

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Klavír

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**INTERPRETAČNÍ POZNÁMKY K SONÁTĚ FIS MOLL, OP. 11**

**R. SCHUMANNA**

**Veronika Kijonková**

Vedoucí práce: prof. MgA. František Malý

Oponent práce: MgA. Lukáš Klánský, Ph.D.

Datum obhajoby: 13. 6. 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Piano

**BACHELOR'S THESIS**

**INTERPRETATION ASPECTS OF SONATA F SHARP MINOR, OP. 11  
BY R. SCHUMANN**

**Veronika Kijonková**

Thesis Advisor: prof. MgA. František Malý

Thesis Opponent: MgA. Lukáš Klánský, Ph.D.

Date of thesis defence: 13. 6. 2022

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Interpretační poznámky k sonátě Fis moll op. 11 R. Schumanna

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**

Touto formou bych chtěla poděkovat prof. Malému za tři roky plné cenných rad a příprav na bakalářský koncert. Dále bych ráda poděkovala odb. as. Janu Bartošovi za pomoc při nastudování této sonáty a mnoho podnětů k sepsání bakalářské práce.



## **Abstrakt**

Předkládaná bakalářská práce je zaměřena na interpretační rozbor klavírní sonáty Fis moll op. 11 a na celkové přiblížení stylu klavírní kompozice skladatele Roberta Schumanna. Díky vlastní interpretaci zmiňovaného díla se v práci objevuje osobní pohled na nastudování, specifikace hudebního jazyka a zhodnocení pianistické náročnosti. Nejprve stručně seznamuje s životem skladatele a popisuje vývoj jeho tvorby. Dále se zabývá zhodnocením kompozičních prostředků a jejich využitím v klavírních dílech, především velkých forem. Po přiblížení díla z formálního hlediska se práce zabývá srovnáním několika edic a následně otázkami interpretace, kde se prolíná také vlastní pohled na nastudování díla.

This bachelor thesis is focused on the interpretive analysis of the piano sonata F sharp minor, op. 11 and on the overall approach to the style of piano composition by composer Robert Schumann. Due to my own interpretation of the mentioned work, there is a personal view of studying this piece, specification of the musical language and evaluation of pianistic demands appears in the work. First, it briefly introduces the composer's life and describes the development of his work. It also deals with the evaluation of compositional means and their use in piano works, especially large forms. After approaching the work from an aspect of musical form, the work deals with several editions and subsequently issues of interpretation, where the own view of the study of the work is intertwined.

## **Klíčová slova:**

Robert Schumann, Klavír, Klavírní sonáta fis moll op. 11, interpretace klavírní sonáty

Robert Schumann, Piano, Piano sonata f sharp minor op. 11, interpretation of piano sonata

## **Obsah**

<b>Úvod</b> .....	<b>8</b>
<b>1. O skladateli</b> .....	<b>9</b>
<b>1.1 Život</b> .....	<b>9</b>
<b>1.2 Klavírní tvorba</b> .....	<b>13</b>
<b>2. O sonátě Fis moll, op. 11</b> .....	<b>15</b>
<b>2.1 Seznámení s dílem</b> .....	<b>15</b>
<b>2.2 Rozbor edic</b> .....	<b>19</b>
<b>2.3 Interpretační analýza</b> .....	<b>25</b>
<b>Závěr</b> .....	<b>31</b>
<b>Seznam obrázků</b> .....	<b>32</b>
<b>Seznam zdrojů</b> .....	<b>33</b>

## Úvod

Sonáta Fis moll skladatele Roberta Schumanna patří bezesporu do výčtu stěžejních děl klavírní literatury. Svou velkou formou, technickou náročností a především délkou nemusí být lákavou nabídkou při výběru repertoáru, přesto se na světových pódiích vyskytuje na recitálech skvělých pianistů. Dle vlastní zkušenosti soudím, že zaujímá svou grandiozitou s virtuózně expandovanými tématy ryze Schumannova německého stylu v kontrastu s emotivní hloubkou a niterností jeho klidných témat.

Právě díky velikosti díla nastává nejedna otázka v oblasti interpretace. Jedním z faktorů pro odlišnosti může být do určité míry rozdílnost notového textu v několika různých edicích, které byly napříč Evropou vydány. V této práci je pro srovnání používán urtext G. Henle Verlag, Edition Peters, Edition Breitkopf, Vienna Conservatory Edition a ruské vydání Muzika Moskva. Tyto odlišnosti zcela jistě nezpůsobují markantní rozdíly v celkovém pojetí díla, upozorňují ovšem na místa ve skladbě, která skutečně bývají interpretována různě. Nejčastěji se jedná o označení dynamiky, pedalizace, v některých případech artikulace, či dokonce mírně pozměněné harmonie. Další různosti mohou být způsobeny v rámci zasazení interpreta do časové linie, či národnostní pojetí. Samozřejmě je důležitým rozdílem fakt, že v dnešní době je několik audiovizuálních zdrojů, díky kterým se současní interpreti mohou snadněji inspirovat. V poslední kapitole této práce je přiblížení interpretace několika světových pianistů, použito vždy jako komparace protichůdných interpretačních pojetí a vyzdvižení jejich specifikací.

Mou snahou je čtenáři nejprve představit skladatele a jeho tvorbu, poté z formálního hlediska přiblížit dílo a seznámit jej s nejvýraznějšími rozdíly jak v oblasti notového textu, tak interpretace. Pro porovnání jsem poznatky získala prostřednictvím poslechu veřejně dostupných nahrávek na platformách YouTube, Spotify, aj. Jedná se buď o záznamy živých koncertů nebo studiových materiálů vydaných na CD.



## 1. O skladatelích

Ačkoli tato práce pojednává především o jednom konkrétním díle Roberta Schumanna, považuji za vhodné čtenáře seznámit s jeho životem a okolnostmi, které ovlivnily jeho tvorbu. Ta je, podobně jako samotný život skladatele velmi rozporuplná a mnohdy svou výstředností posluchače překvapí, nicméně díky své jedinečnosti činí ze Schumanna jednoho z nejvýraznějších klavírních skladatelů období romantismu.

### 1.1 Život

O životě Roberta Schumanna dnes víme mnohé, především díky tomu, že si skladatel po čas svého života, bohužel poměrně krátkého, sepisoval autobiografii. Je mnohdy obohacena o Schumannův niterní pohled na okolní svět, velikou hodnotu též nalézáme v barvitosti pojednání, v rozličných detailech a zajímavostech. Přece jen je nutno podotknout, že Robert Schumann byl literárně velice činný a měl kladný vztah k poezii a psanému slovu. V tomto ohledu měl v průběhu celého života skladatel také zálibu v pseudonymech. Schumannova „alter ega“ Sküler, mistr Raro, Florestan a Eusebius se běžně objevovala ve sbírkách jeho citátů, prózy i poezie, dokonce jejich jménem kupříkladu daroval některé vlastní kompozice své ženě Claře Josephině.

Robert Schumann se narodil 8. června roku 1810 v německém Zwickau. Jeho otec založil roku 1799 knihkupectví a vydavatelství, které si posléze vydobylo značné renomé a otec získal určité postavení. Robert si toho vážil a s rodiči měl velmi kladný vztah. Sám vzpomíná na své dětství v dobrém, péče o něj byla, dle jeho slov, pečlivá a láskyplná. Byl vychováván ve víře, už od útlého věku byl velmi slušný a svědomitý. Ani ne sedmiletý byl poslán do soukromé školy kazatele H. Döhnera ve Freiburgu. Toto období později Schumann popsal jako počátek jeho vztahu k hudbě, zanedlouho se totiž začal projevovat jeho klavírní a skladatelský talent. V podstatě jako samouk začal v jedenácti letech psát své první orchestrální a sborové kompozice. Friedrich Schumann si samozřejmě byl vědom talentu svého syna a tak neváhal kontaktovat C. M. von Webera, jednoho z nejvýznamnějších německých komponistů a klavíristů své doby, aby Robertův talent včas podchytil a zajistil mu kvalitní hudební vzdělání. Avšak tato jednání naneštěstí ztroskotala. V období studia na gymnáziu, přesně od roku 1820, Robert Schumann našel zálibu také v divadle a literatuře obecně. V této sféře nejvíce obdivoval díla Jeana

Paula, Byrona a Schillera. Mladý Robert velice často váhal nad tím, zda se věnovat hudbě, nebo svůj život zasvětit poezii a próze, ačkoliv se nikdy nepovažoval za velkého literáta a myslitele. Avšak o svých tvůrčích vlohách a fantazii nikdy nepochyboval. Po několika letech se přece jen plně věnoval především hudbě, ovšem jeho matka velice usilovala o to, aby zanechal nejistého uměleckého povolání a začal studovat práva na lipské univerzitě. V tomto období Robert Schumann také hodně cestoval, chtěl se vydat po stopách svého oblíbence Jeana Paula. A tak společně s nejlepším přítelem Gisbertem Rosenem navštívili Bayreuth, Norimberg, Augsburg a Mnichov, kde Roberta velmi pozitivně ovlivnilo setkání s německým básníkem Heinrichem Heinem. Po návratu z cest nastoupil Schumann na univerzitu v Lipsku, avšak tento krok shledal poněkud nešťastným, obecně se v Lipsku necítil dobře, postrádal přírodu, kde by mohl nechat volný průběh svým myšlenkám a tvůrčí inspiraci. Naštěstí se v tomto rozpačitém období odehrála zásadní událost, která sehrála důležitou roli v Robertově životě. Setkal se s Friedrichem Wieckem, velice známým a úspěšným klavírním pedagogem, u kterého začal v roce 1828 studovat hru na klavír. Hlavní náplní Robertova života se tak opět stala hudba, a co je možná pro celkový vývoj událostí nejdůležitější, začal budovat velmi blízký a přátelský vztah s dcerou svého kantora – Clarou Wieckovou.

Clara Josephina Wiecková byla již od dětství výjimečně hudebně nadaná a díky skvělým pedagogickým schopnostem svého otce, který se jí v tomto směru obětavě věnoval, již v osmi letech veřejně vystupovala. V roce 1829 se svým otcem odjela na koncertní turné, což byl také jeden z důvodů, proč Robert Schumann opustil Lipsko a odcestoval do Heidelbergu. Zde se Robert stýkal s profesorem práv Antonem Thibautem, který na svých pěveckých večírcích velmi brzy odhalil Robertův hudební talent a od té chvíle s mladým Robertem sdílel jeho přesvědčení, že rozhodnutí pro studium práv bylo mylné.

Všechny tyto události vedly v roce 1830 k bodu zlomu, kdy se Robert Schumann definitivně rozhodl věnovat se hudbě a zanechat studií práv. Pomyslnou poslední kapkou byl Paganiniho koncert ve Frankfurtu, při kterém byl Robert ohromen virtuozitou houslisty a strhující atmosférou celého vystoupení. V tu chvíli si uvědomil, že chce ve hře na klavír dosáhnout stejného mistrovství a velkoleposti. Zdokonalování se ve hře na nástroj se stalo majoritní náplní každodenního života mladého umělce. Avšak sen o získání renomé světově proslulého klavíristy neměl

mít dlouhého trvání. Navzdory nesouhlasu svého kantora si vynalézavý Robert sestrojil mechanický přístroj, který měl posílit techniku jeho čtvrtého prstu. Bohužel, z lékařského hlediska, bylo používání takového přístroje velice riskantní a nebezpečné. Již roku 1831 tak naneštěstí celá situace vyústila v celkové ochromení pravé ruky. Od té doby se Robert Schumann mohl věnovat už pouze skládání, výuce a dokonce vydávání hudebních časopisů. Roku 1834 tak vyšlo první číslo časopisu Die Neue Zeitschrift für Musik, jehož byl deset let Schumann vydavatelem.

V roce 1835 Robert Schumann začal bojovat o ruku Clary Wieckové, se kterou tou dobou navázal milostný vztah. Otec Friedrich Wieck byl zásadně proti tomuto sňatku, poslal svou dceru studovat hudební teorii do Drážďan a mladému skladateli začal skrze nejrůznější pomluyv zneprůjemňovat život. Až v roce 1840 se šťastně celá záležitost uzavřela, a to kdy si Robert Schumann u soudu v Lipsku vybojoval souhlas ke sňatku. Vzniklo tak velice zajímavé a láskyplné spojení dvou nesmírně talentovaných umělců. V hudebním smyslu slova tak došlo k tomu, že Clara, tou dobou již neobyčejně schopná klavíristka, začala ochotně a úspěšně interpretovat díla svého manžela. Manželé Schumannovi spolu měli celkem 8 dětí a od roku 1844 procestovali velkou část světa, jmenovitě se podívali do Vídně, Prahy a navštívili také Rusko. V tomto období se Robert Schumann na svých cestách setkal s Bedřichem Smetanou, Mikhailem Glinkou a Antonem Rubinsteinem.

Okolo roku 1850, ve svých 40 letech, začal mít Robert Schumann nemalé psychické a psychosomatické potíže, ke kterým měl bohužel již od mládí sklony. Do jisté míry se jednalo o dědičné zdravotní problémy po otci. Začal trpět úzkostnými stavy, silnými depresemi a měl potíže se sluchem. I v takové životní etapě působil mezi lety 1850 – 1853 jako dirigent v Düsseldorfu. Zde se často setkával s negativní odezvou ze strany posluchačů, dokonce se stížnostmi orchestrálních hráčů samotných. Od Schumanna se očekávalo jakési hudební uvolnění a povyražení, jeho kompozice hlubšího tvůrčího smyslu tak v té době zůstávaly mnohdy nepochopené a nechtěné. Avšak ani v takové situaci Robert Schumann nepřestal naslouchat své tvůrčí genialitě a pokračoval ve své práci ve stejném duchu. Ke konci působení v Düsseldorfském orchestru se setkal s mladým Johannesem Brahmssem, jehož neoddiskutovatelný hudební talent měl již tenkrát, dle úsudku Roberta Schumanna, velkou budoucnost.

Na sklonku tak krátkého života se Robertův zdravotní stav rychle zhoršoval, začal trpět halucinacemi a roku 1854 se pokusil o sebevraždu skokem do Rýna. Následně byl hospitalizován v soukromém ústavu, kde byl odříznutý od své rodiny a nakonec v Endenichu u Bonnu, 29. července roku 1856, na následky těžké mozkové choroby zemřel. Bylo mu pouhých 46 let.

## 1.2 Klavírní tvorba

Schumann začíná komponovat okolo roku 1829, kdy vznikají jeho první díla. Faktem je, že jeho prvních 23 opusů je ryze klavírních. Jeho tvorba je ovlivňována mnoha faktory, nejčastěji literaturou, ale i velkými hudebními autory a interprety té doby. V neposlední řadě byla jeho inspirací Clara, jeho životní láska, které byla většina klavírních děl dedikována.

Z velkých děl je Schumannovou prvotinou právě sonáta fis moll, op. 11, která byla, jak sám později přiznal „Jediným výkřikem za Clarou, který se vydral z hloubky duše.“<sup>1</sup> Možná právě těmito slovy přiznává, že sonáta byla napsána více než klasickou formou jeho citovými výlevy. Na rozdíl od dalších dvou sonát, g moll a f moll, které Schumann zkomponoval, má velmi silný biografický charakter. Ovšem v sonátě f moll, kterou komponuje roku 1835, jde cítit jeho boj s Fridrichem Wieckem, který mu brání v lásce ke Claře. Tomu se mezi zamilované následující rok mírně podaří vnést rozkol a za podpory úmrtí matky pro Schumanna nastává těžké období. Během něj ovšem vzniklo stěžejní dílo velké formy, a to Fantazie op. 17. Původní tři části s programními názvy (Ruiny, Trofeje, Palmy) byly zkomponovány na památku a oslavu Beethovena. Dílo je majestátní a snoubí se v něm razantnost s nářkem.

Po tomto období Schumann píše některé ze svých klavírních cyklů. V tomto odvětví byl neoddiskutovatelným mistrem. Dokázal na malé ploše vytvořit neuvěřitelně nápaditou myšlenku, a to často pomocí minima prostředků. Příkladem toho může být třeba i jeho instruktivní literatura, mezi kterou řadíme Dětské scény op. 15 nebo Album pro mládež, op. 68. Tento nápad kompozice inspiroval řadu dalších skladatelů, kteří své cykly věnované především dětským muzikantům často pojmenovali podobně. Příkladem může být Album pro mládež P. I. Čajkovského nebo Dětský koutek C. Debussyho. Mimo cykly věnované dětem najdeme v Schumannově díle mnoho cyklů, ze kterých vyzařuje radost, vtip, ale i láska, či něžnost. Do této skupiny jistě patří Tance Davidovců, op. 6, Fantazijní kusy op. 12 nebo Kreisleriana op. 16.

---

<sup>1</sup> Laux, Karl. *Osobnosti světové hudby: Schumann*. Bratislava: OPUS, 1986. ISBN 62-608-86.

Spousta dalších miniatur spojená ve větší celek, často se svými programními názvy, ze Schumanna vytváří skladatele ryze typického romantismu, promlouvá z něj fantazijnost a forma skladeb je po většinou až druhořadá. Sám tvrdí, že charakter skladby si ji sám během kompozice utvoří.<sup>2</sup> Do této kompoziční skupiny jistě patří Papillons op. 2, Noční kusy op. 23, Lesní scény op. 82, Bunter blätter op. 99, Plesové scény op. 109 nebo Fantazijní kusy op. 111.

Velkým počinem bylo, když své dílo Allegro affettuoso Schumann rozšířil o další dvě části a vznikl klavírní koncert a moll, op. 54. Ten se stal velmi významným a bývá často označován jako „koncert koncertů“. Sám Schumann o něm píše, že se jedná o dílo na pomezí symfonie, koncertu a velké sonáty. Stal se příkladem pro další romantické a pozdně romantické autory, kteří stejně jako Schumann volně a poeticky využívali klasickou sonátovou formu.

Kromě těchto zmíněných děl se zabýval kompozicí etud, skladbami pro pedálový klavír, pro čtyři ruce a samozřejmě také komorní tvorbou. Mezi jeho nejvýraznější rysy řadíme rytmičnost, která často využívá nekompromisnosti, ale velmi často je propojená s něžnou až abstraktní melodií, kterou Schumann vždy snivě zahalí do zvukových nuancí s hojným využitím pedálu.

---

<sup>2</sup> Sýkora, Václav, Jan. *Robert Schumann*. Op. cit., s. 98.

## 2. O sonátě Fis moll, op. 11

Klavírní sonáta op. 11, č. 1 vznikla v roce 1835 s věnováním Claře Wieckové, Schumannově velké životní lásce a budoucí ženě. V té době bylo Schumannovi 25 let a Claře pouhých 14. Původní vydání neslo název Sonáta pro Claru, s věnováním od Florestana a Eusebia, aby utajil své autorství především před Clařiným otcem. Ta ji ovšem 13. srpna 1837 zařadila na program svého koncertu, kterého se zúčastnil i Schumann, a tím byl původ sonáty objasněn.

### 2.1 Seznámení s dílem

Jedná se o první velké Schumannovo dílo tvořené ze čtyř vět. První větě je úvodem introdukce *Un poco Adagio* se schématem  $a - b - a'$ , vnízá zaznívá výrazné a naléhavé téma v tónině fis moll. S ním pracuje nejprve v nastupující tónině v pravé ruce, následně jej přebere levá ruka, za doprovodu triol tvořící rozložený akord. V části *b* změkčí téma charakter, zaznívá v oktávové melodii tóniny A dur a nakonec se vrátí zpět do energického tématu fis moll. V průběhu sonáty se několikrát setkáme s reminiscencí introdukce v tématech jednotlivých vět.<sup>3</sup> Celá část končí vypjatou gradací v obou rukou, která je ovšem nepředvídatelně ukončena dvěma dlouhými tóny v *pp*, na jejichž uklidnění navazuje *Allegro vivace*.

Samotná první věta *Allegro vivace* je psána v ryze sonátové formě. Hned v prvních taktech jsou představeny dva velmi důležité motivy, se kterými po celou větu Schumann pracuje. Naprosto zjevně zde můžeme pozorovat mimohudební souvislosti, jedná se totiž o „Robertův“ a „Clařin“ motiv.<sup>4</sup> Ten můžeme slyšet např. v jejich *Čtyřech charakteristických kusech op. 5, č. 4*, které vznikly v letech 1835-1836<sup>5</sup>. Tímto motivem Clary je vytvořena napjatá atmosféra, do které rázně vstupuje Robertův motiv, mnohokrát opakující se v různých tóninách. Po pár taktech se oba motivy propojí a vytváří mohutně znějící syntézu Roberta s Clarou.

---

<sup>3</sup> V první větě se po provedení vyskytuje hlavní téma introdukce v mollové tónině, druhá věta nese znaky motivické inspirace tématu v A dur.

<sup>4</sup> Emberley, Stephanie Abigail. *Robert Schumann's Piano Sonata no. 1 in f-sharp minor, op. 11—style and structure* [online]. Harrisonburg, USA, 2013 [cit. 2022-01-27]. Dostupné z: <https://commons.lib.jmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1197&context=diss201019>. Dissertations. James Madison University.

<sup>5</sup> Kompletní dílo Clary Schumannové je k dispozici v tomto článku: Reich, Nancy B., Loges, Natasha, ed. Schumann [née Wieck], Clara (Josephine). Grove music online [online]. 29 March 2021n. 1., 29 March 2021, 27 [cit. 2022-01-27]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380188>

Celou expozici můžeme rozdělit do čtyř hudebně kontrastních bloků, z nichž první a třetí pracuje právě s Robertovým motivem. Mezi nimi se nachází část *Passionato*, výrazově vypjatá a virtuózní, kterou vystřídá ve třetí části hlavní téma Roberta v naléhavé, až zoufale pojaté náladě. V poslední části expozice zaznívá vedlejší lyrické téma a v levé ruce se nenápadně objevuje reminiscence Clařina motivu v přizpůsobeném charakteru tématu.

Provedení začíná kombinací dvou již zmíněných motivů v různě měnících se tóninách. Po chvíli se objeví plocha podobná virtuozitě druhé části expozice. V kontrastu k ní se dále vrací hlavní téma – Robertův motiv, mnohokrát modulující a tentokrát klidně plující. V dalších taktech ovšem poměrně dlouho graduje až k vrcholu provedení, kdy v levé ruce opakovaně slyšíme dramaticky pojaté hlavní téma za doprovodu sestupných sekvencí rozložených akordů v pravé ruce. Náhle je toto drama přeměněno na až chladně klidnou vzpomínku na introdukci, kdy levá ruka cituje ono introdukční téma. Ihned po tomto návratu Schumann poračuje v provedení jakoby začínalo znovu, ovšem pouze na krátkou chvíli, celé totiž graduje a vyvrcholí v *fff* mohutných akordech navozující pocit zakončení věty. Po koruně posledního akordu ovšem přichází repríza. Ta není kompozičně nijak novátorská, od expozice se liší pouze rozdílem vedlejšího lyrického tématu, které v expozici znělo v durové tónině. Zde, na konci celé věty zaznívá zmrávavě ve *fis moll*, končící Clařiným motivem.

Druhá věta využívá motivicko-tematický plán z introdukce. Je psána v *A dur*, jedná se o označení *Aria* a Schumann ji zkomponoval skutečně jako píseň s doprovodem.<sup>6</sup> Celá věta je napsána ve formě *a – b – a*. Melodickou linku v části *a* adoptovala pravá ruka, zatímco levá ruka je takřka beze změn od doprovodu k původní písni. V části *b* se melodie přesouvá do hlubší polohy, dostává se do *f moll* tóniny a přebírá ji levá ruka, pravá ruka v rozložených akordech vyplňuje vyšší polohy klaviatury. Následuje doslovné zopakování písně s doprovodem v levé ruce, které končí dvakrát citovanou první frází v postupně prchající dynamice.

Naprosto kontrastně působí třetí věta, jejímž označením je *Scherzo*<sup>7</sup>. Formově bychom ji mohli nazvat *Rondo*. Třikrát opakovaná část *Allegrissimo* je prokládána

---

<sup>6</sup> Jde o zhudebnění básně *An Anna* od Justinia Knerera. Schumann tuto píseň zkomponoval již několik let před vznikem sonáty, ale v této větě ji použil jako komunikační prostředek ke Claře, která původní píseň údajně velmi dobře znala.

<sup>7</sup> Doslovné pojmenování je *Scherzo e Intermezzo*.



částmi *Piu Allegro* a *Intermezzo*. Svým charakterem, častými důrazy na lehkých dobách i náznaky kánonu v motivické práci může být první část rytmicky matoucí. Příliš se toho nezmění v části *Piu Allegro*, kde se po celou dobu pocitově přesouvá první doba. Tato část zaznívá v tónině A dur a charakterově má nejbližší k valčíku. Ačkoli je celá věta psána ve třídobém taktu, teprve v *Intermezzu* je metrum již na první poslech naprosto přehledné. Tato část je psána v tónině D dur a nese podnázev *Lento alla burla, ma pomposo*, který nám objasňuje charakter absurdity až frašky, které je v této části zapotřebí. Nejvíce pak v závěru, před návratem první části, kdy Schumann zpěvnou melodii přetvoří na fantazijní recitativ levé ruky, do které přispívá pravá ruka pouze harmonickými „smyky“<sup>8</sup>. Celá plocha vyvrcholí *ff* rozloženým dominantním septakordem, který nás vrátí do první části v tónině fis moll.

Čtvrtá věta zní působivěji, když na předchozí *Scherzo* naváže téměř *attaca*. *Finale. Allegro un poco maestoso* je název velkolepé poslední věty, kterou bychom mohli rozdělit na dvě monumentální části a *codu*. Schumann zde každou část (často i pomocí dvojčáry) rozděluje do několika témat, které se často opakují, pokaždé ovšem v jiné tónině. Tento způsob dělení témat může vyvolat dojem, že se jedná o formu *ronda*, není to ovšem *rondo* tradičního typu, jak jej známe.

Hlavní téma, složené z mohutných akordických postupů, má pokaždé jasné schéma *a – b – a'*. Až hrdinské fanfáry ve *ff* ve středním díle vždy vystřídá zjemněný charakter za pomoci většího propojení akordů. Po hlavním tématu, které je psáno ve fis moll následuje krátká, osmitaktová vsuvka, která nám pomáhá předvídat rytmický materiál další části. Tento krátký úsek je ve větě použit stejně jako první téma vícekrát a navozuje pocit přípravy na téma nové, charakterově úplně jiné. V něm se jedná o velmi lyrické, až snově pojaté vzestupy tónů v pravé ruce s akordickými vzdechy v ruce levé. Dalších několik taktů je polyfonní úsek s reminiscencí části druhé věty. Po modulaci, kdy se celá lyrická část zopakuje, nastává návrat hlavního tématu, ovšem v tónině c moll. Následně zaznívá opět krátká vsuvka, která nás připravuje na téma nové, sice zjemnělého charakteru jako tomu bylo poprvé, ovšem tentokrát celé ryze polyfonní, více harmonicky prokomponované, zvukově barevné a v závěru ústící do plochy dlouhého plynutí

---

<sup>8</sup> Interpretačně je tato část velice zajímavá, více se jí budu věnovat v následujících kapitolách, nicméně představa orchestrálního pojetí zvuku je jistě neoddiskutovatelná. Schumann sám uvádí u jedné stupnice v této části označení *Quasi Oboe*.

harmonii ve velmi slabé dynamice. Celý tento úsek formově není ničím ozvláštněn, je to zkrátka zklidnění, na jehož konci započíná ve stejném rytmickém materiálu velkolepá gradace, která vrcholí sestupem akordů. Věta je v tomto místě psaná v tónině A dur. Po kadenci akordů následuje nové téma, poněkud krátké, harmonicky vyplněné pomocí rozložených akordů a melodii ve vrchních hlasech pravé ruky. Zaznívá dvakrát po sobě, podruhé v nižší dynamice. Bezprostředně poté nastává další gradace, končící nejvýraznějším vrcholem čtvrté věty. Jedná se o sekvence, kdy pravá ruka melodicky stoupá a v levé ruce jsou staccato psány sestupné tóny. Sekvenční princip zůstává i nadále, kdy v silné dynamice naléhavě zůstává motiv pravé ruky s podporou hlavního hlasu v ruce levé. Po této posluchačsky i interpretačně náročné ploše nastává část *ad libitum, semplice*, bez pochyb nejniternější část věty. Ve slabé dynamice nám Schumann představuje téma průzračné a nápadité svou prostotou. Po tomto rozplynutí se jakoby vrací zpět do „reality“ a pomocí vždy dvou zopakovaných tónů v motivu graduje až do návratu prvního tématu.

Celá polovina věty se všemi tématy se opakuje s jediným rozdílem, a to změnou tónin. Po hlavním tématu, které zaznělo opět ve fis moll, věta moduluje do C dur, ovšem hned před zjemnělým polyfonním tématem se mění na c moll, z něhož až v závěru – při posledním opakování tématu přechází do Fis dur. V této tónině je psána celá Coda. Tu bychom mohli charakterizovat už jako pouze harmonickou kadenci ve stále narůstajícím napětí. Dopomáhá k tomu artikulace „smyků a pizzicata“<sup>9</sup>. V posledních několika taktech jsou psány stupnicové pasáže vlnivým způsobem gradující až k akordickému ukončení, končící ve Fis dur.

---

<sup>9</sup> Tento výraz je použit v urtextu od Schumanna.

## 2.2 Rozbor edic

Hned v prvním taktu introdukce bych zmínila rozdíl, který se zdá být maličkostí, ale může změnit dynamiku začátku tématu. V edici G. Henleho je napsáno crescendo a decrescendo pro obě ruce, čímž může interpret chápat, že melodie, která začíná až v závěru taktu, nebude nastupovat v tolik silné dynamice. Na rozdíl od edic ostatních, kde máme dynamické vlny vypsány pouze u levé ruky a pravá ruka má v textu vepsáno *f*. V tomto případě je jasné, že melodie je od počátku výrazná a dynamické vlny se jí do velké míry týkat nemusí.

*Clara zugeeignet von Clara*  
Komponiert 1832–1836.

Introduzione  
Un poco Adagio

*f*  
*Pedale \*)*

Obrázek 1: dynamika v edici G. Henle Verlag

Introduzione  
Un poco Adagio M.M. ♩ = 84

*f*  
*Ped.*

Obrázek 2: dynamika v edici Breitkopf

Další odlišností je hned od počátku pedalizace. Ve vydání Vídeňském máme psán synkopický pedál prakticky po celou dobu, edice Breitkopf a Muzika Moskva píšou ve většině případů pedál pouze na dvě doby a ostatní vydání pouze odkazují na Schumannovu poznámku měnit pedál každý takt nebo na základě harmonických úseků. Velký pedalizační rozdíl je také v posledním taktu introdukce. Zatímco jej v Edicích Peters a Henle Verlag držíme po celou dobu rozložených graduujících triol až do mizivého tónu, Muzika Moskva, edice Vídeňská a Breitkopf požadují na posledním tónu fis pedál vyčistit a skutečně skončit v psané dynamice *pp*, a to bez znějících alikvót.

V první větě narazíme na podobné dynamické odlišnosti, jako v introdukci. Střídáním hlavních motivů se otázka síly témat přelíná střídavě do pravé a levé ruky. Samotným úvodem je tzv. Clařin motiv, který je označen *p*, narozdíl od následujících motivů Roberta, které by měly znít ve *f*. Ovšem většina vydání používá dynamické značení u každého hlasu (motivů) zvlášť, čímž je celková dynamika věty na interpretovi. Vídeňské vydání přece jen uvádí, že pojetí celého začátku věty by mělo být v *piano*, pouze motivické vstupy vždy zaznějí výrazněji

v silnější dynamice. Tyto poznatky při nastudování jsou pro interpreta přinejmenším zajímavé a do určité míry mohou ovlivnit jeho představu o náladě díla. Důležitý textový rozdíl nacházíme po části *Piú lento*, kde v pravé ruce před nástupem vedlejšího tématu zaznívá akordická kadence. Tam v jednom z akordů určité edice uvádějí notu  $fis^1$ , jiné používají odrážku a píšou notu  $f^1$ . Podle vysvětlivek ve vydání G. Henle Verlag se v Schumannově edici (jež editovala Clara Schumann v letech 1879-93) vyskytuje odrážka, ovšem v jeho instruktivním vydání je zdůrazněn u noty křížek.



Obrázek 3: edice Muzika Moskva a nota  $fis$



Obrázek 4: edice Breitkopf a nota  $f$

V provedení nacházíme opět především pedalizační rozdíly. Tak jako v expozici se pracuje s motivem Clary, který ve staccatu zahajuje celou větu. U vydání Vídeňské konzervatoře ovšem v tomto místě nacházíme vypsany pedál, Muzika Moskva jej má v taktu předchozím a na téma Clary požaduje hru bez pedálu. Také na konci provedení jsem zpozorovala zajímavou artikulační odchylku. Většina vydání poslední rozložený akord pod obloučkem ukončuje před dvojčárou, dělicí provedení od reprízy, Vídeňské jej píše až do prvního tónu v taktu, čímž může vzniknout interpretační odlišnost způsobená drobným počkáním právě na první tón reprízy.

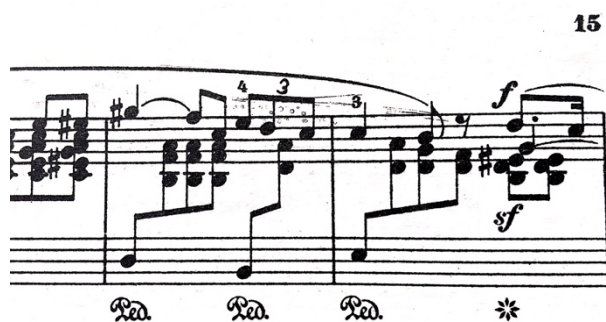


Obrázek 5: ukončený oblouček před reprízou



Obrázek 6: spojení provedení a reprízy obloučkem

Ve druhé větě jsou zajímavé rozdíly v melodii. Zejména mě zaujal odtah ihned ve čtvrtém taktu, který by samozřejmě neměl narušovat frázovací oblouk, ale při nejmenším vizuálně klame. Tento odtahový oblouček je pouze v edici Breitkopf a Muzika Moskva. V notovém textu původní Schumannovy písně An Anna odtahový oblouček je, ovšem v předešlém taktu, nemyslím si tudíž, že jde o spojitost.



Obrázek 7: odtahový oblouček v edici Breitkopf



Obrázek 8: fráze bez odtahu v edici Henle Verlag



Obrázek 9: originální artikulace písně An Anna

Ve Vídeňském vydání sice žádný artikulační prvek nenacházíme, namísto toho je ve stejném taktu rytmicky pozměněna melodie. Vrchol melodie má sice stejnou délku jako v jiných edicích, podle levé ruky by ale měla melodie pokračovat až o dobu později. Vzhledem k tomu, že při opakování této části na konci věty je notový text stejný jako v jiných vydáních, soudím, že se jedná pouze o chybu tisku. Nástupem středního dílu věty přichází další textové odlišnosti. Vídeňské vydání zdůrazňuje *tre corde*, poněvadž v celé první části bylo označeno *una corda*. K doprovodným rozkladům v pravé ruce píše *cantando*, ovšem Breitkopf a Muzika Moskva naopak zdůrazňují *espressivo* u levé ruky a k pravé píše pouze *piano e legato*.

Třetí věta skrývá především artikulační odlišnosti. Ihned první zdvih je psán ve dvou z pěti vydání se staccatem, edice Peters dokonce uvádí notu delší a s využitím pedálu. Může z toho vyplývat i dynamické odlišení, ačkoli celý úvod věty kromě Vídeňské edice není nijak dynamicky vymezen. Ta uvádí začít v *mf*, s pedálem vždy po celý motiv a ke všem čtvrtřvým notám jsou psány také *staccata*. Osobně

se domnívám, že označení dynamiky v tomto případě skutečně není nutné, vezmeme-li v potaz, že věta je žertovná a každý začátek jakéhokoli, byť krátkého motivu je podpořen sforzatem. Schumann měl nejspíš představu decentního, avšak jiskřivého provedení za podpory právě zářících akordů, ovšem bez jakékoli síly. Ve valčíkové části této věty jsem zpozorovala opět rozdíly artikulační, a to v doprovodné levé ruce. Některé edice zahrnují poměrně intenzivní pedalizaci, ovšem většina z nich melodii vyžaduje přísným legatem a hru oktáv v levé ruce lehkým staccatem, při opakování dokonce *bassi vivi*. Důležitou částí je Intermezzo, kde opět zmíním rozdílnost volby tempa. Některé edice uvádějí od autora pouze *lento*, někde se konkretizuje upřesnění metronomické. Zajímavé pro mě bylo zjištění, že rozdílnost tempa může být až v rozmezí dvaceti stupňů na metronomu. V tomto Intermezzu bych ráda zdůraznila ještě rytmickou odlišnost, kterou uvádí G. Henle Verlag, a to délku úvodní noty. Odkazuje na editorství Clary Schumannové, která má ve svých poznámkách k této sonátě přetečkovaný rytmus této úvodní melodie.



Obrázek 10: Přetečkovaný rytmus v edici Henle Verlag

Po prodloužení první noty tudíž následují dvě noty čtyřiašedesátinové, které napomáhají psanému stylu *alla burla, ma pomposo*. Zároveň se můžeme dočíst, že se může jednat i o chybu v rytmické notaci, která u Schumannových rukopisů nebyla nezvyklá.

Za zajímavý rozdíl ve čtvrté větě považuji označování osmitaktové vsuvky po zaznění hlavního tématu. Od původního Schumannova vydání se v notách objevuje několik různých výrazů, jako *quasi improvviso*, *quasi improvvisato*, *improvio*, *quasi improvisando*, *improvvisanto*. Bezpochyby se jedná o výraz „improvizovaně“, ovšem z některých překladů může znamenat (*improvviso* = unforeseen)

„nepředvídaně“<sup>10</sup>. Nutno podotknout, že některé vydání neoznačují ani jednu z variant a v textu uvádí pouze *marcato*, které se vyskytuje v každém výtisku. Na konci této krátké části nacházíme drobnou odchylku, a to rytmickou. V taktu, kde se již přechází do dalšího tématu je rozdílnost délky noty B, kdy je psána buď jako nota čtvrtě, jindy jako osminová nota s pomlčkou. V jednom vydání nacházíme dokonce kombinaci, ovšem v původním urtextu měla být psána skutečně hodnota noty čtvrtě.



Obrázek 11: čtvrtě nota B v edici G. Henle Verlag



Obrázek 12: osminová nota B v edici Peters



Obrázek 13: zajímavost v podobě čtvrtě noty i osminové pomlky v edici Vídeňské konzervatoře

Před první velkou gradací věty je poměrně dlouhá plocha harmonických sekvencí v pp. Osobně jsem při studování toho místa velmi uvažovala o dynamickém vystavění této plochy a zabývala se variantami provedení. V notových textech nacházíme varianty dvě. První z nich ponechává pp s označením dolce po celou dobu plochy bez jakýchkoli dynamických specifikací. Další možností je v neměnném pp ponechat pouze pravou ruku a v levé ruce využívat mírná

<sup>10</sup> Robert Schumann Klaviersonate fis-moll Opus 11: Urtext. Germany, München: G. Henle Verlag, 2009. ISMN 979-0-2018-0337-1.

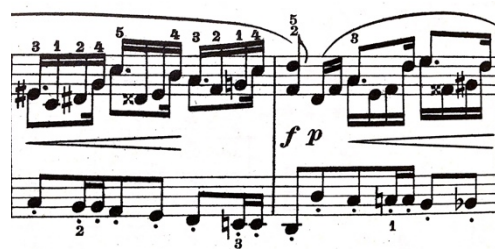
crescenda a decrescenda uváděná v některých z vydání. Opět se jedná o drobný dynamický poznatek, který může celkovou plochu výrazně zvukově pozměnit.

Sestupné akordy po dlouhé gradační ploše jsou v textu označeny vždy se sforzaty, s označením *brillante e veloce* (= brilantní a rychlé) a *sempre rinforzando* (= vždy posilující). Ovšem pouze v některých z edic nacházíme ještě poznámku *segue*, která vysvětluje, že ještě ve třetím taktu bychom neměli být na dynamickém vrcholu, ale teprve „v následujících“ několika akordech by měla síla vrcholit a stále více a více zesilovat. Rozdílem pak je fakt, že plocha nebude znít staticky, ovšem vlivem pocitového zesílení, třeba i mírného agogického pohybu se bude rozvíjet.

Dynamické odchylky s mírným pocitem vlnění jsou i v následující části, kdy se v každém taktu postupně dynamicky rozvíjí fráze. Jedná se o tři sekvence, které pokaždé začínají v *p*, následuje crescendo a rozdílem je, že v některých edicích každé crescendo vrcholí ve forte, v některých je stále udržované piano až po konec této pasáže a přechod ve vrchol, kde již je forte psáno všude. Celá plocha tak působí rozdílně, je-li jedním velkým postupným crescendem, nebo třemi vlnami.



Obrázek 14: edice Peters a stálá dynamika v pianu



Obrázek 15: edice Breitkopf a dynamické vlny vždy směřující až do forte

Kromě těchto dynamických odchylek jsem se při zkoumání této věty často setkala s rozdílným označením dynamiky v rámci jednotlivých hlasů. Některé edice obecně poznámky píšou mezi notaci pravé a levé ruky, některé si dávají více záležet na tom, které ruky, potažmo kterého hlasu se určité označení týká. Považuji to za často velmi zajímavý poznatek, nad kterým je dobré se při nastudování díla zamyslet a zvážit možné interpretační alternativy.



## 2.3 Interpretační analýza

V této kapitole bych ráda přiblížila nejvýraznější místa ve skladbě, která bývají interpretačně pojata různě. V rámci zachování notového textu, zohlednění interpreta, jeho původu, či zařazení jeho nahrávky si dovoluji srovnání a pokusím se o opodstatnění oné či jiné varianty provedení.

V introdukci bych za hlavní rozdíl považovala míru jisté rezolutnosti hned v počátku. Velmi úzce spjata je s ní volba tempa. Interpretka Helene Grimaud<sup>11</sup> ve své nahrávce z roku 2009 začíná velmi virtuózně a doprovod levé ruky by mohl být vnímán jako rychlé šestnáctinové noty. Přitom se jedná o osminové trioly a celá introdukce je v tempovém označení *Un poco Adagio*. Bezesporu této nahrávce nechybí tah a celá plocha je naplněna obrovským napětím, ovšem toho docílil i Grigorij Sokolov<sup>12</sup>, který sonátu na nahrávce z podobného období, roku 2005, začíná v takřka polovičním tempu. Celá jeho introdukce mě zaujala právě klidem a určitou statikou. Na rozdíl od jiných interpretů, kteří ji hrají v podobném tempu, ovšem velmi agogicky zvýrazňují fráze, Sokolov celou Introdukci prakticky nehybně dovede až ke gradujícímu závěru, kde si teprve dovolí mírný tempový pohyb. Za jakýsi střed bych označila nahrávku Vladimira Sofronitského<sup>13</sup> z roku 1960. I přes výraznost melodie ve srozumitelném tempu si ve střední části introdukce dopřává velké množství niternosti a celá introdukce tak působí s chladným klidem, ovšem velmi pevně uchopená.

První věta nese hned z počátku rozdíly nejen tempové, které bych momentálně považovala za méně podstatné, ale i úhozové. Je velice zajímavé slyšet pojetí více kompaktní, stmelené a s postupně rostoucím zvukem Emila Gilelse<sup>14</sup>, interpretujícího v Londýně roku 1959. Začínající téma zní tajemně, velmi

---

<sup>11</sup> Heléne Grimaud je francouzská pianistka narozená v roce 1969. Během své klavírní kariéry nahrála velké množství klavírních děl povětšinou velkých forem. Není vyhraněnou interpretkou jednotlivého období, v jejím repertoáru jsou skladby J. S. Bacha nebo třeba P. Bouleze.

<sup>12</sup> Grigorij Sokolov patří v dnešní době k nejuznávanějším klavíristům, zároveň je považován za posledního klavíristu velké ruské éry. Narodil se v roce 1950 v Leningradu a během své kariéry se věnoval především sólovému vystupování, tudíž nemá příliš mnoho nahrávek.

<sup>13</sup> Vladimir Sofronickij (1901-1961) byl ruský pianista interpretující převážně Fréderica Chopina a Alexandra Skrjabinu. V roce 1920 se oženil s jeho dcerou Elenou. Ve své době nebyl příliš známý mimo Sovětský svaz, ovšem v jeho rodné zemi k němu vzhlíželi pianisté jako Svatoslav Richter nebo Emil Gilels.

<sup>14</sup> Emil Gilels se narodil v roce 1916 na území dnešní Ukrajiny. Byl ve své době velmi uznávaným pianistou s širokým repertoárem. Získal řadu ocenění a řádů, v roce 1973 obdržel v NDR cenu Roberta Schumanna

propojeně a těžko bychom po mnoho taktů úvodu věty hledali jakoukoli krátkou notu. Znatelně rozdílně zní pojetí Andráse Schiffa<sup>15</sup> na nahrávce z živého koncertu v roce 2017, který cítí každý drobný melodický vrchol v hlavním tématu ostřeji a vyjadřuje jej často až staccatem. Téma tak zní nepochybně více živelně a energicky. Opět zmíním interpretaci G. Sokolova, který i toto téma zahajuje velmi mírným tempem, ovšem s podobnou razancí a artikulací jako A. Schiff. O tomto pojetí zahajujícího tématu by se ale dalo spekulovat, poněvadž od Schumanna v notovém zápise máme nespočet artikulačních i frázovacích obloučků a už pohledem se zdá, že by se mělo jednat pouze a jenom o legato. Zajímavá mi interpretačně přijde část *Passionato*. Psána a tempo, ve ff a se sforzaty vždy na zdvihu. Přesto jej každý pianista pojal rozdílně. Dle vlastních interpretačních poznatků se domnívám, že docílení všech textových požadavků lze docílit vahou celé paže, ne pouze prsty. Velice mě zaujalo, jak toto místo interpretuje Murray Perahia<sup>16</sup> – s velkou lehkostí, ve skutečně rychlém tempu a sforzata nepovažuje za bezprostřední, nýbrž onu notu zvýrazní pouze nepatrně, aby opodstatnil význam decrescenda u noty následující a zazněl odtah. Na rozdíl od něj Evgeny Kissin<sup>17</sup>, jehož záznam koncertu je z roku 2002, místo velmi propracoval i ze stránky agogiky. Mírně zvýrazňuje sforzata, ovšem na těžkou dobu vždy počká a pulzace této pasáže je tím srozumitelnější. I následující část *Piú lento* interpretuje Kissin velice zajímavě. Je mnoho interpretů, jejichž diferenciací hlasů je výrazná, ovšem v jeho provedení se každý hlas zdá být hrán jiným člověkem, jiným zvukem nástroje. Výrazné diferenciací používá i ve vedlejším lyrickém tématu věty, kde mnozí pianisté sází na jemnost a abstraktnost, která posluchače celým tématem provede. Tak tomu je u Maurizia Polliniho<sup>18</sup>, ve velmi decentním mezzoforte část představí zcela rovně a prostě. Až v provedení u něj nastává živelnost a dynamické rozvíření. Tam se opět snoubí styly dvou motivů, které interpreti představují dle svých artikulačních či tempových představ, podobně jako v expozici. Vrcholem provedení je gradace, kterou je běžné podpořit i tempově, čímž plocha vyzní

---

<sup>15</sup> András Schiff je britský klavírista a dirigent maďarského původu. Narodil se v roce 1953 a patří k předním interpretům hudby J. S. Bacha, L. van Beethovena, F. Schuberta a R. Schumanna.

<sup>16</sup> Murray Perahia je americký klavírista a dirigent, který se narodil v roce 1947. Významné jsou především jeho nahrávky, a to nejčastěji díla W. A. Mozarta, J. S. Bacha nebo L. van Beethovena. Už od počátku jeho kariéry si vysloužil přezdívku „básník klavíru“.

<sup>17</sup> Evgeny Kissin je ruský pianista, narozen v roce 1971. Jeho repertoár zahrnuje obrovské množství skladeb autorů od baroka, nejvýznamnější romantické autory, až po specializaci na ruské skladatele.

<sup>18</sup> Maurizio Pollini je italský pianista, který se narodil v roce 1942. Pyšní se např. výhrou na Chopinově klavírní soutěži ve Varšavě. Od té doby se věnuje nahrávkám nejen romantických autorů, ale velmi často se v jeho repertoáru objevují díla skladatelů 20. století.

virtuózněji. Je to ovšem technicky velmi náročné místo a mnoho interpretů vyvrcholení naopak více zatěžká a majestátně akordy zvýrazní i pomocí časového prostoru, jako například Claudio Arrau<sup>19</sup> na nahrávce z roku 1969. I tento prvek je pro posluchače velmi působivý a smysluplný. Obecně bych u první věty zdůraznila, že velkými rozdíly v interpretaci jsou časové prodlevy mezi tématy, mnohdy i frázemi a často i tempové pojetí jednotlivých motivů. I přes rozdílnost v těchto směrech je důležité, aby interpret dokázal větu tolik roztržitěnou stmelit a s dostatečným přehledem posluchači představit myšlenku jednu po druhé, na základě svého uchopení díla.

Interpretace druhé věty je poněkud jednoznačná. Od autora je v textu *Senza passione, ma espressivo*, čímž je diskutabilní míra vášnivosti, kterou vždy interpret do Arie vloží. S ní se pojí snivost a abstrakce, kterou dle mého názoru věta také vyžaduje. Ideální kombinací pak vzniká plně statická, ovšem velmi jemně výrazově uchopená melodie se zvukovou diferenciací doprovodu. Tak na mě zapůsobila interpretace Claudia Arraua. Hraje velmi pomalu a rozvážně, jeho pojetí je plné hloubky. Střední část možná dokonce ještě více zpomalí, poloha melodie klesá do levé ruky a její barva je nejvíce podobná zvuku violoncell. Nejspíš právě proto Arrau cítil za vhodné část zatěžkat, ovšem nejsem si jistá, zda už celkový dojem není příliš „unavený“. Pro srovnání bych zmínila nahrávku Maurizia Polliniho z roku 2007, jehož interpretace je téměř totožná, ovšem ve stabilním tempu.

Kouzlo třetí věty tkví v nespočtu důrazů v celkově vylehčené atmosféře žertovného charakteru. Každý akord jako by přiletěl a zazářil. Celá první část této věty rychle propluje a posluchačsky na ní není nic, na co by se měla pozornost nějak důrazněji zaměřit. Zajímavostí je, že je celá tato část zapsána bez dynamických označení.<sup>20</sup> Kromě drobných crescend, které vždy náleží k jedno až dvoutaktovému motivu se plocha nese pouze v charakterovém označení a interpret má velký prostor pro vlastní dynamické uchopení. Svěžím dojmem působí nahrávka Murray Perahiy. Jeho pojetí je velice virtuózní a drží se v notách uvedeného *Allegro*. Rytmický materiál sice v nepřiměřeném tempu může vyvolávat dojem, že se jedná o přírazy, ovšem dle mého názoru je stále tato varianta lepší než pojetí pomalejší. Ačkoli konkrétnost a prokreslenost každého detailu geniálně zachycuje G. Sokolov ve své

---

<sup>19</sup> Claudio Arrau (1903-1991) byl pianista pocházející z Chile. Byl vždy považován za předního interpreta L. van Beethovena, F. Liszta, R. Schumanna, J. Brahmsa nebo C. Debussyho.

<sup>20</sup> Viz kapitola 2.2 Rozbor edic – pouze edice vídeňské konzervatoře uvádí označení mf.

právě klidnější interpretaci, kde nás naopak takt po taktu seznamuje s každým sforzatem, zdůrazňuje veškeré delší noty a jeho artikulační rozdíly jsou markantní. V části *Piú Allegro* můžeme slyšet plastickou polyfonii ve stylu klasického valčíku. Sokolov zvládnul vystavět melodii v palcích pravé ruky jako hlavní výraznou melodii za doprovodu lehkých příznávkových tercií a samostatně znějících doprovodných oktáv v basové poloze. To vše v lehkosti a bez zabarvení pedálem. Osobně považuji tuto část za jednu z nejnáročnějších v celé sonátě. Průzračnost a čistota valčíkového stylu vyžaduje maximální využití prstového pedálu a *legatissima*, jež je psáno od Schumanna, ovšem v palcích pravé ruky, protože tam je skryta melodie celé části. Podobně záludné je i *Intermezzo* této věty. V něm nehraje zásadní roli polyfonie, ale různost barev a představivost orchestrální instrumentace. Svou pompézností vyžaduje i odhadnutí vhodné míry zvýraznění pulzace, která je pro hudební dojem této části velmi podstatná. Jedná se ovšem pouze o první dva takty, v nichž je důležité každou dobu takto zvýraznit. Následně totiž pulzaci dopomáhají artikulační prvky a hudební vnímání je jistě lepší chápat více uceleně. Praktickým důkazem může být nahrávka C. Arraua, která je mi v této části velmi blízká. Také jeho barevnost recitativu, který nastává na konci této části posluchače zaujme. Obzvláště pak rozhovor několika nástrojových skupin, které by měly v této části zvukově působit. Jedná se vždy o pocit sólo nástroje (Schumann v notovém textu uvádí např. *Quasi Oboe*) s akordickým vstupem tutti orchestru. Zmínila bych v tomto ohledu nahrávku E. Kissina, jehož pojetí je velice přehledné, i díky jeho práci s časem, která dopomáhá žadaným kontrastům. Spojením všech těchto požadavků na práci se zvukem nástroje vyniká třetí věta svou kreativitou a připravuje posluchače na významnost věty poslední.

Už pouhý nástup čtvrté věty má mnoho interpretačních variant. Většina pianistů začíná ihned v rychlém tempu a odvážně. Možná právě proto mi přišla zajímavá nahrávka E. Gilelse, jehož začátek *Finale* je pozvolný a nabírá postupně tempo i sílu zvuku. Poměrně hojně využívá pedál, čímž se zase liší kupříkladu od E. Kissina nebo M. Perahiy, který hlavní téma věty vystavěl v jednotném tempu a s přesnou artikulací. Volba takto čisté interpretace může být zvukově nebezpečná, pokud by akordy nebyly dynamicky vystavěny a interpret by nevyužil hry z váhy paže. I přes různost artikulace, pedalizaci či volbu tempa ovšem hlavní téma věty není tak rozporuplné, jako následující osmitaktová vsuvka. Během této krátké hudební myšlenky můžeme slyšet, jak každý interpret místo charakterově odlišil – jistě je to tak správné, Schumann v textu uvádí *Quasi improvvisato*. Zmíním majestátní a

zatěžkané pojetí G. Sokolova. Využívá pedál a ačkoli v textu je pouze označení *marcato*, velmi výrazně zpomalí tempo. Jistě je vhodné jakkoli zdůraznit, že končí část první a připravuje se něco nového, během této části si můžeme představit přestavbu divadelních kulis<sup>21</sup>. Za nejvíce kontrastní bych k této nahrávce považovala interpretaci C. Arraua, který část cítí naopak více odlehčeně, bez pedálu, v krátkých hodnotách (nutno podotknout, že v textu je skutečně psáno staccato) a naopak v živějším tempu. V další dlouhé ploše jsou rozdílem především tempové výkyvy mezi kontrastními částmi a tématy, které například H. Grimaud příliš nevyužívá a takřka celou větou propluje v neměnném tempu. Nahrávka je ovšem srozumitelná a velmi přehledná posluchači. Zajímavé mi přišlo pojetí této věty V. Sofronitským. Zcela nekompromisně a s obrovskou dávkou razance představuje jedno téma za druhým a romantické jemnosti dává prostor pouze v těch nejjemnějších částech psané ve slabé dynamice. Postrádáme u něj frázová zakončení odtahy, jako tomu bývá obvykle, Sofronitský cítí vše výrazně a s častými důrazy. I přes mnoho odlišností od ostatních interpretací je tato nahrávka působivá a ačkoli ne vždy odpovídá urtextu, jistě na posluchače zapůsobí především svou efektností. Osobně je mi ovšem bližší pojetí A. Schiffa. Již po hlavním tématu můžeme obdivovat jeho barevnost a cit pro nejrůznější dynamické detaily, a to i v těch technicky nejnáročnějších pasážích. Velmi často vyzdvihuje střední hlasy akordů, které u jiných nahrávek posluchač nezaregistruje. Uvedu konkrétní příklad. Při opakování hlavního tématu Schiff v jeho střední části velmi zvýrazní tenorový hlas, který doposud nebyl tak výrazný. V této pasáži se také nebojí artikulačních odlišností a z odtahů v rámci vylehčení dělá jemná staccata. Stejně tak mě zaujala pasáž po akordickém sestupu, který byl vyústěním nejdelsí gradace této věty. V tomto místě se většina interpretů soustředí na tok melodické linky, třeba za výraznější podpory basů, ovšem v interpretaci Schiffa slyšíme opět vyzvižení středního hlasu. Následuje pomalá část *ad libitum ma semplice*, kde jsou časté rozdíly mezi pojetím více melodickým, či harmonickým. Schiff velmi zvýrazňuje harmonie a opět považuje střední hlasy za podstatné. Na rozdíl od něj Perahia nese celou plochu pouze na tónech melodie. Zvuková stránka melodie v této části mě častokrát při poslechu zaujala. Jsou interpreti, kteří i tuto nejniternější část celé věty, snad i celé sonáty, stále vnímají spíše razantně,

---

<sup>21</sup> Sinkulová, Markéta. *Robert Schumann a jeho klavírní sonáta fis moll op. 11 č. 1*. Praha, 2017. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Doc. František Malý.

s německou statikou, ovšem je nesmírně působivé, pokud interpretace neztratí na celkovém charakteru, ale konkrétně v tomto tématu dostane abstraktního ducha, jakýsi únik právě ze světa razantnosti. Tak na mě působí nahrávka E. Kissina. Konkrétním tónem, ovšem s náladou velmi oslabenou v pomalejším tempu přednáší část, po které jde bez pochyb s daleko větším kontrastem znát návrat hlavního tématu. Jedinou spekulativní věcí je pro mě v této interpretaci míra měněných temp. Stejně tak je volba tempa důležitá v Codě. Z pohledu interpretace je tato část nejvíce náročná právě díky stálému accelerandu, které Schumann uvádí. Plocha plná nejprve akordických „smyků“, později *quasi pizzicato* po celou dobu zrychluje, ovšem je úkolem pro interpreta, aby i v rychlém tempu byla slyšet konkrétnost všech tónů.

## **Závěr**

Tato práce si kladla za cíl čtenáři přiblížit skladatele Roberta Schumanna a jeho klavírní sonátu fis moll, op. 11. Ta byla rozebrána ze tří hledisek. Nejprve se zabírala formovým přiblížením skladby, poté podrobněji zkoumala rozdílnost notového textu a poznámek v několika různých edicích a nakonec se zabývala interpretačním srovnáním nahrávek významných světových pianistů.

I přes toto široké spektrum, na které bylo při zkoumání díla nahlíženo je zjevné, že nejpodstatnější složkou je uchopení díla daným interpretem, jeho vnitřní hudební opodstatnění a třebaže se někdy pojetí liší, jedná se o zcela oprávněný subjektivní pohled na skladbu.

## Seznam obrázků

Obrázek 1: dynamika v edici G. Henle Verlag

Obrázek 2: dynamika v edici Breitkopf

Obrázek 3: edice Muzika Moskva a nota fis

Obrázek 4: edice Breitkopf a nota f

Obrázek 5: ukončený oblouček před reprízou

Obrázek 6: spojení provedení a reprízy obloučkem

Obrázek 7: odtahový oblouček v edici Breitkopf

Obrázek 8: fráze bez odtahu v edici Henle Verlag

Obrázek 9: originální artikulace písně An Anna

Obrázek 10: přetečkovaný rytmus v edici Henle Verlag

Obrázek 11: čtvrt'ová nota B v edici G. Henle Verlag

Obrázek 22: osminová nota B v edici Peters

Obrázek 13: zajímavost v podobě čtvrt'ové noty i osminové pomlky v edici Vídeňské konzervatoře

Obrázek 14: edice Peters a stálá dynamika v pianu

Obrázek 15: edice Breitkopf a dynamické vlny vždy směřující až do forte



## Seznam zdrojů

Emberley, Stephanie Abigail. *Robert Schumann's Piano Sonata no. 1 in f-sharp minor, op. 11–style and structure* [online]. Harrisonburg, USA, 2013 [cit. 2022-01-27]. Dostupné z: <https://commons.lib.jmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1197&context=diss201019>. Dissertations. James Madison University.

Laux, Karl. *Osobnosti svetovej hudby: Schumann*. Bratislava: OPUS, 1986. ISBN 62-608-86.

Reich, Nancy B., Loges, Natasha, ed. Schumann [née Wieck], Clara (Josephine). Grove music online [online]. 29 March 2021n. l., 29 March 2021, 27 [cit. 2022-01-27]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380188>

*R. Schumann Klavier Sonata*. Moskva: Muzika Moskva, 1972.

*Robert Schumann Klaviersonate fis-moll Opus 11: Urtext*. Germany, München: G. Henle Verlag, 2009. ISMN 979-0-2018-0337-1.

*Robert Schumann Sämtliche Klavier-Werke: II*. Leipzig: Edition Breitkopf.

*Schumann Zwei Klaviersonaten: fis-Moll op. 11, g-Moll op. 22*. Leipzig: Edition Peters, 1979.

Sinkulová, Markéta. *Robert Schumann a jeho klavírní sonáta fis moll op. 11 č. 1*. Praha, 2017. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Doc. František Malý.

Sýkora, Václav, Jan. *Robert Schumann*. Praha: Supraphon, 1967.

*Vienna Conservatory Edition: of the Pianoforte Classics*. Hamburg: ARTHUR P. SCHMIDT & Co., Boston.