným Chopinem. Francouzská edice je s obloučkem, anglická je bez obloučku i bez staccata.

Kontrastní díly také v tomto Scherzu přináší nádhernou hudbu. Zaznívá melodie v dlouhých tónech připomínající chorál, který je doprovázen vodopády. Ocitáme se v lahodné Des dur a je předeepsáno meno *mosso*, v textu je rovněž umocněno označením *sostenuto*. Pasáže v pianu se mají hrát *leggierissimo*, v Ekierově vydání jsou uváděny různé

varianty prstokladu i v levé ruce. Každý klavírista se tak smí nechat inspirovat různými možnostmi, aby si vybral sám tu, která mu nejlépe pomůže na cestě za vytouženým vyzněním. Úhozově si tato část žádá rovněž velké propracování a promyšlení. Aby nám melodie zněla krásně a dlouze, je třeba brát ji pomalým úhozem s intenzitou. Sestupné pasáže pak na barvě akordů hrajme rychlým úhozem bez síly.

V taktu 210 je možné znění akordu v pravé ruce s tóny ges_1 , b_1 , des_2 , as_2 . Je to zřejmě dřívější verze. Podobně tomu je v místu 460.

V taktech 243 – 249, 251 – 257, 259 – 265 a 267 – 271 Chopin uvádí dva způsoby pedalizace, které jsou podrobně vykresleny v komentáři interpretačním a komentáři ke zdrojům.⁸⁹

V taktu 315 u Paderewského nacházíme v pravé ruce na 3. dobu tón f_4 , kdežto u Ekiera hned na 2. nastupuje ges_4 a rovněž zaznívá i levá ruka. To je pravděpodobně dáno tím, že Chopinův klavír dosáhl pouze tónu f_4 , tentokrát se Ekierovo vydání nebojí dokreslit pasáž. O taktu 315 se v komentáři zdrojů píše: „Tento takt doplňujeme s ohledem na rytmickou a melodickou podobnost s dalšími devatenácti takty.“⁹⁰

Nesrovnalosti jsou kolem taktu 350, kdy v německé edici byl akord s tóny cis_1 , dis_1 a ais_1 . V Gutmannově opisu byl inkriminovaný tón poměrně nečitelný, tudíž nešlo vyvodit, zda se jedná o e_1 nebo dis_1 . Francouzské i anglické vydání má v tomto akordu v pravé ruce e_1 a obě naše srovnávané edice (Paderewski, Ekier) také.

V taktu 367 přichází návrat ohnivého Scherza, který je ovšem v 448. taktu opět přerušen nádherným chorálem, který nás tentokrát odváne do E dur. V taktu 494 zaznívá ledová sprcha v podobě tóniny e moll, vše je umocněno předepsaným *piú lento* a termínem vztahujícím se k nízké intenzitě tónu – *sotto voce*.

V 533. taktu máme u Ekiera pouze malou sextu cis_2 – a_2 , kdežto u Paderewského je čistá oktáva a_1 – a_2 , což vychází z francouzské edice. Varianta se sextou pochází z anglického vydání a Gutmannovy kopie, ze které vychází i edice německá.

⁸⁹ EKIER, Jan a Pavel KAMIŃSKI. *Fryderyk Chopin: Scherzos: Performance Commentary, Source Commentary (abridged)*. Wyd. I. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2019. ISBN 83-87202-28-2.

⁹⁰ Tamtéž, s. 9

Takt 538 u Ekiera obsahuje v levé ruce tóny a, cis1, a1, ale u Paderewského nacházíme pouze čistou oktávu. Zde Ekier uvádí, že cis1 bylo přehlédnuto v německé edici.

Od taktu 568 je předepsáno *stretto* a od předchozího taktu se pohybujeme i ve velmi vysoké dynamice *ff*. Tyto oktávy nás zuřivě přenesou do závěrečné cody, která se opět vrací k původnímu tempu a označení *con fuoco*.

Chromatické pasáže, které jsou podpořeny akcentovanými oktávami levé ruky, působí strhujícím dojmem. Chromatiku smíme slyšet i v ruce levé. Samotný závěr patří rovněž oktávám, na kterých je předepsáno *stretto* a *crescendo*, které nás přivede až k *fff*.

6 Polonézy op. 40

Polský národní tanec Polonéza je hojně zastoupen v Chopinově tvorbě. V jeho díle nacházíme 18 skladeb v tomto stylu, z toho je jedna pro klavír a orchestr a jedna pro klavír a violoncello. Jak již bylo psáno v úvodu, jedná se o tanec, který je úzce spjat s Chopinovým vlastenectvím a váže se také k velmi tragické situaci v Polsku během umělcova života. Jedná se o tanec ve 3/4 taktu, v mírném, ale rozhodném tempu.

Polonéza A dur op. 40 č. 1 se nese ve velmi bojovné a odhodlané náladě. Její označení „Militaristická“ je dosti trefné. Od samotného začátku na nás dýchá neohroženost a neúnavnost. Vše je velmi přesvědčivé, dílo se nese v duchu, který však rozhodně není tím nejobvyklejším pro tohoto génia. I tónina A dur nepatří k těm nejčastějším, které Chopin volil. Mnohem více se setkáváme s As dur, kterou naopak u Chopina vidáme velmi často.

V Ekierově edici jsou předloženy obě verze této polonézy, které vznikly kvůli problémům týkajícím se vydání. Ty se vzájemně liší hned v několika vrstvách, a to v hustotě akordické struktury, v artikulaci i dynamických označeních. Za hlavní verzi by měla být považována druhá, neboť vznikla později a dalo by se tedy říci, že zde Chopin vyjádřil vše co nejpřesněji. Nyní se budeme věnovat srovnání dvou verzí, které jsou uvedeny v Ekierově edici a jedné verzi v Paderewského vydání.

Druhá varianta je již na samotném začátku obohacena o staccata. V taktu 3. je na poslední šestnáctinu v levé ruce v palci tón h, nikoliv a, jako tomu bylo v první verzi. Změna je také v pravé ruce, kdy místo původního akordu cis1, a1, d2 zaznívá d1, a1, d2.

U Paderewského rovněž vidíme staccata, ne však na 1. době taktu, ale až na 4., kdežto u 2. verze je staccato zapsáno i u prvního akordu. Na dalších místech se však v Paderewského vydání setkáváme se staccaty, které nenacházíme ani v jedné z původních verzí (např. 5. takt, šestnáctinová triola na 2. osminu, staccata pod obloučkem).

V 11. taktu máme v 1. verzi a ve vydání Paderewského v pravé ruce na 4. osminu tóny gis1, cis2, gis2, však ve 2. vidíme gis1, his1, gis2. V následujícím taktu pak na 3. osmině v levé ruce smíme slyšet v obou verzích pouze oktávu, v Paderewského edici je vložené dis.

V taktu 34 byl v levé ruce v prvním manuskriptu akord s tóny d, fis, a, d1, ve verzích, které srovnáváme však a chybí. To vychází z druhého

rukopisu, který se v různých detailech od prvního liší. Druhá verze dalšího taktu se od první liší akordem v levé ruce na 5. a 6. osminu. V první jsou akordy d, e, gis, ve druhé verzi však máme tóny H, d, a. Paderewski se shoduje s první variantou.

Druhá polovina taktu 39 je v první verzi založena na oktávách v pravé, kdežto ve druhé smíme pozorovat vložené tóny (a₂, cis₃). Paderewského edice je v tomto místě totožná s první verzí, odlišnost přichází ve 40. taktu na 2. době, kdy místo oktávy e₂, e₃, zaznívají tóny e₂, a₂, e₃. A tak i tyto takty jsou dokladem toho, že pozdější vydavatelé se snažili o jakousi syntézu 2 variant, které byly vytvořeny Chopinem.

Přeneseme se do středního dílu v D dur. Takty 25 až 56 jsou v obou verzích vypsány, ve vydání Paderewského vidíme repetici, která se vztahuje k taktům 25 – 40, s tím, že při 2. zaznění je zde poznámka o přírazu (d₁) k hlavní notě d₂. Otázka tohoto zdobícího tónu opět není jednoznačně zodpovězena. V první verzi je drobná osminová nota nepřeskrtnuta, kdežto ve druhé již přeskrtnuta je. Od 57. taktu zaznívají nespoutané trylky obouruč. Zde vidíme v první verzi předepsanou dynamiku – nasazení trylků a zeslabení, zesílení k dalšímu trylku a opět zeslabení v průběhu trylkování. Ve druhé verzi již je zeslabení na trylcích pouze v závorkách a u Paderewského chybí úplně. Zůstává pouze crescendo na sudých taktech.

64. takt tvoří návrat ke 2. tématu, během něj slyšíme navazované trylky a ritenuto za podpoření velkého zesílení. Návrat tématu v D dur je ve druhé verzi a Paderewského vydání umocněn velmi vysokou dynamikou – *fff*. U první verze se dynamický stupeň blíže nespecifikuje.

V 81. taktu (u Paderewského v 65) přichází návrat dílu A v A dur, a to v doslovném zaznění. Během celé skladby se nedostaneme na nižší dynamickou hladinu, než je *f*. Velmi hustá akordická sazba umocňuje dojem monumentality. Je až s podivem, kolik energie v této skladbě tryská. Předepsané tempo Allegro con brio v nás utvrzuje pocit možnosti zvítězit.

Polonéza c moll nese označení Allegro maestoso a svým charakterem na mne působí velmi zvláštním dojmem. Nejedná se prvoplánově o hrdinskou skladbu. Pohybujeme se v nižší dynamice, a ono hrdinství se tak odehrává více skrytě. Akordická faktura je opět dosti zahuštěná. Melodická linie se vyvíjí v basu v oktávách a úvodní akordy zaznívají v pianu. Dle

Chopinových dopisů z Mallorky si můžeme představit atmosféru oné staré cely kartuziánského kláštera ve Valldemosse. Zde se dostáváme opět k velmi subjektivnímu pohledu (což však v hudebních vodách není nic nepřirozeného), ale pro mě je Polonéza c moll ztělesněním bolesti a utrpení, které si na tomto nádherném místě zřejmě celá čtyřčlenná výprava prožila.

Rovněž se k tomuto dílu váže velmi zajímavá reakce na historické události. Karol Kurpiński složil polonézu „Vítej, Králi“, její charakter je velmi podbízivý, poslech ve mně vyvolal pocit ukrutné snahy zalíbit se za každou cenu. Dílo vzniklo k příležitosti korunovace cara Mikuláše za polského krále. Polský muzikolog a skladatel Zdzisław Jachimecki (1882 – 1953) v Polonéze c moll shledal ironickou, rozhořčenou odpověď na výše uvedenou skladbu laděnou do politické noty doby.⁹¹

Velmi zajímavou je pasáž z Chopinova dopisu, který adresoval svému příteli J. Fontanovi 17. března 1839. „Odpověď na svůj tak pravdivý a upřímný dopis najdeš v mé druhé Polonéze – není to moje vina, že jsem jako ta jedovatá houba, kterou člověk vyhrábne ze země a ochutná, poněvadž ji omylem pokládal za dobrou – vím, že jsem nikdy nikomu ničím neprospěl – ani sám sobě, alespoň co by stálo za řeč. Říkal jsem Ti, že mám v psacím stole v první zásuvce ode dveří dopis, který smíte rozpečetít vy tři (Ty, Grzymała a Jaša), ale teď Tě prosím, abys ho vyndal a nečtený spálil – zapřisahám Tě při našem přátelství, udělej to – ten dopis je teď zcela bezpředmětný.“⁹² Zřejmě se jednalo o Chopinovu poslední vůli.

Polonéza A dur se velmi brzy dočkala obliby a uznání, na koncertní pódia ji přinesl F. Liszt. Polonéza c moll jakoby stále žila ve stínu své velké, nebojácné sestry. Dle korespondence smíme usuzovat, že ani Fontana, kterému byl opus věnován, se s touto druhou Polonézou nemohl zcela ztotožnit. Nelíbilo se mu trio ve střední části a ani ponurá nálada díla. Na to Chopin reagoval dopisem, jehož pasáž je výše uvedena.

Hlavní melodie se line v basové poloze, je však obohacována krásnými protihlasy, které se skrývají v ruce pravé. Pohyb v akordech této

⁹¹ TOMASZEWSKI, Mieczysław. *Polonaise in C minor, Op. 40 No. 2: A series of programmes entitled 'Fryderyk Chopin's Complete Works'* [online]. Polish Radio 2 [cit. 2022-04-17]. Dostupné z: <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/237>

⁹² CHOPIN, Fryderyk a George SAND. *Milostná sonáta*. Přeložila Milena TOMÁŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1989, s. 81. ISBN 80-207-0085-4.

ruky nejčastěji obstarává střední hlas. V 9. taktu melodie přechází do sopránu, poté se vše opět ponoří do hlubin basu. Co se týče repetící, první část je v Ekierově vydání vypsána celá a má tak rozsah 34 taktů. U Paderewského je tato plocha řešena repetící a první díl končí v taktu 18. Ve dřívějších zdrojích je uváděna dynamika *f* při druhém zaznění tématu, v Ekierově vydání je to poznamenáno v komentáři k interpretaci. Chopin měl zřejmě dvě představy o dynamickém plánu této Polonézy. Ta dřívější počítala s velkým dynamickým kontrastem, pozdější již nikoliv.

V taktech 10, 11 pozorujeme odlišnosti mezi vydáním Paderewského a Ekiera. U Paderewského je na poslední osminu uveden akord f1, g1, h1, přičemž g1 je ligaturou svázáno do následujícího taktu. U Ekiera g1 není přivázáno a na první dobu následujícího taktu zaznívá pouze velká sexta es1, c2.

Kontrastní téma přichází ve 35. taktu u Ekiera (Paderewského vydání má díky repetícím toto téma již v taktu 19). Začíná ve *ff* akordy Des dur, vývoj pravé ruky je staven do terciových pasáží, tato část působí poněkud nevyhraněně, stále rostoucím dojmem. Nakonec zakotvíme v taktu 42 (Paderewski takt 26) v G dur, což je dominantní tónina k c moll.

V taktech 37 a 38 je u Ekiera v závorce uvedena ligatura, která přivazuje c2 do dalšího taktu. Tato varianta se v pramenech vyskytuje pouze ve 2. verzi autografu, která byla přímým základem pro francouzskou edici.

V taktu 56 se ocitáme opět ve víru hlavního tématu, zde vidíme v Ekierově vydání pouze znějící oktávu C – c, kdežto u Paderewského je přidáno i spodní kontra C. To vychází z dřívější verze.

Střední díl nás opět zavane do Chopinovy oblíbené tóniny As dur. V prvním rukopisu je předepsáno *espressivo* a znaménko pro zesílení. To pozorujeme i v Paderewského edici. Ve druhém manuskriptu však nacházíme *piano*. Ve druhé verzi francouzské edice Chopin přidal *sostenuto*. Ona nejistota je stále patrná, velmi netradičně působí i vybočení do E dur v pp v taktu 74 (Paderewski 58). Pak se však opět přesuneme do As dur, a to přes Des dur, Es dur, tedy subdominantu a dominantu.

Další textologické odlišnosti smíme spatřit v taktu 86. V Ekierově vydání a v 70. taktu v Paderewského edici. U Ekiera zaznívá es1 i na druhou osminu ve spodním hlasu pravé ruky, kdežto u Paderewského je

es1 čtvrtřovou notou, která je navíc svázána s osminou es1 v následující akordu. Verze s ligaturou má své kořeny v prvním rukopisu.

Po chromatickém stoupání od 93. taktu (Paderewski 77.) zaznívá C-durový akord, jehož jedinečnost je podpořena nadepsaným slentando. U Ekiera je v závorce arpeggio. Následuje třetí uvedení motivu v As dur.

Závěr patří návratu hlavní myšlenky, ve 129. taktu (u Paderewského 113. takt) přichází záchvěv naděje v podobě As dur, která vyústí do Des dur, vzápětí se však sny rozplývají v mlhu a přichází beznadějná durová dominanta, která nekompromisně směřuje do c moll.

7 Mazurka e moll op. 41 č. 1

Hned v úvodu svého pobytu na Mallorce Chopin napsal Mazurku e moll, která vznikla 28. listopadu 1838. Jak se již psalo v kapitole Zima na Mallorce, prvním místem, kde zakotvili, byla Palma de Mallorca. Chopin se Sandovou a jejími dětmi našli útočiště v tzv. „Větrném domě“. Kapitoly ve své diplomové práci jsem řadila podle opusových čísel, proto se tomuto dílu věnujeme až nyní. O něco později vznikly další 3 mazurky, které spolu s Mazurkou e moll nesou opusové číslo 41 (Mazurka H dur op. 41 č. 2, Mazurka As dur op. 41 č. 3, Mazurka cis moll op. 41 č. 4).

Můžeme zde slyšet ozvěnu písně „Tam na błoniu błyszcy kwiecie“, která se těšila velké oblibě během polského povstání. Jejími autory jsou Wenzel Gallenberg a Franciszek Kowalski, ten napsal slova.⁹³

Při poslechu písně zjistíme, že originál je laděn do optimističtější noty. Tento kus můžeme najít i v tvorbě Karola Szymanowského, a to v jeho 9 Polských písních, skrývá se pod číslem 2. U Chopina však melodie, která je citována téměř doslovně, zaznívá mnohem tragičtěji, melancholičtěji.

⁹³ TOMASZEWSKI, Mieczysław. *A series of programmes entitled 'Fryderyk Chopin's Complete Works': Mazurka e minor, op. 41 No. 1* [online]. Polish Radio 2 [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://chopin2020.pl/en/compositions/48/mazurka-in-e-minor-op.-41-no-1>

8 Závěr

Díla, jejichž vznik souvisí s onou po zdravotní stránce nešťastnou zimou na Mallorce, jsou skutečnými klenoty, které se v repertoáru klavíristů vyskytují velmi hojně. Je neuvěřitelné, za jakých podmínek se mohly zrodit. Co všechno si čtyřčlenná výprava musela zažít, je nepředstavitelné a rozum zůstává stát nad tím, že v takové beznaději a útrapách mohl tento geniální skladatel tvořit.

Jsem vděčná, že jsem se s těmito skladbami mohla blíže seznámit, ať už po stránce interpretační, či z pohledu vydavatelů, jejichž práce je velmi náročná a důležitá. Volba edice je pro klavíristy jedním ze základních pilířů na cestě za krásnou a správnou interpretací. To platí u všech skladatelů a u všech děl.

Komentáře Paderewského a Ekierovy edice pro mě byly velmi přínosné, neboť poodkryly tajemství původních pramenů. Také přináší vysvětlení všech míst, která jsou diskutabilní. Podávají argumenty, proč je jako hlavní text označena ta či ona varianta. Nakonec ale záleží na klavíristovi, který se se změtí vědeckých poznatků musí dokázat vypořádat a zvolit tu variantu, která také lahodí jeho uchu a je v souladu s jeho estetickým přesvědčením. Ať smí krásu a radost ze hry předávat dál.

9 Bibliografie

Klavírní partitury a přiložené komentáře:

CHOPIN, Fryderyk, EKIER, Jan, ed. *Ballady*. Wyd. IX. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2013. ISMN 979-0-2740-0126-1.

EKIER, Jan a Paweł KAMIŃSKI. *Fryderyk Chopin: Ballades: Performance Commentary, Source Commentary (abridged)*. Wyd. IX. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2013. ISMN 979-0-2740-0126-1.

CHOPIN, Fryderyk, EKIER, Jan, ed. *Nokturny, op. 9 – 62*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2019. ISMN 979-0-2740-0120-9.

EKIER, Jan a Paweł KAMIŃSKI. *Fryderyk Chopin: Nocturnes: Performance Commentary, Source Commentary (abridged)*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2013. ISMN 979-0-2740-0120-9.

CHOPIN, Fryderyk, EKIER, Jan, ed. *Polonezy*. Wyd. VII. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2018. ISMN 979-0-2740-0118-6.

EKIER, Jan a Paweł KAMIŃSKI. *Fryderyk Chopin: Polonaises: Performance Commentary, Source Commentary (abridged)*. Wyd. VII. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2018. ISMN 979-0-2740-0118-6.

CHOPIN, Fryderyk, EKIER, Jan, ed. *Preludia, op. 28, 45*. Wyd. II. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2021. ISBN 83-87202-38-X.

EKIER, Jan a Paweł KAMIŃSKI. *Fryderyk Chopin: Preludes: Performance Commentary, Source Commentary (abridged)*. Wyd. II. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2021. ISBN 83-87202-38-X.

CHOPIN, Fryderyk, EKIER, Jan, ed. *Scherza*. Wyd. I. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2019. ISBN 83-87202-28-2.

EKIER, Jan a Paweł KAMIŃSKI. *Fryderyk Chopin: Scherzos: Performance Commentary, Source Commentary (abridged)*. Wyd. I. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2019. ISBN 83-87202-28-2.

CHOPIN, Fryderyk, PADEREWSKI, Ignace Jan, ed. *Ballades*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973.

CHOPIN, Fryderyk, PADEREWSKI, Ignace Jan, ed. *Mazurkas*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1971.

CHOPIN, Fryderyk, PADEREWSKI, Ignace Jan, ed. *Nocturnes*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949.

CHOPIN, Fryderyk, PADEREWSKI, Ignace Jan, ed. *Polonezy*. Wyd. III. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978.

CHOPIN, Fryderyk, PADEREWSKI, Ignace Jan, ed. *Preludes*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2018. ISMN 979-0-2740-0166-7.

CHOPIN, Fryderyk, PADEREWSKI, Ignace Jan, ed. *Scherzos*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2017. ISMN 979-0-2740-0102-5.

Zdroje dostępne online:

SCHMID - ADAMCZYK, Bożena a Philip STOECKLE. *Podróż romantyczna George Sand i Fryderyka Chopina* [online]. [cit. 2022-03-27]. Dostępne z: <http://www.chopin.pl/majorca.en.html>

BIELECKI, Artur. *Preludes* [online]. [cit. 2022-04-23]. Dostępne z: https://chopin.nifc.pl/en/chopin/gatunki/12_preludia

Félicien Mallefille. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2022-04-30]. Dostępne z: https://cs.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9licien_Mallefille

Kartuziánský řád. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. [cit. 2022-01-04]. Dostępne z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Kartuzi%C3%A1nsk%C3%BD_%C5%99%C3%A1d#V%C3%BDznamn%C3%A9_kl%C3%A1%C5%A1tery

Manuel Marliani. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2022-04-30]. Dostępne z: https://en.wikipedia.org/wiki/Manuel_Marliani

MICZKIEWICZ, Adam. *Świtez* [online]. [cit. 2022-04-06]. Dostępne z: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ballady-i-romanse-switezianka.html>

MICZKIEWICZ, Adam. *Świtezianka* [online]. [cit. 2022-04-06]. Dostępne z: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ballady-i-romanse-switezianka.html>

Robert Schumann [online]. [cit. 2022-04-06]. Dostępne z: <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/osoba/793>

TOMASZEWSKI, Mieczysław. *A series of programmes entitled 'Fryderyk Chopin's Complete Works': Ballade F major, op. 38* [online]. Polish Radio 2 [cit. 2022-04-06]. Dostupné z: https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/96_ballade-in-f-major

TOMASZEWSKI, Mieczysław. *A series of programmes entitled 'Fryderyk Chopin's Complete Works': Mazurka e minor, op. 41 No. 1* [online]. Polish Radio 2 [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://chopin2020.pl/en/compositions/48/mazurka-in-e-minor-op.-41-no-1>

TOMASZEWSKI, Mieczysław. *A series of programmes entitled 'Fryderyk Chopin's Complete Works': Nocturne in G minor, Op. 37 No. 1* [online]. Polish Radio 2 [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/234>

TOMASZEWSKI, Mieczysław. *A series of programmes entitled 'Fryderyk Chopin's Complete Works': Polonaise in A major, op. 40 No. 1* [online]. Polish Radio 2 [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/236>

TOMASZEWSKI, Mieczysław. *A series of programmes entitled 'Fryderyk Chopin's Complete Works': Polonaise in C minor, op. 40 No. 2* [online]. Polish Radio 2 [cit. 2022-04-23]. Dostupné z: <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/237>

TOMASZEWSKI, Mieczysław. *A series of programmes entitled 'Fryderyk Chopin's Complete Works': Scherzo in C sharp minor Op. 39* [online]. Polish Radio 2 [cit. 2022-04-14]. Dostupné z: <https://chopin2020.pl/en/compositions/62/scherzo-in-c-sharp-minor-op.-39>

Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2022-03-27]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Laura_Rappoldi

Literatura

CHOPIN, Fryderyk. *Listy rodině a přátelům*. Přeložil Jaroslav SIMONIDES. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

CHOPIN, Fryderyk a George SAND. *Milostná sonáta*. Přeložila Milena TOMÁŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0085-4.

KOBLÍŽKOVÁ, Eugenie. *Klavírní myšlení Ivana Klánského*. Praha: Togga, 2021. ISBN 978-80-7476-211-6.

VON LENZ, Wilhelm. *Die grossen Pianoforte-virtuosen unserer Zeit*. ISBN 978-5519090315.

MAUROIS, André. *Lélia, neboli, Život George Sandové*. Přeložil Petr KOPTA. Praha: Odeon, 1966.

MILŠTEJN, Jakov Izakovič. *Štúdie o Chopinovi*. Přeložil Cyril DIANOVSKÝ. Bratislava: Hudebné centrum, 2004. ISBN 80-88884-52-7.

PADEREWSKI, Ignace Jan, Mary LAWTON. *The Paderewski Memoirs*. Da Capo Press, 1980. ISBN 978-0306760464.

SCHUMANN, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Vol. III. Leipzig, 1888.

ŠIMANDL, Jan. *Fryderyk Chopin: 24 preludií, op. 28 - řešení interpretačních problémů*. Brno, 2012. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta. Vedoucí práce Alena Vlasáková.