

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění
Housle

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Joseph Haydn - Otec sm. kvarteta a rozbor
jeho opusu 76**

Simon Tošovský

Vedoucí práce: MgA. Pavel Hůla / prof. Jindřich Pazdera
Oponent práce: MgA. Štěpán Ježek, Ph.D.
Datum obhajoby: 15.září 2022
Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music
Violin

BACHELOR ´S THESIS

**Joseph Haydn – Father of the str. quartet and analysis of
his opus 76**

Simon Tošovský

Thesis advisor: MgA. Pavel Hůla / prof. Jindřich Pazdera

Examiner: MgA. Štěpán Ježek, Ph.D.

Date of thesis defense: September 15th, 2022

Academic title granted: Bachelor of Art (BcA.)

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Joseph Haydn: Otec sm. kvarteta a rozbor jeho opusu 76

vypracoval 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.

ABSTRAKT

Bakalářská práce se zaměřuje na vrcholné komorní dílo Josepha Haydna, op.76 „Erdödy“ pro smyčcový kvartet. V první části uvedu autorův život, jeho důležité kroky v dospívání jak v kompozici, tak ve společnosti, a také jeho nejpodstatnější životní milník; místo kapelníka na dvoře Esterházy. Poté jej uvedu do kontextu vznikajícího hudebně-klasicistního slohu, a společně s rozbořem dvou věkem velmi odlišných děl poukáži na autorův vývoj v řemeslu díky dlouholeté kompoziční zkušenosti provázané s důkladným vzděláním.

Klíčová slova: Franz Joseph Haydn, smyčcový kvartet, klasicismus

ABSTRACT

This bachelor thesis is focused on one of supreme compositions of Joseph Haydn, op.76 „Erdödy“ for the string quartet. In the first part I will introduce the author's life, his important stepping stones regarding his growth not only regarding composition, but society as well, also his most important life advance; the job position of Kappelmeister at the Esterházy palace. Afterwards I will define his role in emerging music-classicism era, and together with an analysis of two time distinguished pieces, point out author's progress in his craft mainly due to many years of experience linked with thorough education.

Keywords: Franz Joseph Haydn, string quartet, classicism

Obsah

Evidenční list	4
Seznam příloh	7
Úvod	8
1 Životopis	9
1.1 Dětství	9
1.2 Dospělost a první zaměstnání	10
1.3 Období Esterházy	10
1.4 Cesty do Londýna	11
1.5 Zpět ve Vídni	12
2 Klasicistní hudba	13
2.1 Baroko jako přímý předchůdce	13
2.2 Vytříbený styl	13
3 Kompoziční styl F. J. Haydna	15
4 Kvartetní op.76	16
4.1 Zamýšlená dynamika	17
4.2 Rytmika	20
5 Kvartetní opus 9	24

Seznam příloh

Příloha č. 1 – Franz Joseph Haydn: Smyčcový kvartet, op. 9 C dur č. 1

Příloha č. 2 – Franz Joseph Haydn: Smyčcový kvartet, op. 9 č. 3

Příloha č. 3 – Franz Joseph Haydn: Smyčcový kvartet, op. 76 č. 1

Úvod

Bakalářská práce pojednává o tématu o Josephu Haydnovi, a o jeho opusu 76 pro smyčcový kvartet. Toto téma jsem zvolil z důvodu bezprostřední zkušenosti s interpretací tohoto díla, a postupného nabytí konkrétních teoretických poznatků.

Tato bakalářská práce se skládá z 5 částí, v první především představím skladatele jako součást zároveň vrcholící barokní éry a přicházející, vzkvétající doby klasicismu, jeho postupný vzestup jak k rozmanitému hudebnímu vzdělání, tak zásadní kroky v jeho skladatelské kariéře. Jednotlivé životní kapitoly se přímo vážou na postupné změny působiště, a s rostoucí reputací i na pracovní pozici a sociální postavení. Dále autora uvedu do historického kontextu společně s přicházejícím slohem hudebního klasicismu a jeho specifickými znaky v porovnání oproti slohu předešlému. V části třetí konkrétně popíši kompoziční styl, kterým se nejen sám vyznačoval, ale později se stává hlavními parametry klasicistní hudby.

V části čtvrté provedu obecný rozbor celého opusu č. 76., který jelikož je považován za vrcholné dílo, zdůvodním toto tvrzení a podrobně se budu věnovat jednotlivým aspektům tvořících tuto skladbu, a pomocí ukázek z partitury popíši důležité kompoziční techniky, které poněkud neortodoxně, ale efektivně dosahují svého efektu. Poté zmíním v kontextu sonátové formy autorem využitou tradiční, avšak nedoslovně míněnou taneční větu *Menuet a trio*.

V kapitole páté provedu rozbor opusu č. 9, jakožto raného stádia smyčcového kvartetu, a provedu porovnání, jak se tento žánr během 40 let dělících tato dvě díla vyvíjel, a jaké stopy v kompoziční technice nechalo období baroka a jeho typické hudební formy.

1 Životopis

1.1 Dětství

Franz Josef Haydn se narodil 31. března 1732 v Dolních Rakousech blízko hranice, v oblasti s mnoholicným vlivem různých etnik a kultur.

Ačkoliv vyrůstal v rodině, která byla především řemeslnická, tak jeho hudební talent byl odhalen relativně brzy, v pouhých pěti letech.

Přes to, že rodiče Josefa nebyli nikterak profesionální angažovaní hudebníci (otec byl amatérský harfista, který neuměl hrát z not), tak společně se svými dvěma dalšími sourozenci se všichni postupně živilí hudebním průmyslem, či skladbou. Již ve svých šesti letech byl pro svůj extrémní talent povolán ke zpěvu v mešním sboru, avšak v rodném městečku v Rohrau pro něj nebyly velké možnosti pro umělecké vzdělání.

Mezi lety 1737/38 ho v kostele uslyšel tehdejší ředitel školy v nedalekém Haibnburku na Dunaji (město sousedící s Bratislavou) a zároveň příbuzný Haydnova otce Johann Mattias Franck, ohromen jeho muzikalitou prohlásil, že by se ho ujal za účelem základní hudební výuky, společně se vzděláním v dalších mladických nezbytnostech.¹

Ve velmi útlém věku, v šesti letech Haydn odchází od rodičů a následně je vystaven velmi intenzivní práci na svých hudebních schopnostech, a nepříznivým vrstevníkům ve škole, často ze zmiňuje šikana.

Učí se základům hry na klávesové a strunné nástroje, především cembalo, varhany a housle, a pokračuje v hodinách zpěvu.

Od svých osmi let zpíval ve sboru pod vedením sbormistra Georga Reuttera ve Vídni, kde kromě pokračujících potyček a šikany Josef přichází k újmě s životospřávou a často trpívá hlady.

Tyto informace již mohou působit redundantně, avšak je velkou zajímavostí, že se Haydnovi později v životě začalo přezdívát „Papa“ a to z důvodů jeho šlechtetného chování, péče pro spolupracující hudebníky, potažmo jeho smysl pro humor. Těmito

¹ FEDER, Georg; WEBSTER, James. *Haydn, (Franz) Joseph* [online]. Oxford Music Online, 2001 [cit. 10. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044593?rskey=XCOBb2&result=6#omo-9781561592630-e-0000044593-div1-0000044593.7>

vlastnostmi oplýval natolik, že Vídeňský Deník ho 18. října 1766 označil „Miláčkem Národa“.

1.2 Dospělost a první zaměstnání

Po příchodu puberty a s ní spojené ztráty chlapeckého hlasu byl propuštěn a nucen k samostatné obživě pomocí kompozice, hraní na hudební nástroje, a s příchodem padesátých let, zahlcen prací, obýval „(...) mizerné, malinké podkroví bez sporáku (...)“ v kostele sv. Michala v Jirchářích, a „(...) celý svůj život dedikoval učitelskému řemeslu, studiu umění a koncertování.“²

V počátcích doby, kdy Haydn začal vyučovat kompozici, je známo, že jako teoretický základ využíval učebnici kontrapunktu *Gradus at Parnassum* (1725) Johanna Josefa Fuxe, která byla plná jeho ručních poznámek, naznačujíc, že věnoval velikou pozornost a energii k porozumění této literatury, z níž studoval jak W.A. Mozart, tak následně i L.V.Beethoven.

Důležité je v tuto dobu i seznámení s autorem Nicolo Porpora, který Haydna provedl vyššími kruhy jak sociální, tak umělecké společnosti. Je zaznamenána i tříměsíční spolupráce ve formě doprovodného klavíru. V dobu této spolupráce získává cenné znalosti ohledně italského jazyka a zpěvu, a velké zkušenosti v kompozičních základech.

První symfonie začal psát od roku 1757/58 u hraběte Morzina v Dolní Lukavici u Plzně, kde měl k dispozici dvorní orchestr, avšak tento pracovní poměr trval pouhé 2 roky, kapela byla z finančních důvodů brzy rozpuštěna.

1.3 Období Esterházy

Zanedlouho na to nastupuje ve funkci druhého kapelníka na dvoře Esterházy.³

Doposavad byla dokumentace o Haydnovi poměrně strohá, avšak s nástupem do služeb na hrad počátkem roku 1761 jsou k dispozici finanční výkazy, záznamy

² Tamtéž.

³ Rod Esterházyů – Nejbohatší rod šlechticů osmnáctého století v Maďarsku. Celý rod byl věrnými podporovateli rodu Habsburků, a znalci vysokého umění, včetně hudby. Patrony Haydnovy umělecké tvorby byl nejdříve po krátkou dobu 2 let Princ Paul Anton Esterházy, následně Princ Nicholas, zvaný Velkolepý, taktéž velký zastávce umění. Dále Princ Anton a Nicholas II., kteří představovali spíše jeho finanční zajištění, nežli obdivovatele. (pozn. autora)

z návštěv šlechticů, a zmínky o proběhlých divadelních hrách, a společně s tím, informace o proběhlých premiérách jeho skladeb.

Prve zastával funkci vice-kapelníka, po dobu cca čtyřech let, a další velkou část svého života (do roku 1790) obsadil pozici kappelmeistera, kde měl k dispozici dvorní orchestr v obsazení velkých tehdejších nástrojových virtuozů, jako Luigi Tomasini na housle, Josef Weigl a Anton Kraft na cello.

V práci s orchestrem měl od prince Mikuláše Josefa Esterházy relativně volnou ruku a zároveň plnou interpretační autoritu, jak nad hráči na nástroje, tak herci dvorní opery, ve svých kompozicích bral schopnosti těchto umělců v potaz, a symfonických dílech psal obtížná sola na míru každému. Ačkoliv v dnešní době nejsou nikterak oslavované, či často hrané, Haydn počínaje rokem 1766, kdy princ Nicolaus Esterházy v novém rodovém paláci započal operní produkci, složil 17 operních děl, a jako impresario měl na starosti soubor, se kterým prováděl až přes sto představení ročně. Nejproduktivnějším rokem byl 1786 se 124-125 představeními.

Z této doby pochází také převažující část instrumentální tvorby, během 80. let napsal 25 smyčcových kvartetů. Nelze přesně umístit pomyslnou číselnou hranici v posloupnosti Haydnovy tvorby, jelikož jeho hlavní katalogizace (Anthony van Hoboken)⁴ byla organizována dle žánru. Pro přibližnou orientaci, poslední symfonie zkomponována na dvoře Esterházy byla č.92 tzv. Oxfordská z celkově evidovaných 108.

1.4 Cesty do Londýna

Roku 1790 umírá Haydnův dosavadní patron a vzápětí jej zkontaktoval Johann Peter Salomon, slavný houslista a velký promotér koncertů z Bonnu, a za velmi lákavou finanční odměnu s ním jede do Londýna

Jeho skladatelské řemeslo je tímto považované za vrcholné a umělecky plně rozvinuté. Téměř vše, co napsal po příjezdu v roce 1791, včetně opusu smyčcových kvartetů č.76 bylo považované za mistrovské dílo.

⁴ Hobokenův seznam, plným názvem *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, je hudební katalog Josepha Haydna, jehož poslední, třetí kniha byla publikována 1978, a dohromady evidují přes 750 děl, která jsou dle žánru zařazena do specifických typů kompozic pod svým vlastním římským číslem. (pozn. autora)

Ze dvou podniknutých cest do Londýna dohromady trvajících 18 měsíců, pocházejí slavné „Londýnské symfonie“.

1.5 Zpět ve Vídni

Po návratu do Vídně v roce 1795 se věnoval především mešní a oratorní tvorbě pod vedením jeho posledního patrona Mikoláše II. Esterházy, a jeho dalším zprostředkovatelem koncertních provedení se stal rakouský Baron Gottfried van Swieten. V tomto období se nejvíce věnuje hudbě oratorní a mešní. Jediná instrumentální díla, která v tuto dobu dokončil byly 2 poslední soubory smyčcových kvartetů op 76/77. V tomto období dochází ke zhoršení Haydnova zdravotního stavu, spojeném s nabytím vysokého věku, až okolo roku 1802 dochází ke ztrátě schopnosti dále komponovat. Po grandiózním provedení oratoria „Roční období“ 26. prosince 1808 na počest jeho šestasedmdesátých narozenin, umírá z důvodu již zmíněného vysokého věku a sním spojeného chatrného zdraví.

Součástí váženého publika tehdy byli skladatelé L.V. Beethoven, Antonio Salieri, a John Nepomuk Hummel, společně s nejvyšší aristokracií. Haydnovo publikum vědělo, že se schyluje k jeho úmrtí, a toto provedení se stalo skoro mystickou událostí. V jeden moment, Princezna Esterházy viděla Haydna se třást, a zakryla mu ramena svým šálem. Brzy na to ostatní dámy následovaly v gestu, až byl úplně zahalen!⁵

⁵ GREENBERG, Robert. *Great Masters: Haydn – His Life and Music* [PDF]. San Francisco Conservatory of Music: The Teaching Company, s. 3.

2 Klasicistní hudba

2.1 Baroko jako přímý předchůdce

Hudba počínaje 17. stoletím po následujících 100 let zažívá proporcčně nejvýraznější vývoj u instrumentální hudby v historii. Doposavad byly hudební nástroje všeho druhu považovány za doprovodné k lidskému hlasu, kdežto s příchodem oper, oratorií, či kantát začaly postupně získávat na důležitosti a kompoziční/melodické podobnosti ke zpěvovým partům.

Z předchozí poslechové, až matematické komplexity polyfonních děl Claudia Monteverdi, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlanda di Lasso a dalších autorů, kteří viděli za hudbou reprezentaci přírodního řádu a libozvučnosti, se začaly prosazovat sólové nástroje, ať už jako součást velkých orchestrálních děl ve formě stručných sólových vyhrávek, nebo ve skladbách k tomu přímo postavených, concerti grossi, využívajíc principu nástrojového „soupeření“, tzv. se ucházejíce „o slovo“.

Barokní sloh byl v tomto ohledu velmi prospěšný formálně, vznikla zde spousta zásadních hudebních odvětví pro instrumentální hudbu, jako sólová, či triová sonáta, sólový koncert, concerti grossi, a instrumentální taneční suity.

Melodika v tuto dobu byla spíše závislá na časté ornamentice, variaci, a celkové zdobnosti, o které je řeč v samotné definici baroka. Když bylo záměrem obohacení melodie, odehrávalo se v rámci daného modu, či tónině díky přicházejícímu rozlišení charakteru dur-moll.

Zároveň se v tuto dobu začínají projevovat základy dynamického myšlení. Nejednalo se o samostatnou disciplínu v rámci kompozice, zvuková hladina byla úzce spjata s obsazením hudebního tělesa, ve kterém střídané hlasy například smyčců a dechů měly různé úrovně hlasitosti, takže jediná možnost změny dynamiky ve skladbě znamenala změna sazby nástrojů, případně u varhan spouštění, či vysazování rejstříků.

2.2 Vytříbený styl

Období klasicismu bylo oproti emočně zabarvenému, a v pozdější době, operním patosem poznamenanému baroku značně střídmější, zaměřené na rozum,

racionalitu, a srozumitelný řád ve spojitosti s přicházejícím osvícenstvím, znovu byly předloženy otázky filozofie starého Říma, emoční odměřenost, vyváženost.

Jedná se především o období, které postupně zdokonaluje všechny dříve vzniklé hudební formy, a pomocí rozdělení na základní stavební díly, jako jsou témata, motivy a v rámci symetrie získávají řád ve struktuře a délce.

Motiv - Představuje nejkratší možný hudební celek nacházející se ve skladbě, jeho důležitou rolí je určovat rytmickou strukturu, a melodický základ, ze kterého je skladba dále schopna se odvíjet.

Téma - Je rozsahově mnohdy několikanásobně větší, reprezentuje hlavní myšlenku skladby, či její části, jako je expozice, či provedení. Bývá často periodicky pravidelné, založené na 2, nebo čtyřtaktových fragmentech/periodách, které si vzájemně korespondují, a bývá znatelně harmonicky, či melodicky ohraničeno.

3 Kompoziční styl F. J. Haydna

Narozen v období vrcholícího Baroka, a následně žijící působivých 76 let, Haydn, ačkoliv skladatel nejvyšší kvality, tak ne ze stejných důvodů, jako jeho vrstevníci první vídeňské školy, kteří začínali své zářné kariéry, jako extrémně mladí virtuosové svých nástrojů, či jako skladatelé nevšedně vyspělých a kohezivních raných děl. Haydn byl známý díky své pili, touze zdokonalovat své řemeslo, a především díky dlouholeté houževnatosti, která mu postupně získávala zaslouženou reputaci, která byla podložena rozsáhlou knihovnou konzistentních, a nezpochybnitelných skladeb. Haydnova hudba je typickým projektem své doby. Nenacházíme v ní proto tak usilovnou snahu po uměleckém osvobození jako u Mozarta nebo dokonce Beethovena, ale pro její obrovskou invenci, melodickou a řemeslnou dokonalost (...) ji můžeme k hudbě Mozartově a Beethovenově směle přiřadit.⁶ Typický je pro něj velký podíl rytmičnosti, velmi jasného probíhajícího pulsu, ať už se tak děje pomocí nástrojů nižší sazby, potažmo basových, které vytvářejí důležitý podklad pro první hlas, nebo v melodii samotné, která bývá srozumitelná, zřetelná, a rytmicky velmi pestrá. V práci s tématy a jejich rozvíjení se překvapivě drží co nejvíce úvodní myšlenky, i v případech již standardizovaných forem, jako je sonátová se může v provedení objevit téma z expozice, avšak značně kontrastně odlišeno. A kontrast je také velikou součástí charakteru kompozice. O Haydnovi a o jeho dvou hlavních vlastnostech jsou časté zmínky, jsou jimi opravdovost, až seriozita, a zároveň paradoxně smysl pro humor a parodii. Tyto dva elementy tvořily velikou část autorova zápisu, a mnohdy bylo dáváno velmi jasně najevo, že se jedná o jedno, či o druhé s pomocí znatelného zlomu v narativu hudby.

⁶ NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby.*, vyd. Ostrava: Montanex, 2011. ISBN 978-80-7225-344-9, s. 135.

4 Kvartetní op.76

Opus 76 (viz Příloha č. 3) je považován za jednu z nejdokonalejších prací ve svém žánru. Tento poslední zkompletovaný kvartetní opus představuje kulminaci práce a zkušeností za autorovy předchozí čtyři dekády, a ačkoliv byl psán s věnováním Maďarsko – Chorvatskému hraběti Josefu Erdödy, kancléři Maďarského soudu, tak v době vydání prvních dvou edic (od Artaria ve Vídni, a Longman & Co. V Londýně v letech 1799/1800) a v Haydnově věku 65 let je předpokladatelné, že autor psal s velkým podílem jistoty ve své vlastní řemeslo a svojí inovací předčil předešlé iterace. Stav zdrojů pro op. 76 neumožňuje plnou rekonstrukci Haydnova originálního textu⁷ (překlad autora), proto zdrojový materiál pro tuto práci obsahuje některé poznámky od editorů, především výrazové, které nebyly autorem pravděpodobně zapsány. Společně s již zmíněnou autorovou vytrvalostí, a stálou metodickou rovinou kompozice je nutno poznamenat, že téměř všechny opusy věnované smyčcovému kvartetu skýtají neobvyklou soudržnost ve své stavbě, především v podobě souboru 6 skladeb a jejich následné dělení na čtyři věty s jasným schématem první a finální věty v rychlém sudém metru, mezi nimi jedna věta volná a jedna taneční. Když se braly k porovnání skladby třeba W.A. Mozarta, jehož tvorba také do značné míry definovala tuto éru, nemůžeme se bohužel bavit o stejné jednotvárnosti v konkrétním žánru, jelikož zhruba u poloviny z nich je schéma pouze třívěté, a v jednom případě úvodní věty kvarteta začíná v třídobém metru. Zároveň se tím jedná i o svědectví, že Haydn do tohoto souboru vkládal velikou důvěru a jistotu. Pro veškeré předešlé kvartetní opusy byla typická forma sonátová, zde je také nejčastěji využívána, avšak je využitý vyšší podíl forem variačních, například v druhé větě druhého kvartetu, ve druhé větě třetího kvartetu, a poté první věta kvartetu šestého.

Pro znázornění, jakým způsobem je dílo v rámci oboru originální, případně směr, kterým se udává, bývá důležité přirovnání k současníkům, jejich skladbám psaným ve zhruba stejném období, a případně poukázání na předchůdce autora, avšak v Haydnově případě se mluví o prvenství a oboru, kterému on postupnou kultivací dal svůj tvar. Z hlediska nástrojového obsazení se jedná o dlouho zavedenou kombinaci. Dvoje housle, viola a violoncello představují po jednom člověku základní sestavu smyčcového orchestru, a bereme-li ohled na variabilitu nástrojů basso continuo, tak se ve čtyřech smyčcových nástrojích mohou provést mnohá díla od Antonia Vivaldiho, např. jeho *Concerti per archi*, neboli „Koncerty pro smyčce“. Za

⁷ HAYDN, Franz Joseph. *Streichquartette op.76*. Walter, Horst. Mnichov: G. Henle Verlag, 2003, s. 6.

archetypální příklad lze považovat i skladbu Domenica Scarlatti – Sonata a quattro, avšak žádný ze zmíněných příkladů nelze považovat za skladbu představující existující, natož stabilizovaný žánr, především kvůli velké variabilitě forem.

4.1 Zamýšlená dynamika

U celého díla lze sledovat pár zajímavých fenoménů, které jsou evidentní, a snadno odlišitelné od dnešní literatury. Dynamika je extrémně důležitou součástí kvartetní, komorní, či hudební práce, jako takové. S její pomocí se vytváří v hudbě samozřejmě hlasitostní hladina, a ale zároveň má veliký podíl na vytváření individuálního charakteru pomocí jemných úrovní odstínování. Existují spousty vyjadřovacích prvků, které udávají tvar, ať už samostatnému tématu, či frázi, nebo celé skladbě. Dalo by se říci, že prapůvod organizované dynamiky se nachází ve dvou termínech (forte a piano), které stojí naproti sobě, a ačkoliv konkrétně určující, co se s hudbou má v daný moment stát, postupem času tyto dva protipóly nestačily.

Autor klasické hudby prokládá svoji tvorbu reálnými pocity, které se snaží co nejlépe zanást do not, a vytvořit pro ně jasnou asociaci, která je schopna se dostat od autora k interpretovi přes pouhý notový papír bez redundantních písemných instrukcí. Stejně jako se vše v reálném světě odehrává na různých úrovních intenzity, rétorika, intenzita, či charakter emocí, vzteku, sympatie, zášti, nebo vřelosti, tak bylo časem potřeba vytvořit přímý verbální spoj pro tyto vlastnosti, které hudbě dávají mnohem jasnější, a detailnější tvář.

Jako hlavní příklad bych využil oblast opery, kde různé dynamické úrovně kromě zmíněných emocí, dokáží detailněji popsat třeba dějové postavy, a jejich hlavní rysy, jak charakterové, tak fyzické. Při anticipaci, či vstupu barytonového pěvce na scénu bývá zřetelné, že se tak děje pomocí výrazově mohutnější sazby, rytmiky, a především vyšší dynamiky. Aniž by byla potřeba vizuálních vjemů, divák je jasně obeznámen s vysokým kontrastem, jak dějové situace, tak dominance a potenciálně fyzické velikosti postav.

Tato polarita, srovnatelná s odlišením černé, a bílé barvy, není aplikovatelná ve všech případech, a proto časem vzniká komplexní škála dynamických odstínů, které nejen vyplňují prostor mezi původními dvěma protipóly, ale vznikají zároveň i nové extrémy představující zvukově reálné hranice dynamického spektra. Společně s nimi i další výrazové prvky, které mají za úkol vytříbit obecně menší hudební plochy,

vytvoření kontrastu na krátkém úseku, a s příchodem Mannheimské školy přichází crescendo a decrescendo, které působí jako spojovací materiál mezi odlišnými dynamikami.

S dnešním pohledem na op. 76 je až fascinující, kolik odlišných druhů hlasitostí, stavění gradací, či vynášení melodií je možné vytvořit i mimo instruktivní zápis, který je zde velmi stručný. Pokynů ke změně dynamiky je zde extrémně málo, do takové míry, že vyvstává jakýsi předpoklad a požadavek na interprety, kteří by na základě jejich profesionality, hudebního vzdělání, rozpoznání hudební tektoniky a svého částečně individuálního náhledu na věc měli částečně hudební strukturu dotvářet sami. Jediné, čeho se člověk může v notaci dočíst, jsou jasně daná kontrastní rozlišení mezi forte a piano, která jsou například v první větě prvního kvartetu k vidění pouze dvakrát, z nichž druhý případ je shodný s prvním, jelikož se jedná o reprízu, pouze transponovanou o kvartu výše. V prvním, druhém, a pátém kvartetu nejsou udávány ani počáteční dynamiky. Mohlo by to být považováno za autorův relativně odvážný krok, který nechává volnost v jednom z nejzásadnějších parametrů skladby od samého začátku, a u klasických cyklických forem je běžným zvykem četné využívání totožného tématu v různých pasážích skrze skladbou, tím pádem může drobnou deviací od původní autorovy myšlenky dojít k zásadní změně nálady celé skladby. Ačkoliv spousta výrazových prvků není doposud ustálená v notaci, je možné tyto tendence snadno vysledovat.

Při poslechu hudby je velmi důležité brát v potaz dočasně udržitelnou pozornost průměrného posluchače, a přizpůsobit se její proměnlivosti v průběhu času. U kratších forem, jako jsou písně není potřeba zásadních zásahů do zápisu, aby se během prvních uplynulých minut posluchač nerozhodl odsoudit daný kus hudby jako nezajímavý, či nekontrastní, avšak i u drobných forem se kalkuluje s angažovaností publika pomocí například opakovaných pasáží, tzv. refrény, které mají s postupným opětováním člověku přinést pocit klidu, jistoty, a společně s tím myšlenkového odpočinku.

Avšak s narůstajícím objemem hudební literatury do velikosti sonátových vět, instrumentálních koncertů, či symfonií je potřeba s tímto psychologickým jevem počítat čím dál více, a Haydn ve svých kvartetech využívá spousty příležitostí, aby nejen pozornost využil a udržel, ale zároveň nechává posluchače ve svých mnohdy komplexních dílech k několika momentům odpočinku. Je tak umožňováno díky dynamice, která ale není konkrétně psána specifickým názvoslovím, plně využívá

nástrojové sazby, která je vysoce proměnlivá, a dokáže vytvořit celou škálu orchestrací, od samotné drobné melodie, případně doprovazená nekomplikovanými akordickými spiccato postupy, až po plnozvučné souznění všech čtyřech hráčů, které svojí sazbou v každém nástroji pomocí dvojjzvuků, nebo trojjzvuků mohou připomínat masivní orchestrální tutti.

Allegro con spirito

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Příklad 4.1/1. J.Haydn – Smyčcový kvartet G-dur op. 76/1 1.věta – Allegro con spirito

V případě samotného úvodu do prvního kvartetu se doopravdy jedná o úvod, který má jasně signalizovat začátek hudebního představení, případně ve stručném úseku demonstrovat zvukový potenciál tělesa, k jehož vrcholu se opět dostaneme až po důmyslné tematické a hlasové výstavbě ve formě kanonických imitací, které probíhají nejdříve v jednotlivých hlasech violoncella a violy. Dále je téma provedeno ve dvou hlasech současně, což bychom bez jakékoliv výpovědi o zamýšlené dynamice mohli považovat za nepsané mezzopiano. Postupně hlavním tématem projdou všechny nástroje, a ve vzájemné, těsné návaznosti na sebe vytvářejí dojem jakéhosi dialogu, který postupně nabírá na intenzitě. Pokračujíc dále touto větou, autor zde dává jasně najevo, že vedoucím hlasem, především z důvodu komplexity partu, jsou první housle, a zbytek kvartetu vytváří odlehčený a stručný doprovodný ensemble. Mimo plynulé dynamické postupy se zde pracuje i s momentem překvapení, když party akordického podkladu ještě zestruční, a vystavují ideální příležitost pro veliký hlasitostní skok, kdy v taktu 56 všechny nástroje začnou imitovat představený akordický motiv v osminových hodnotách, čímž tentokrát zlomově vytvoří zásadně vyšší dynamickou plochu, která má za úkol posluchače až lehce šokovat.

Z hlediska celého opusu je poté velmi zajímavé, že s uplynulými desítkami let kvartetní kompozice, a díky tomu stabilní cyklické formě se zde vyskytují podobnosti, nasvědčující o jistotě, že tento žánr v očích autora dospěl téměř k dokonalosti,

vezmeme-li v příklad tempové označení jednotlivých vět, tak podle tradičních měřítek bývá první, introdukční věta ve svižném tempu, má zachytit posluchačovu pozornost, a jejich průběh, ačkoliv má zanechat dojem o své tématice, většinou se v ní přehnaně nepozastavuje. Tempová označení ve všech šesti prvních větách jsou dána v úzkém rozpětí od **Allegretto**, až po **Allegro con spirito**, která kdybychom brali konkrétně v číslech, tak se nacházejí v rozmezí 106 – 132 úderů za minutu. Avšak bráno z pohledu využitého názvosloví, dalo by se zde mluvit o velmi nearbitrárním výběru temp, která si jsou navzájem velmi blízká.

Ve stejném duchu jsou konkrétní i tempová označení vět druhých, která ačkoliv jsou psána v mnohem širším rozmezí **Largo**, až **Andante o piú tosto allegretto**, tak zbylé čtyři mají označení **Adagio**, což velmi jasně naznačuje prvoplánový kontrast, který určuje druhé věty cyklických forem jako příležitost k rozjímání, částečnému odpočinku, či meditaci. Avšak navracejíc se k tématu dynamiky, společně s odpočinkem od hudbou nabitě a neúprosně plynoucí první věty ve znělé dynamice se zvukovými vrcholy nacházející se až ve fortissimo, by mělo přijít i odstupňování dynamiky na nižší úroveň a znovu se této instrukce v partituře nedočteme. Jediné, co je zde k zadanému tempu poznamenáno, je instrukce, kterou bychom dnes přiřadili spíše k zvukové barvě, typu **Cantabile/Cantabile e mesto**, nebo **Mezza voce**, takže opět vyvstává otázka, do jaké míry tento zápis zamýšlí ponechat interpreta ve tvůrčí volnosti, anebo předpokládá, že dostatečně erudovaný umělec bude mít předpoklady ke konkrétnímu rozpoznání těchto termínů a přiřazení jim příslušné dynamiky, případně tempové zadání společně s velikými, legatem propojovanými frázemi by mohlo interpreta důmyslně fyzicky omezit, aby se teoreticky dostal nad pomyslnou zvukovou úroveň bez dostatečného vynaložení námahy, a tím narušení taneční přirozenosti.

4.2 Rytmika

Pokud je Haydnova tvorba brána jako jasná reprezentace doby, ve které komponoval, shodující se s filosofií klasicismu, a jeho úsilím o projasněnost, pravidelnost a řád, tak hlavní aspekt autorovy hudby, který tuto definici jasně ztvrzuje, je zřetelná pulzace jednotlivých dob, či jiných členění jednotlivých taktů. V celém kvartetním opusu skýtajícím šest čtyřvětých děl, se ve všech případech

nachází na třetí pozici věta taneční, konkrétně **Menuet**, u něhož je základním stavebním prvkem pevné, třídobé metrum, společně se zřetelnými prvními dobami. První věty se svým introdukčním charakterem a kontrastně vyšším tempem od vět následujících mají zase povětšinou metrum sudé, a rytmickou strukturu mohou nastiňovat první housle představením hlavního tématu, a případně je podporují spodní smyčce buď přímou imitací, nebo pravidelnými doprovodnými příznávkami. Rád bych uvedl v příklad druhou větu prvního kvartetu, kde, ačkoliv by se to nečekalo díky obecně širšímu a svobodnějšímu charakteru volných vět, počínaje 16. taktem, této ideji se přímo staví velmi striktně působící zápis striktního, stabilního podkladu a vzápětí v taktu 22., akordických průchodů na drobných šestnáctinových hodnotách, vytvářejíce až metronomický podklad, při kterém se v zájmu vyslovení poměrně komplexní, a tonálně vybočující melodie nelze agogicky příliš nikam pohybovat v zájmu vyslovení průtažných disonancí.

V momentě, kdy na skladbu začneme nahlížet ve světle rigidní a zřetelné rytmiky, zanedlouho se v této samé větě vyvine synkopická protiváha (takt 25), a následně v druhém případě (takt 61), který má ze začátku společně se zvýšenou sazbou ensemblu působit jako odlehčení od ponuré tóniny c-moll, v taktech 65 a 66 pomocí inverze vrchních a spodních dvou hlasů vytvoří rytmický prvek, který má téměř za úkol posluchače zmást. Do tohoto momentu spodní smyčce mají jasně danou roli zadávání rytmu pro zbytek kvarteta, a v momentě, kdy se tento metronomický sled posune o hodnotu dvaatřicetinové noty, posluchač s nejvyšší pravděpodobností ztrácí přehled o pokračujících dobách.

Podobná rytmická komplikace se najde i v následující třetí větě **Menuet**, kde ve 14. taktu záměrně pomocí svázání čtyřech not dohromady v třídobém taktu dochází k narušení metra, a umístění těžké doby o jednu čtvrtňovou hodnotu dříve, která se i díky nejvyšší celkové sazbě zákonitě prosadí nejvíce, tímto vytvářejíc hemiolu⁸, která je následně velmi rychle rozklíčována zpět v taktu 18-22, kde jsou striktně udávány pouze první dvě doby každého taktu, uvádějí posluchače zpět v jistotu.

Jako další zvláštnost v rytmické struktuře bych označil využití drobných notových hodnot. Konkrétně ve finálových větách mají tři veliké úlohy ve třech různých situacích. Společně s předepsanými vysokými tempy pohybujících se v derivacích

⁸ Hemiola – Z Řeckého „Hemioslos“, doslovně znamená „Jeden a půl“ a v hudební literatuře znamená zápis fráze, či rytmického útvaru v třídobém metru do dvoudobého, a naopak, což zapříčiňuje přesunutí příznačnost těžkých dob na místa dob lehkých, což frázi uměle rozšiřuje na vícetaktový úsek

tempa **Aleggro** až **Vivace assai**, a braním v potaz akustických možností nástrojů, případně technické schopnosti hráčů v konkrétních hlasech se zde dochází až na samotný limit, co tyto aspekty dovolují. Jako nejdrobnější hodnoty se zde vyskytují šestnáctinové noty, avšak pouze v podobě krátkých figur, či vypsaných ozdob, ale velmi často jsou využívány osminové trioly. To má hned několik dopadů na konečný dojem ze skladby. Především to vynáší vysokou úroveň nepoměru notových hodnot vedoucího hlasu vůči doprovodu. Tato situace důmyslně vyžaduje basso continuo, či všechny ostatní hráče využívat konkrétně čtvrtových, případně půlových hodnot v akordickém podkladu. Kdyby došlo na situaci, kde je potřeba zahuštění rytmiky v ostatních hlasech, tak v pořadí jsou hodnoty osminové, které ačkoliv by bylo realizovatelné hrát v poměru 3:2, tak zaprvé by vytvářely značně chaotický element, který by pro běžného posluchače působil, jako běžná nesouhra, a zadruhé koncept polyrytmiky by šel ideologicky přímo proti tehdejšímu kulturnímu slohu, kteréhož hlavní atributy byla odměřenost, a pravidelnost. Takže tento veliký notační nepoměr má bez jakéhokoliv jiného zásahu účinek, že melodický nástroj se dostává ještě více do vědomého popředí pozornosti, a společně s technickými nároky těchto rozsáhlých melodických linek, vytváří veliký efekt virtuozity.

V návaznosti na zmínku o technicky velmi náročných čtvrtých větách, které je těmito figurami proloženy velmi často se nabízí prohlásit, že společně s narůstajícím věkem a zkušenostmi skladatele se technická náročnost děl konstantně zdvihá, a toto pozdní dílo tím pádem představuje vrchol tehdejší houslové hry. V této práci později zmíněný dřívější opus 9 svědčí o tom, že pokud se autor chopí konkrétní houslové techniky, je schopen ji téměř identicky využít i v mnohem pozdější fázi své kariéry. V obou rozebíraných dílech lze najít imitovanou konkrétní pasáž, která reprezentuje Haydnovu jistotu ve svém řemesle. Jedná se v op.9, 1. kvartetu 1. větě Moderato o poslední dva takty první repeticce, a v op.76, 1. kvartetu, 4. větě takt 154-157. V případě převzetí druhé poloviny taktu 153 se jedná o identickou pasáž, včetně zápisu hodnot a dokonce tóniny.



Příklad 4.2/2. J. Haydn – Smyčcový kvartet G-dur op. 9/1 1.věta – Moderato



Příklad 4.2/3. J. Haydn – Smyčcový kvartet G-dur op. 76/1 4.věta – Allegro ma non troppo

V ostatních hlasech se tyto linky vyskytují také relativně často, většinou ve formě kratších figur, které mohou imitovat první housle (mohly by se v této situaci označit dokonce za sólový nástroj), za účelem simulace operního dialogu, kdy se dva hlasy mohou navzájem imitovat buď jako symbol neshody, potažmo hádky, nebo případně vzájemného zesměšňování. Dále Haydn využívá imitace přísné, kde po předešlém zaznění tématu, nebo opakované figury se v primovém, či oktávovém zdvojení připojí ostatní nástroje pro okamžitý nárůst dynamiky a vytvoření naléhavého, až dramatického afektu.



Příklad 4.2/4. J. Haydn – Smyčcový kvartet G-dur op. 76/1 4.věta – Allegro ma non troppo

5 Kvartetní opus 9

Josef Haydn, narozen ke konci období baroka období se dožil obdivuhodně vysokého věku 77 let, a jeho profesní aktivita je prokazatelná od nejútlejšího věku, kdy se začal věnovat hudbě, potažmo skladbě, která jej prováděla po celý život. Je proto na místě konstatovat, že jeho tvorba se v průběhu času tvarovala a vyvíjela. Bráno empiricky a v kontextu historie, uváděný průběh hudebně-klasicistního období bývá od roku 1750 do 1820, což znamená, že když dílo pojmenujeme Haydnovou tvorbou, žánrově se můžeme pohybovat v rozmezí vrcholného baroka až téměř končícího klasicismu. Je proto důležité poukázat nejen na notoricky známe skladby, psané velmi zkušeným autorem v pokročilém

věku, ale i zjistit, jak vypadala autorova hudba v době postupného nabývání vědomostí a postupného pěstování vlastních invencí.

Opus 9 (viz Příloha č. 1 a 2) je označován za dílo, které Haydnovi přineslo přívlastek otce smyčcového kvarteta, proto se věnuji dílu ještě dřívějšímu, a to opusu 9. Sepsaný roku 1769 sice není vysloveně ranou tvorbou autora, ale v rámci tohoto konkrétního žánru představuje jedno z prvních, ucelených děl, které odděluje od opusu 76 celá tři desetiletí.

Ačkoliv by se na základě toho nabízel komentář, že se jedná o méně kvalitní dílo, tak bych především zdůraznil odlišný přístup ke tvorbě, nežli technickou nedokonalost. I přes značný věkový rozdíl se zde odehrává veliká dávka inovací, především díky syntéze znaků předešlého baroka, výjimečně i renesance v kombinaci s novým formálním rámcem.

Důležité je zmínit, že výběr a vzájemné pořadí vět se téměř nemění, a princip kontrastních vysokých temp prvních vět vůči následujícím buď volným, nebo tanečním stále přetrvává. Ačkoliv nejsou prováděné dramatické kroky v tonálním plánu, který se zpravidla drží schématu sonátové formy, tak ve struktuře témat, ve využití harmonie a jejích postupů můžeme mluvit o rozsáhlém experimentování. Otázka vytváření napětí na větší ploše bývá řešena melodickým vedením, a společně s ním akordickými sledy, které s pomocí vytváření citlivých tónů, ať už vůči tónice, či příbuzným akordům vyžadují rozřešení pomocí návratu na doškálný akord, ke kterému hudba směřuje.

Zde v opusu devět je napětí vytvářeno také, ale mnohdy v menším měřítku a více frekventovaně. Drobná, disonantní odbočení, většinou chromatického charakteru jsou přítomna v první a třetí větě prvního kvartetu, dále ve třetí **Adagio** větě druhého kvartetu, a obecně v situacích, kdy hlavní téma je vícekrát opakováno pomocí komplikovaných variací. V opusu 76 druhé větě prvního kvarteta je této technice, téměř až oponující plocha, kde od taktu 85 do 88 zazní dvě chromatické disonance, a díky ostinátně se opakujícím akordům, zřetelně vyznačujícím tento nedošklý souzvuk, je toto působení disonance amplifikováno a přesně z tohoto důvodu je vzápětí ustálení na tónice o to silnější, a je reprezentováno jasně daným tónickým kvartsextakordem a nad nimi se nesoucí rozklad akordu C-dur v houslích.

Příklad 5/5. J.Haydn – Smyčcový kvartet G-dur op. 76/1 2.věta - Adagio

Je nutné se i pozastavit nad strukturou tanečních vět **Menuet**, a jejich skoro nedílné součásti **Trio**, která by ve smyčcovém kvartetu byla realizovatelná a měla by i své místo z hlediska dramaturgie věty. Na krátkou, střední část věty by úbytek vybraného hlasu ke ztvárnění tříčlenného souboru mohl vytvořit propad v sazbě a dynamice a tím, fungovat jako humorné odlehčení. V době J.B. Lullyho bylo běžné tuto kombinaci používat v symfonické tvorbě, kde střední část věty se skládala většinou z duetu sólových nástrojů, kupříkladu trubek, či hobojů společně s bassem continuumem, které se sice mohlo skládat z více hráčů, např. cembala, fagotu, violy da gamba, a jejich různých kombinací, ale byly považovány za jeden nástroj udávající basovou linku, tím utvářejíc soubor tří nástrojů. Paradoxně tento velmi jednoznačný název později nenese svůj slovní podstatu, a je společně s Menuetem tradičně využíván jako forma symfonické taneční věty, většinou aniž by byl brán v potaz původně zamýšlený počet nástrojů.

Jako hlavní odlišující faktor bych označil časté využívání kontrapunktické techniky, případně fugatové imitace, které nejen, že svým charakterem mohou vytvářet reference na předcházející barokní sloh, a jeho dominující kompoziční styl, ale zároveň působí jako narušující element v očekávané pravidelnosti a periodičnosti klasicistních frází, které podobně jako s využitím disonance po níž nastane doškálné zakončení, vytváří hudební napětí.

Na kontrapunktických korespondenciách je postaveno celé *Trio* druhej vety z kvartetu č. 3, op. 9.

TRIO.

800.

Příklad 5/6. J. Haydn – Smyčcový kvartet G-dur op.9/3 2. věta Menuetto

Závěr

Cílem této práce bylo zpřehlednit tvorbu pro smyčcový kvartet od Josepha Haydna, která dle dat vydání přesahuje čtyřicet let od prvního do posledního opusu.

Společně s průzkumem autorova hudebního vzdělání, učňovství a raném tvůrčím životě lze získat pojem o dalekosáhlosti jeho schopností na jednotlivé hudební nástroje, ze kterých spoustu prakticky ovládal, což je velkým podpůrným faktorem v relevanci jeho literatury do dnešní doby.

Cílem práce nebylo vypsát podrobný, technický rozbor společně s tonálním a tektonickým plánem, především kvůli rozsahu celého opusu, který je dle mého názoru třeba vnímat jako celek a jako dílo, které může zastávat pozici esenciální literatury pro kvalitní smyčcový soubor. Na základě téměř učebnicového řádu, kterému jsou jednotlivé skladby vázány jsem provedl detailní porovnání s dílem pocházejícím z rané komorní tvorby, které bylo i referencí na období předělující vrcholné baroko a počátky klasicismu. Zde ačkoliv se zmíněná stylová dvojznačnost zřetelně vyskytovala, tak bylo až zarážejícím zjištěním, jak rigidní a jednoznačná autorova představa o tomto žánru byla.

Lze se usnést, že Joseph Haydn během svého profesního života dovedl stabilizovat sofistikované a respektované odvětví hudby, a jeho konkrétní schéma, což v rámci lidského života působí jako dlouhý proces, avšak oproti formě symfonické, nebo např. písňové lze mluvit o působivém a doslova zlomkovém časovém úseku dějin hudby.

Použité zdroje

FEDER, Georg; WEBSTER, James. *Haydn, (Franz) Joseph* [online]. Oxford Music Online, 2001 [cit. 10. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044593?rkey=XCOBb2&result=6#omo-9781561592630-e-0000044593-div1-0000044593.7>

GREENBERG, Robert. *Great Masters: Haydn – His Life and Music* [PDF]. San Francisco Conservatory of Music: The Teaching Company.

HAYDN, Franz Joseph. *Streichquartette op.76*. Walter, Horst. Mnichov: G. Henle Verlag, 2003.

Joseph Haydn – Wikipedia. In: Wikipedia, the free encyclopedia [online]. Poslední změna 3.6.2022 05:03 (UTC) [cit. 11.6.2022]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Haydn

HRUBÝ, David. *Smyčcové kvartety mistrů vídeňského klasicismu*. [PDF]. Brno, 2011 Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra strunných nástrojů. Vedoucí práce prof. Adolf Sýkora

NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby.*, vyd. Ostrava: Montanex, 2011. ISBN 978-80-7225-344-9.

SCHONBERG, Harold C. *The Lives of Great Composers*. 3. vydání. Londýn: Abacus, 1998.

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

String Quartets, Op. 20 (Haydn) – Wikipedia. In: Wikipedia, the free encyclopedia [online]. Poslední změna 5.4.2022 12:25 (UTC) [cit. 11.6.2022]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/String_Quartets,_Op._20_\(Haydn\)](https://en.wikipedia.org/wiki/String_Quartets,_Op._20_(Haydn))

Seznam notových a hudebních materiálů

HAYDN, Franz Joseph. *Streichquartette op.76*. Walter, Horst. Mnichov: G. Henle Verlag, 2003.

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP106803-PMLP217525-Haydn -
_SQ_Op.9No.1_FS.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP106803-PMLP217525-Haydn_-_SQ_Op.9No.1_FS.pdf)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4c/IMSLP106804-PMLP217525-Haydn -
_SQ_Op.9No.3_FS.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4c/IMSLP106804-PMLP217525-Haydn_-_SQ_Op.9No.3_FS.pdf)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/40/IMSLP454963-PMLP57211-
op76_com.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/40/IMSLP454963-PMLP57211-op76_com.pdf)