

**Akademie múzických umění v Praze  
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění  
Hudební režie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**KLAVÍRNÍ DUO – INTERPRETACE A ZVUKOVÝ ZÁZNAM**

**Sarah Jedličková**

Vedoucí práce: doc. MgA. Sylva Stejskalová, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, červen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Music and Dance Faculty**

Music Art  
Recording Direction

**MASTER'S THESIS**

**PIANO DUO – INTERPRETATION AND SOUND RECORDING**

**Sarah Jedličková**

Thesis / Dissertation supervisor: MgA. Sylva Stejskalová, Ph.D.

Awarded academic title: MgA

Prague, June 2023

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

KLAVÍRNÍ DUO – PROBLEMATIKA INTERPRETACE A NAHRÁVÁNÍ

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne .....

.....

Sarah Jedličková

## **Poděkování**

*Ráda bych v první řadě poděkovala Hudební a taneční fakultě AMU za finanční podporu z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2022 a díky které mohl být realizován experiment zkoumající kvality pozic dvou klavírů při nahrávání. Výsledky experimentu byly aplikovány při realizaci praktické části mé diplomové práce a poskytly mnoho cenných informací pro předloženou magisterskou práci.*

## Abstrakt

Interpretace a zvukový záznam klavírního dua je rozsáhlé téma, na které je nahlíženo v interpretační rovině, a také je možné ho posuzovat z pohledu zpracování zvukového záznamu. Technicko-interpretací specifika hry v klavírním duu lze rozdělit na čtyřruční hru a hru na dva klavíry. Práce popisuje zvukové aspekty různých nástrojových pozic, se kterými je možno se v praxi setkat při interpretaci i záznamu zvuku.

Dále se práce věnuje dílu Franze Liszta – Faustovské symfonii. Popisuje historický kontext jejího vzniku a okolností, za jakých byla vytvořena transkripce pro dva klavíry. Práce je doplněna o analýzu dvou různých nahrávek první věty skladby ve verzi pro dva klavíry.

Tato práce může přispět k souboru znalostí v oboru klavírního dua a může být zdrojem referenčních materiálů pro akademické pracovníky i pro odborníky z praxe.

## Abstract

The interpretation and recording of a piano duo is an important issue both on the interpretative level and from the perspective of sound recording. The technical and interpretive specifics of performing in a piano duo can be divided into four-hand performance (on one keyboard) and performance on two pianos. This thesis describes the sonic aspects of various instrument positions that can be encountered in practice, both in the interpretation and the recording of sound.

The thesis also deals with Franz Liszt's Faust Symphony. It describes the historical context of its creation and the circumstances in which the transcription for two pianos was created. The thesis is supplemented by an analysis of two different recordings of the first movement of the composition in the version for two pianos.

This work is intended as a contribution to the piano duo's body of knowledge and can be a source of reference material for academics and practitioners alike.

## Obsah

<b>1</b>	<b>Úvod .....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b><i>Klavírní duo – historický vývoj .....</i></b>	<b>3</b>
2.1	Willi a Louis Thern .....	7
2.2	Rose a Otilie Sutro.....	8
2.3	Bartlett a Robertson .....	9
2.4	Mary a Geraldine Peppin .....	11
2.5	Věra a Vlastimil Lejskovi .....	12
<b>3</b>	<b><i>Problematika interpretace klavírního dua .....</i></b>	<b>15</b>
<b>4</b>	<b><i>Zvukový záznam klavírního dua .....</i></b>	<b>19</b>
4.1	Hudební ukázky.....	20
4.2	Nástrojové pozice .....	22
<b>5</b>	<b><i>Franz Liszt – Faustovská symfonie .....</i></b>	<b>26</b>
5.1	Franz Liszt .....	26
5.2	Historický kontext a forma díla.....	28
<b>6</b>	<b><i>Analýza zvukových nahrávek.....</i></b>	<b>35</b>
6.1	Interpreti .....	36
6.2	Zvuková kvalita nahrávek .....	40
6.3	Interpretační analýza .....	43
<b>7</b>	<b><i>Závěr.....</i></b>	<b>52</b>
<b>8</b>	<b><i>Seznam použitých zdrojů .....</i></b>	<b>54</b>
	<b><i>Přílohy .....</i></b>	<b>57</b>

## **Seznam příloh**

Příloha 1 – Zpráva o nahrávání

Příloha 2 – Imput list

# 1 Úvod

Tématem této magisterské práce je problematika interpretace a nahrávání klavírního dua. Komorní soubor klavírní duo prošel v průběhu historie jistým vývojem. Obecně lze tvrdit, že oproti jiným nástrojovým obsazením je poměrně opomíjeno. Teprve poslední dobou, myšleno během druhé poloviny 20. století, se mu dostává patřičné pozornosti, vzhledem k významu, jaký v rámci historie má.

Kombinace dvou klávesových nástrojů představovala zajímavou možnost pro nástrojové uskupení, pro které tvořili hudební skladatele již od dob baroka. Význam a funkce tohoto komorního tělesa se ve společnosti měnily spolu s jejím vývojem a nově vznikajícími nároky či potřebami přes vzdělání, zábavu, obchod s hudebninami až po uměleckou produkci. Teprve na přelomu 19. a 20. století začala vznikat první stálá profesionální klavírní duo.

Práce se zabývá historickými a společensko-kulturními aspekty od počátku vývoje klavírního dua. Dále se zaměřuje na technicko-interpretací nároky, které jsou kladeny na hráče klavírního dua. Porovnává rozdílné požadavky na čtyřruční hru a hru na dva klavíry. S tím souvisí i zvukový obraz, který spolu dva klavíry tvoří při zvukovém záznamu. Různé vzájemné pozice nástrojů a nastavení pozice víka na nástrojích významně ovlivňují vyznění skladby. Existují pozice výhodnější, které požadovaný zvukový obraz podpoří, a naopak jiné pozice optimálnímu vyznění nevyhovují. Pro ověření zvukových vlastností jednotlivých pozic nástrojů a jejich vyznění na zvukové nahrávce byl proveden experiment, který ukázal, které z pozic jsou vhodné pro různé druhy hudebních skladeb. Výsledky experimentu jsou v práci uvedeny.<sup>1</sup>

Pro praktickou část diplomové práce bylo zvoleno provedení zvukového záznamu skladby Franze Liszta – Faustovské symfonii v originální úpravě pro dva klavíry, sólový tenor a mužský sbor. Z toho důvodu se druhá část práce věnuje právě tomuto dílu. Nejprve jsou čtenáři seznámeni s životopisem F. Liszta, zejména s okolnostmi, které faktory ovlivnily jeho kariéru a přivedly k napsání Faustovské symfonie. Dále jsou zde popsány historické okolnosti vzniku symfonie a jejích úprav pro dva klavíry, nebo důvod pro dokončení sborového závěru skladby. Pro hudebního režiséra je naprosto podstatná znalost nahrávaného díla. V textu jsou

---

<sup>1</sup> Celý experiment, jeho příprava průběh a výsledky jsou popsány v článku, který je připraven pro samostatnou publikaci.



zpracovány ukázky nejzajímavějších hudebních motivů a popsány postupy, které Liszt uplatnil při kompozici skladby. Na tuto část navazuje interpretační analýza dvou dostupných nahrávek, u nichž je sledována zvuková a interpretační kvalita.

Práce hudebního režiséra předpokládá hluboké znalosti v mnoha hudebně-teoretických disciplínách i obecnou znalost technologie nahrávání. Magisterská práce přináší pohled na repertoár zvolený pro praktickou uměleckou část absolventského výkonu a tím je Lisztova Faustovská symfonie pro dva klavíry. Tato skladba vznikla nejprve ve verzi pro orchestr. Z osobních důvodů byla zvolena verze pro dva klavíry. Symfonie byla později doplněna o tenorový sólový part a mužský sbor na konci poslední věty. Tato úprava již byla nahrána, ale na moderní nástroje. Výzvou tedy bylo pořídit snímek pro dva historické klavíry včetně vokálního závěru. A to se podařilo.

## 2 Klavírní duo – historický vývoj

Klavírní duo je hudební disciplína s dlouholetou tradicí a vývojem. První dochované skladby a notové zápisy je možné najít již na přelomu 16. a 17. století. Pojem klavírní duo se v českém jazyce vztahuje ke dvěma v praxi běžně užívaným oborům. Rozumíme tím buď čtyřruční hru, tedy hru dvou hráčů na jeden nástroj, nebo hru na dva klavíry, kde každý z hráčů hraje na svůj nástroj. Každá z těchto disciplín má odlišné nároky na interprety i na jejich přístup k interpretaci.

V dějinách hudebně kulturního života středoevropské společnosti představovalo klavírní duo jednu z příležitostí, jak rozšiřovat povědomí o hudbě a aktuálním hudebním dění. Kulturní život spojený s pořádáním koncertních vystoupení byl dlouhou dobu privilegií vyšších tříd. Lidé z nižších vrstev (měšťané) běžně neměli možnost účastnit se kulturně společenských akcí, a tak se hojně věnovali domácímu muzicírování, které zahrnovalo i čtyřruční hru.

S postupným rozvojem umělé hudby bylo populární učit se hře na nějaký hudební nástroj. Ve šlechtických poměrech bylo běžným zvykem děti hudebně vzdělávat profesionálními hudebníky nebo učiteli, kteří tak nalézali obživu. Měšťané a lidé z venkova se bavili lidovou tradiční hudbou a hudební umění si předávali ústně po generacích. Díky vzniku a rozšíření knihtisku během období renesance se postupně začala šířit i hudební literatura. Během klasicismu dochází spolu s technickým progresem a celkovým rozvojem společnosti ke vzniku řady vydavatelství, která se snaží zpřístupnit hudební literaturu i měšťanům, a seznámit je tak s klasickou hudbou současnosti. Mezi významné vydavatele té doby patří například: Breitkopf a Härtel (1719), Artaria (1770), Robert Birchall (1783), Nikolaus Simrock (1793), Moritz Schlesinger (1834) a další.

Začátkem 18. století Bartolomeo Cristofori (1655 – 1731) vyvinul nový nástroj tzv. pianoforte. Předností tohoto nového nástroje byl mohutnější zvuk a schopnost plynulých dynamických změn. Pro řadu skladatelů (např. J. S. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven) byla tato událost impulsem k nové kompoziční práci, a začala tak vznikat řada skladeb určených pro tento nástroj. Někteří z nich se podíleli i na technickém vývoji a vylepšování pianoforte tak, aby byly jeho nově nabyté zvukové kvality využity na maximum. Kladli důraz na mohutnost zvuku a tónový rozsah nástroje.

Mezi běžnější hudební nástroje, které v té době měli lidé k dispozici a mohli je k domácímu hraní využívat, patřily smyčcové nástroje – např. housle, ale i violoncello, a dechové nástroje – např. různé flétny. V zámožnějších rodinách bylo možné nalézt i cembalo. Během 18. století se začalo po celé Evropě objevovat více výrobců hudebních nástrojů, kteří se specializovali právě na pianoforte (např. Erard, Conrad Graff, Broadwood, Bösendorfer a další), a díky tomu se tento nástroj stal obecně dostupnějším. Lidé si brzy uvědomili benefity, které jim nástroj přináší. Technické možnosti pianoforte umožňují pojmout komplexnější hudební celek, jak melodii, tak i harmonii, a tím obsáhnout náročnější hudební díla, která by vyžadovala obsazení více hráčů najednou. To umožnilo hrát v domácím prostředí skladby, jinak „běžným“ lidem nedostupné (symfonická, komorní a vokální díla), a tak se pianoforte stalo již začátkem 19. století součástí mnoha měšťanských domácností<sup>2</sup>.

Vydavatelé si uvědomovali, jaký potenciál má nový trend domácího muzicírování. Začali od skladatelů vyžadovat klavírní verze jejich původně orchestrálních děl. Často sami skladatelé, nebo vydavatelé pověřeni hudebníci, dostávali zakázky na vytváření transkripce významných skladeb tak, aby si je lidé mohli doma zahrát. Díky tomu se do povědomí lidí dostávaly i tak významné a rozsáhlé skladby, jako například Beethovenovy symfonie. Během 19. století se většina orchestrálních skladeb začala vydávat i v úpravě pro klavír.

Čtyřruční způsob hry na jednom nástroji umožňoval zachování plnější struktury komplikovaných orchestrálních skladeb. Bylo možné kompletně pojmout rozsah nástroje, a plnohodnotně zachytit všechny hlasy obsažené ve skladbách. Zároveň výhodou čtyřruční hry byla potřeba pouze jednoho nástroje. Proto je z historického hlediska a množství repertoáru čtyřruční hra rozšířenější než hra na dva nástroje. Čtyřruční hra zasahovala i do oblasti zábavy, jinak by se netěšila takové popularitě. Hrát na jeden nástroj s významným skladatelem nebo oblíbeným pedagogem je jiný zážitek než při výuce hry na jakýkoliv jiný nástroj. Trend domácího muzicírování se udržel až do příchodu nahrávacího průmyslu ve 20. století.

Transkripce nebyly jedinou dostupnou literaturou pro toto komorní uskupení. Rozvíjela se i původní tvorba – skladby napsané originálně pro čtyřruční klavír nebo pro dva klavíry. Úplné počátky dua klávesových nástrojů můžeme najít spolu s rozvojem ansámblové a instrumentální hudby již v období renesance. Ve většině ansámblových skladeb napsaných pro klávesové nástroje skladatelé nepředepsali konkrétní instrumentální obsazení. Skladby

---

<sup>2</sup> FERGUSON, Howard. Keyboard Duets. from the 16th to the 20th century. Oxford: Oxford University Press; New York: Oxford University Press, 1995, s. 5.

bylo tedy možné interpretovat sólově, tři ručně na jednom nástroji nebo na dva stejné či odlišné klávesové nástroje. I přestože je za hlavní renesanční centrum považováno Nizozemí, původ a vývoj čtyřruční hry nalezneme spíše v alžbětinské Anglii poloviny 16. století<sup>3</sup>.

V období baroka můžeme najít řadu původních skladeb pro klávesové duo. Zajímavé je sledovat, že oproti renesanci zde čtyřruční hra ustupuje do pozadí a hlavním centrem pozornosti v této disciplíně se stává hra na dva samostatné klávesové nástroje. Za hlavní centrum tohoto uskupení bylo považováno Německo. Mezi přední skladatele této doby, kteří se věnovali komorní hře na klávesové nástroje, patří Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) (napsal koncerty pro dva, tři i čtyři cembala) a jeho synové Wilhelm Friedemann (1710 – 1784), Carl Philipp Emanuel (1714 – 1788) a Johann Christian (1735 – 1782)<sup>4</sup>. Ve Francii psal pro klávesové duo varhaník, cembalista a skladatel François Couperin (1668 – 1733).

V klasicismu začíná vznikat výrazný rozdíl mezi skladbami napsanými pro čtyři ruce nebo pro dva nástroje. Skladatelé začali tvořit pro přesné nástrojové obsazení. Čtyřruční hra našla své uplatnění pro provozování úprav instrumentálních či vokálních děl většího rozsahu. Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) je jedním z nejvýraznějších osobností dějin hudby, kteří se zásadně zasloužili o rozvoj této komorní disciplíny. Napsal řadu sonát jak pro čtyřruční klavír, tak i pro dva klavíry. Poslední dvě sonáty (*Sonáta č. 4 F dur K497* a *Sonáta č. 5 C dur K521*) byly zkomponovány již pro nový kladívkový klavír. V českých zemích pro klavírní duo skládali například František Xaver Dušek (1731 – 1799), Jan Ladislav Dusík (1760 – 1812), Jan Křtitel Vaňhal (1739 – 1813). Leopold Koželuh (1747 – 1818) byl dokonce první, který napsal koncert pro čtyřruční klavír a orchestr. V této době už vznikala i instruktivní literatura.

V období romantismu se hudba v duu začala propagovat i na veřejných koncertech formou transkripce orchestrálních i původních skladeb. Domácí muzicírování podpořil i vznik nového typu hudebního nástroje – pianina<sup>5</sup>. Je zajímavé pozorovat odlišné přístupy skladatelů k tomuto oboru. Někteří z nich této disciplíně věnovali maximální pozornost a povznesli ji na úroveň srovnatelnou se sólovou hrou. Tam bychom mohli zařadit Franze Schuberta (1797 – 1828), Franze Liszta (1811 – 1886) a Johannese Brahmse (1833 – 1897). F. Schubert patří mezi nejvýznamnější skladatele píšící pro toto komorní uskupení. Napsal řadu skladeb pro

---

<sup>3</sup> MAUROIS, André. Dějiny Anglie. Praha: NLN, 1993, kapitola 4, s. 171–230

<sup>4</sup> FERGUSON, Howard. Keyboard Duets from the 16th to the 20th century. Oxford: Oxford University Press; New York: Oxford University Press, 1995, s. 3

<sup>5</sup> SÝKORA, Václav Jan. Dějiny klavírního umění. Praha: Panton 1973, s. 47

čtyřruční klavír. Z významných děl lze uvést například „populární“ *Fantazii f moll, op. 103 D. 940*.<sup>6</sup>

S nabývajícím významem koncertního provádění skladeb se v druhé polovině 19. století postupně rozšiřuje fenomén koncertního umělce. Jsou zakládány sdružení a spolky zaměřující se na interpretaci skladeb soudobých skladatelů. Se vzrůstající profesionalizací hudby jsou budovány nové koncertní sály a divadla, vznikají první profesionální komorní soubory, jako například smyčcová kvarteta (České kvarteto – 1892 až 1934), klavírní tria (The Dutch Trio – 1899 až 1910) i klavírní dua (Rose and Ottilie Sutro – 1894 až 1957). Díky tomu mohli skladatelé oslovovat konkrétní interprety a spolupracovat na konkrétním provádění svých děl. To platilo i naopak, interpreti začali oslovovat skladatele a nechávali si komponovat nové skladby pro požadované obsazení.

S příchodem nahrávacího průmyslu (během první poloviny 20. století) a zpřístupnění nahrávek i pro veřejnost se postupně začalo ustupovat od domácího provozování hudby. Nahrávací průmysl naopak přinesl nové nároky na kvalitu interpretačního provádění skladeb a s ním i technickou vybavenost hráčů. Tento vývoj šel ruku v ruce s novými zvukovými i hudebními nároky na interpretaci ze strany samotných skladatelů. Mezi přední skladatele píšící pro klavírní duo můžeme zařadit Sergeje Rachmaninova (1873 – 1943), Maurice Ravela (1875 – 1937), Daria Milhauda (1892 – 1974), Igora Fjodoroviče Stravinského (1882 – 1971) a další. Mezi české skladatele píšící pro klavírní duo patřili například Vlastimil Lejsek (1927 – 2010), Zdeněk Pololáník (1935), Josef Berg (1927 – 1971) nebo Pavel Blatný (1931 – 2021).

V dnešní době je klavírní duo obecně uznávaným komorním uskupením, ve kterém je možné se realizovat v rámci profesionální umělecké dráhy. Existuje pro něj řada mezinárodních soutěží, například Mezinárodní Schubertova soutěž pro klavírní dua Jeseník nebo JOYEUX MUSIC INTERNATIONAL Festival & Competition for Young Pianists. Dále je možné vystoupit v rámci hudebních festivalů zaměřených pouze na klavírní duo (např. Pianoduo Festival Amsterdam). Klavírní duo je možné studovat jako samostatný studijní program na mnoha vysokých školách po celém světě (např. Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Universität Mozarteum Salzburg a další).

---

<sup>6</sup> FERGUSON, Howard. Keyboard Duets from the 16th to the 20th century. Oxford: Oxford University Press; New York: Oxford University Press, 1995,

## Významná klavírní dua

V dějinách hudby existovala a stále existuje řada komorních souborů specializujících se na klavírní duo. Postupně s přibývajícím povědomím o této disciplíně a zlepšujícími se podmínkami (možnosti studia či profesního působení) jich v současné době existuje celá řada. Pro následující přehled několika vybraných interpretů jsem vždy zvolila průkopníky v některé z oblastí souvisejících s vývojem disciplíny.

Nespornou výhodou je v dnešní době online přístup k mnoha textovým zdrojům, jakými jsou naskenované články z historických novinových tisků, databáze institucí, informace od pamětníků apod.

### 2.1 Willi a Louis Thern

Bratři Vilmos Thern (1847 – 1911) a Lajos Thern (1848 – 1920), synové skladatele a dirigenta Károlyho Therna, se narodili v Maďarsku v Budapešti. První hudební vzdělání získali od svého otce, a primárně se věnovali hře na klavír. V rámci svých studií se přesunuli do Německa, kde studovali na konzervatoři v Lipsku u Ignaze Moschelese a Carla Reinecka. Se studiem pokračovali u Franze Liszta, se kterým později také navázali profesní spolupráci.

Už jako děti (7–8 let) spolu hrávali skladby pro klavírní duo. Jako profesionální hudební těleso začali fungovat od roku 1866. Každoročně vystupovali v Londýně a Liverpoolu a uspořádali řadu koncertních turné po Belgii, Nizozemsku a Německu. Pravidelně koncertovali v pařížských salonech, kde se setkávali s významnými hudebními osobnostmi, jako například s Antoniem Rossinim nebo Hectorem Berliozem.

Často interpretovali díla Franze Liszta, který navštěvoval jejich koncerty a sám s nimi vystupoval. Věnoval jim přepisy Schubertových pochodů pro čtyřruční klavír. Sami si vytvářeli přepisy skladeb J. Haydna, L. van Beethovena, F. Mendelsohna Bartoldiho pro klavírní duo (nejčastěji do čtyřruční verze).

V 80. letech se přesunuli do Vídně, kde působili na Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien, kde vyučovali hru na klavír. Mezi jejich nejvýznamnější studenty patří

Erwin Schulhoff, Lubka Kolessa a Leo Ascher. Louis Thern získal v roce 1909 profesorský titul a 1918 Rytířský kříž Řádu Františka Josefa.<sup>7</sup>

## 2.2 Rose a Otilie Sutro

Sestry Rose Sutro (1870 – 1957) a Otilie Sutro (1872 – 1970) se narodily v Baltimoru do hudební rodiny. Matka Arianne Suotro byla klavíristka a zpěvačka a otec Otto Sutro varhaník, skladatel, hudební vydavatel a generální zástupce Steinway & Sons v Baltimoru, Maryland<sup>8</sup>. Sestry se nejprve učily hře na klavír od své matky. Poté, co se rozhodly pro profesionální kariéru, pokračovaly se svým studiem v Berlíně na Universität der Künste ve třídě Karla Heinricha Bartha.

Sestry poprvé debutovaly jako klavírní duo v Londýně, a to v červenci roku 1894. Ještě téhož roku se jim podařilo vystoupit ve Spojených státech na zahajovacím koncertě první sezóny koncertů Brooklynské akademie organizované Seidlovou společností 13. listopadu v Brooklynu v New Yorku. Tam odehrály Koncert pro dva klavíry<sup>9</sup> od Johanna Sebastiana Bacha. *„Slečny Rose a Otilie Sutro povýšily roli společné hry na klavír. Zajisté nesměřovaly k získání popularity, nýbrž kladly na své publikum vysoké nároky, jinak by se nepředstavily místním posluchačům Bachovým koncertem. Jak jsme mohli odhalit během včerejšího večera, jejich hra je pozoruhodná pro svou jasnost, hladkost, jemnost a rafinovanost než pro svou sílu či barvu. Je excelentní v souzvuku, jednotnosti akcentů a v jemných dynamických odstínech, což je vysoce ceněno. Bachova hudba byla náležitě přijata a musela být doplněna o přídavek.“*<sup>10</sup>

Dalším velkým úspěchem byl recitál v Madison Square Garden 8. listopadu 1894. Na programu zazněly skladby pro dva klavíry a úpravy dalších instrumentálních děl: Mozart – *Fuga C moll*, Reinecke – *„La Belle Griselidis“*, Rudorff – *Variace, opus 1*, Brahms – *Kvintet f moll, opus 34*, Chopin – *Rondo, opus 73* a Liszt – *„Les Preludes“*. Recenze na jejich výstupy byly fenomenální. *„Jejich souhra vzbudila obdiv kontinentálních kritiků. Hrály dueta a diváci byli touto novinkou a jejich skvělými výkony nadšeni. Sestry seděly naproti sobě a hrály bez*

---

<sup>7</sup> Thern, FamilieÂ Karl. (n.d.) [online]. Oesterreichisches Musiklexikon. [cit. 2023-06-08] Dostupné z: [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_T/Thern\\_Familie.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Thern_Familie.xml)

<sup>8</sup> Otto Sutro | The William Steinway Diary: 1861-1896, Smithsonian Institution. (n.d.) [online]. Home | National Museum of American History. [23-06-08] Dostupné z: <https://americanhistory.si.edu/steinwaydiary/annotations/?id=864&popup=1&ajaxResetHistory=1>

<sup>9</sup> Pramen bohužel neuvádí konkrétní číslo koncertu

<sup>10</sup> (n.d.). [online] TimesMachine: Tuesday March 20, 1979 - NYTimes.com. [23-06-09] Dostupné z: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1894/11/14/106841103.pdf>

not (*The Musical Courier*, 14. listopadu 1894). Posluchači je potleskem vyzývali k řadě přídavek. William Steinway se zúčastnil některých jejich koncertů a velmi si pochvaloval jejich talent (*Journal* 4. 11. 1894).<sup>11,12</sup>

Dlouhou dobu byly považovány za první klavírní duo vůbec, až časem vyšlo najevo, že duo Willi a Louis Thern působilo už skoro o 30 let dříve.

Sestry jsou známé i svou spoluprací se skladatelem Maxem Bruchem. Poté, co je slyšel roku 1911 odehrát jeho *Fantazii d moll pro 2 klavíry, op. 11*, se rozhodl napsat koncert přímo pro ně. Hned následující rok napsal *Koncert pro dva klavíry a orchestr a-moll, op. 88a*. a dal jim výhradní interpretační práva. Bohužel však bez jeho svolení dílo samy přepsaly tak, aby vyhovovalo jejich klavírním schopnostem, a upravily i orchestraci. Na svou verzi si nechaly napsat autorská práva. Dílo je v této verzi uloženo v Kongresové knihovně od roku 1916.<sup>13</sup> Premiéra se konala s Philadelphským orchestrem pod vedením Leopolda Stokowského 29. prosince 1916<sup>14</sup>.

Během své kariéry spolupracovaly se společností Duo-Art, která se věnovala vývoji nové technologie zápisu hry na hudebním nástroji pianola. V roce 1919 nahrály „*Entrée de fête*“ ze Suity Concertante od Charlese Gounoda<sup>15,16</sup> a Dvořákův *Slovanský tanec č. 1 C dur*.

## 2.3 Bartlett a Robertson

Ethel Bartlett (1896 – 1978) a Rae Robertson (1893 – 1956) se seznámili během studií na Royal Academy of Music v Londýně. Oba zde studovali ve třídě Tobiase Matthaye. Bartlett

---

<sup>11</sup> Times, T. N. Y. (1921, February 19). Rose and Otilie Sutro in Recital. (Published 1921). [online] [23-06-10] The New York Times. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1921/02/19/archives/rose-and-ottilie-sutro-in-recital.html>

<sup>12</sup> Sutro Sisters: Rose and Otilie | The William Steinway Diary: 1861-1896, Smithsonian Institution. (n.d.). [online] [23-06-10] Home | National Museum of American History. Dostupné z: <https://americanhistory.si.edu/steinwaydiary/annotations/?id=862>

<sup>13</sup> Times, T. N. Y. (1973, October 7). Poor Bruch And the Rich Sisters (Published 1973). [online] [23-06-10] The New York Times. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1973/10/07/archives/poor-bruch-and-the-rich-sisters-poor-bruch.html>

<sup>14</sup> Classical Net – The Leopold Stokowski Concert Register. (n.d.). [online] [23-06-10] Classical Net. Dostupné z: <http://www.classical.net/music/guide/society/lssa/concertregister.php>

<sup>15</sup> Nahrávka dostupná na: <https://soundcloud.com/veikko-viljanen/gounod-saint-saens-entree-de-fete-suite-concertante-roseottilie-sutro-1919-on-duo-art-6214>

<sup>16</sup> (n.d.). [online] [23-06-10] Wayback Machine. Dostupné z: [https://web.archive.org/web/20121202193744/http://www.rprf.org/PDF/Duo-Art\\_Catalog.pdf](https://web.archive.org/web/20121202193744/http://www.rprf.org/PDF/Duo-Art_Catalog.pdf)



studovala také u Fredericka Moora a Artura Schnabela v Berlíně. Po návratu z 1. světové války Robertson pokračoval ve studiu na Akademii. Tam se seznámil s Ethel Bartlett a v září roku 1921 byli oddáni v Marylebone v Londýně.

Na začátku manželství se každý věnoval své sólové kariéře. Jako duo spolu poprvé vystoupili až 17. června 1924 ve Wigmore Hall. První recenze nebyly úplně pozitivní. „*Ještě plně nepochopili, že smysl hry na dva klavíry nespočívá v tom získat více zvuku, ale jasněji vypracovat složitě detaily.*“<sup>17</sup>

Během 30. a 40. let se tomuto duu podařilo vybudovat koncertní kariéru a dosáhnout uznání v Evropě i Spojených státech. Od poloviny 40. let absolvovali více než 100 koncertů ročně. Měli koncertní turné po Spojených Státech, Kanadě, Jižní Americe i Jihoafrické republice. Pravidelně vystupovali s New York Philharmonic Symphony Orchestra, Rochester Philharmonic Orchestra, Washington National Symphony Orchestra a dalšími. V červenci roku 1940 vystoupili před 35 000 diváky v Hollywood Bowlu. „*Bartlett a Robertson jsou považováni za nejslavnější duo na světě. Jsou na svém sedmém sólovém Americkém turné ,od pobřeží k pobřeží‘. ... V červnu tohoto roku měli svůj první koncert v Hollywood Bowl pro 35 000 lidí. ... Jejich blížící se turné zahrnuje více než 60 sjednaných koncertů v předních městech státu. ... Po jejich jarním koncertu v Bostonu je Bostonský Transcript nazval ,Nejmilovanější klavírní duo na světě‘.*“<sup>18</sup>

6. července 1942 byli pozváni do celostátního vysílání The Bell Telephone Hour, kde zahráli například Robertsonovu úpravu *Liebesträume* č. 3 od F. Liszta.<sup>19</sup>

Vzhledem k tomu, že byli Bartlett a Robertson prvním klavírním duem v Anglii, museli najít repertoár vhodný pro klavírní duo. Kromě zařazení starší literatury do svého repertoáru začali oslovovat současné skladatele, aby pro ně napsali nové skladby. Takto spolupracovali se Sirem Arnoldem Baxem nebo Benjaminem Brittnem. Britten ně napsal tři skladby: *Úvod a Rondo alla Burlesca* (1940), *Skotská balada, op. 26* (1941) a *Mazurka Elegiaca, op. 23, č. 2* (1941). V roce 1944 si objednali u Bély Bartóka *Koncert pro dva klavíry a orchestr*, jehož

---

<sup>17</sup> (n.d.). [online] [23-06-10] England's Piano Sage. Dostupné z: <http://www.pianosage.net/Robertson.PDF>

<sup>18</sup>Gettysburg Compiler – Google News Archive Search. (n.d.). [online] [23-06-10] Before you continue.

Dostupné z:

<https://news.google.com/newspapers?nid=2246&dat=19400928&id=Ta1cAAAIBAJ&sjid=kVgNAAAIBAJ&pg=6235,6206035&hl=en>

<sup>19</sup> (n.d.-b). [online] [23-06-10] England's Piano Sage. Dostupné z: <http://www.pianosage.net/Robertson.PDF>

vydání se však už bohužel nedožili. Bohuslav Martinů pro ně napsal *Tři české tance* (1949), jejichž premiéra se konala v září roku 1949 v Edinburghu.<sup>20</sup>

Od roku 1930 se začali věnovat i nahrávání. První smlouvu podepsali s His Master's Voice, pro kterou zaznamenali Bachův *Koncert C dur pro dva klávesové nástroje, BWV 1061*; Saint-Saënsovy *Variace na trio z menuetu*; Beethovenovu *Sonátu Es dur, op. 31, č. 3*; a *valčík z Arenského suity, op. 15*. V roce 1939 začali spolupracovat výhradně s Columbia Masterworks Records.<sup>21</sup>

## 2.4 Mary a Geraldine Peppin

Mary a Geraldine Peppin se narodily 30. prosince 1912 v Anglii jako identická dvojčata do rodiny reverenda Gilberta Peppina. Jejich prvním učitelem hudby byl jejich strýc, reverend Arthur H. Peppin (žák Huberta Parryho na Royal College of Music a první hudební ředitel na Clifton College od roku 1896). Sestry dále pokračovaly ve studiu hry na klavír ve třídě Mabel Landerové.

Jejich koncertní kariéra začala recitálem v Grotrian Hall v Londýně, který se uskutečnil 25. října 1930. „*Příroda může umění pomoci, když z dvojčat udělá hráče klavírního dua. Zatímco vytvořit hrubý a pohotový soubor je možné pro kterékoli dva přiměřeně citlivé hudebníky, vyššího lesku potřebného pro přesvědčivé veřejné provedení dvou klavírních skladeb nelze dosáhnout pouhou tvrdou prací. ... V Grotrian Hall, 25. října, ukázaly, že jsou obě muzikální, že jsou technicky zdatné a dokážou proměnit svůj sourozenecký vztah v umělecký záměr. Bachova sonáta Es dur poskytla příležitost ukázat dobře vystavěné frázování a ostrý rytmus, Schumannovo Andante a variace vřelý tón a impulzivnější styl, Arenského suita půvab a lehkost, Glierův tanec výrazné barvy a důrazné rytmy. Maxův Moy Mell však ukázal, že je mládí limituje v úplném pochopení správného výrazu hudby. Ale hlavním faktem, který jejich recitál prokázal, bylo, že jsou muzikální – a to je ze všeho nejdůležitější.*“<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Simon, Robert (2014). Bohuslav Martinů: Průvodce výzkumem a informacemi. Routledge. ISBN 978-1317806097.

<sup>21</sup> (n.d.-b). [online] [23-06-10] England's Piano Sage. Dostupné z: <http://www.pianosage.net/Robertson.PDF>

<sup>22</sup> "London Concerts." The Musical Times, vol. 71, no. 1054, 1930, pp. 1124–27. [online] [23-06-10] JSTOR, Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/914348>. Accessed 23 June 2023.

Až do roku 1940 úspěšně koncertovaly a vysílaly pro BBC<sup>23</sup>. Během války se situace změnila a již nebylo tolik příležitostí pro koncertní vystupování. Mohly však nahradit nedostupné orchestry při divadelních domech, a tak doprovázet operní a baletní představení.

Po válce sestry navázaly na svou úspěšnou koncertní kariéru. Jejich repertoár zahrnoval všechna velká díla napsaná pro dva klavíry. Zároveň propagovaly díla současných britských skladatelů, jako například Stanleyho Bateho, Arnolda Cookea, Petera Racina a další. Některé ze skladeb i živě vysílaly například 17. května 1949 v BBC Broadcasting House.<sup>24</sup>

Od 60. let 20. století ukončily svou koncertní kariéru a začaly se věnovat výuce. Působily na Guildhall School of Music, kde vyučovaly hru na klavír. Mezi jejich významné žáky patří například Elizabeth Dunn, John E. Keane a Simon Kent.

Duo je významné svým aktivním působením a spoluprací s BBC Broadcast, kde pravidelně nahrávaly a zapojovaly se do živých vysílání během celé své kariéry.

## 2.5 Věra a Vlastimil Lejskovi

Věra Lejsková (1930) a Vlastimil Lejsek (1927 – 2010) se seznámili během studií na Konzervatoři Brno. Po jednom koncertě, kde Věra v pátém ročníku konzervatoře odehrála Mozartův koncert d moll s orchestrem, ji Vlastimil během gratulací oslovil ke vzájemné spolupráci. *„Po mém koncertě mě pozval na rande a místo kytice vzal noty. A místo do kavárny či do kina mě pozval ke klavíru. Tak jsem současně udělala konkurz na partáka ke klavíru i na manželku.“*<sup>25</sup> Tak roku 1952 vzniklo první československé klavírní duo.

Úplné počátky klavírního dua a jeho prosazení ve společnosti jako existující hudební těleso, jsou spojeny s nahrávací činností pro rozhlas. *„My jsme prakticky začínali v rozhlase, pořád jsme něco natáčeli. Snad každý týden se točilo buď to, co jsme sami přinesli, nebo co si oni objednali jako Bartóka pro dva klavíry a bicí, nebo Martinův Koncert pro dva klavíry... vyrostli jsme na tom, když jsme se slyšeli, jak to vyznívá...“*<sup>26</sup> Začínali s repertoárem, který byl

---

<sup>23</sup> [online] [23-06-10], Dostupné z: <https://genome.ch.bbc.co.uk/page/cd81c204fd56461aaa5f7fff95d33c4a>

<sup>24</sup> Humphrey Searle: Memoirs - Quadrille with a Raven: (11) Lesley and Rosie's Pub. (n.d.) [online] [23-06-10]. MusicWeb Archive: Classical Music Reviews & Resources. Dostupné z: <http://www.musicweb-international.com/searle/lesley.htm>

<sup>25</sup> [online] [23-06-18], Dostupné z: <https://www.klasikaplus.cz/rozhovor-2/item/7890-vera-lejskova-hru-na-dva-klaviry-j sme-s-manzelem-postavili-na-uroven-komornich-souboru-aneb-janacek-na-me-nepockal>

<sup>26</sup> Rozhovor s paní Lejskovou – natočený 11. 6. 2023 v Brně

dostupný, a pro Supraphon natočili například Dvořákovy *Slovanské tance, op. 46*. V té době bylo problematické získat notový zápis a skoro všechno, co chtěli hrát, si museli vlastnoručně opsat z partitur dostupných v knihovnách či archivech.

Sami začali oslovovat skladatele, aby pro ně napsali nová díla pro klavírní duo. Úplně prvním skladatelem, který jim věnoval svou skladbu, byl brněnský autor Pavel Blatný. V průběhu let pro ně psali i další čeští skladatelé jako Miloslav Ištvan, Josef Berg a Zdeněk Pololáník. Ze zahraničních skladatelů navázali spolupráci a dlouholeté přátelství s Dariem Milhaudem, který si je sám vybral pro interpretaci některých svých skladeb. V Praze provedli jeho *Koncert pro dva klavíry a orchestr* s orchestrem Národního divadla ve spolupráci s dirigentem Milošem Konvalinkou. Benjamin Britten přijel v roce 1963 do Olomouce, kde byl přítomen provedení československé premiéry své *Skotské balady pro dva klavíry*. Během své kariéry skladby natáčeli pro řadu společností, jako například berlínské studio Eterna, Supraphon, Panton, Pronto či mnichovský Halmex.

Manželé Lejskovi významnou měrou přispěli k tomu, aby bylo klavírní duo vnímáno jako samostatná disciplína komorní hudby. Paní Lejsková prosadila výuku klavírního dua v rámci komorní hry na Konzervatoři Brno, která se tam vyučuje dodnes. Prof. Lejssek působil jako pedagog na Janáčkově akademii múzických umění v Brně, kde založil studijní obor klavírní duo, který po jeho smrti bohužel zanikl.

Pan Lejssek se mimo koncertní a pedagogické činnosti věnoval i komponování. Psal díla převážně pro klavír a mezi nimi je i řada skladeb určených klavírnímu duu, a to jak čtyřruční hře, tak pro dva klavíry. Jeho tvorba obsahuje i řadu „skladbiček“ určených dětem, tak aby mohla být tato aktivita podpořena i u dětí v rámci výuky na základních uměleckých školách (např. Duetina, Sonatina, Mládež hraje čtyřručně a další.). Mezi nejvýznamnější skladby pro klavírní duo od Vlastimila Lejska patří Tanečky mistrů, Brazílské tance a Balady z Moravy<sup>27</sup>.

Díky častému pobytu na Rejvízu, objevila paní Lejsková informaci o tom, že rodiče F. Schuberta pocházeli z okolí Jeseníku. „*Náhodou jsem dostala do ruky knížku od doktora Václava Holzknechta ... první větu tam čtu: Rodiče Franze Schuberta nebyli Rakušané, matka se narodila ve Zlatých Horách, tak to já jsem hned poskočila, páč ten Rejvív, jak my jsme, je součástí těch Zlatých Hor a otec se narodil o kus dál. ... No tak jsme začali uvažovat o tom, jak*

---

<sup>27</sup> Soupis skladeb V. Lejska pro klavírní duo je možné najít v práci:  
[https://theses.cz/id/9v5wga/DIPLMOV\\_PRCE-BABKOV.pdf](https://theses.cz/id/9v5wga/DIPLMOV_PRCE-BABKOV.pdf)

*tento fakt, že Schubertův rod pochází z Jesenicka, dostat do světa. ... jeden z nás pronesl slovo soutěž a my jsme se pak nikdy nemohli shodnout, kdo to byl...<sup>28</sup>*. Tak byla založena první mezinárodní soutěž pro klavírní dua. Roku 1978 se tedy uskutečnil první ročník Mezinárodní Schubertovy soutěže pro klavírní dua v Jeseníku.

Na počest pana Lejska a jeho celoživotní činnosti spojené s klavírním duem, byla v roce 2015 založena brněnským spolkem Intercultural Creative Life Mezinárodní soutěž Vlastimila Lejska pro klavírní dua, která je určena pro děti a mládež.

---

<sup>28</sup> Rozhovor s paní Lejskovou – 11. 6. 2023 Brno

### 3 Problematika interpretace klavírního dua

Zásadním parametrem pro fungování úspěšného klavírního dua je odborné a vzájemné empatické hudební vnímání. Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, se první dua, která se pohybovala v profesionální umělecké interpretační sféře, skládala buď ze sourozenců nebo partnerů – manželů. Právě vzájemné porozumění při výkladu hudebního textu dává oběma interpretům možnost vytvořit unikátní spojení a tím i výjimečný hudební projev.

V současné době existuje díky značnému množství hudebních institucí řada profesionálních klavírních souborů (klavírní dua), která mají stejné podmínky pro své působení jako smyčcová kvarteta či dechová kvinteta. V podstatě jacíkoliv dva klavíristé se mohou posadit za jeden nebo dva nástroje a společně se stávají klavírním duem. Každý technicky vybavený klavírista je potenciálním adeptem pro takovýto typ souboru. Ne každý interpret – klavírista má předpoklad pro to být komorním hráčem. Klavíristé mají, skoro jako jediní instrumentalisté, výhodu, že pro jejich nástroj existuje rozmanitý sólový repertoár, který jim umožňuje fungovat nezávisle na dalších hráčích. Sólový hráč nemá takové předpoklady ani potřebu spolupracovat s dalším hráčem, není vždy vhodným adeptem pro komorní hru, a to nejen pro klavírní duo. Jak tvrdí paní Lejsková: „...každý třeba nemiluje komorní hudbu, každý k tomu netáhne... Jak si oni (klavíristé) myslí, když přijdou na konzervatoř, že z něho bude klavírní virtuóz, že z něho bude sólista, ale to se hrozně mýlí. Většinou zůstanou někde učit, nebo pak v té komorní hře... ale musí pro to mít člověk jakýsi cit nebo předpoklad ... Někdo se ti třeba nebude podřizovat, bude takový solitér, že by nehrál nic jiného než jako sólista...“<sup>29</sup> Z toho vyplývá první předpoklad, a tím je chuť či vnitřní touha s někým sdílet nastudování a tvořit společnou interpretaci díla, mít potřebu obohatit zvukový prostor, rozeznít nástroj/e novými barvami a podílet se společně na veškerých nuancích hudební výpovědi interpretovaného díla.

Klavírista, chce-li se stát členem klavírního dua, musí být technicky vybaven natolik, aby zvládl nastudovat vlastní individuální part skladeb napsaných pro klavírní duo, jejichž náročnost je srovnatelná se sólovým repertoárem. Od jeho technické úrovně hry se odvíjí, jaký repertoár je schopen hrát. Hudební literatura obsahuje skladby instruktivní i vrcholně virtuózní. Interpret v klavírním duu potřebuje paletu zvukových barev, kterou může svému kolegovi nabídnout. Tvorba zvuku a barvy tónu na klavíru je podmíněna typem úhozu. Proto je potřeba,

---

<sup>29</sup> Rozhovor s paní Lejskovou – natočený 11. 6. 2023

aby klavíristé tvořící klavírní duo, byli schopni způsob úhozu vzájemně sjednotit. Mohou tak vytvořit kompaktní zvuk, který bude fungovat jako homogenní celek, nikoli jako dva zároveň znějící sólové party. K této problematice se vyjádřil<sup>30</sup> i Lukáš Klánský (dirigent a klavírista): „*Příprava koncertu pro více klávesových nástrojů je náročnější než třeba zkoušení s ansámblem smyčcových nebo dechových nástrojů, protože klavír má nejkonkrétnější začátek (tónu) ze všech nástrojů, se kterými běžně spolupracujeme. Takže to naše „nazkušování“ se netýkalo jenom toho běžného – určit charakter a dynamiku... Museli jsme společně pracovat s typem úhozu, protože každý klavírista má trošku jiný úhoz, a my jsme si je museli obrovsky sjednotit, aby ta naše souhra byla v pořádku...*“<sup>31</sup>

Jistou výhodou při zkoušení a společném studiu skladeb přináší stejné nebo podobné hudební vzdělání. Ať už do technické vybavenosti interpretů, tak do hudebního vnímání. To komentovala již Ethel Bartlett v roce 1946: „*Vývoj je mnohem snazší, pokud jsou oba pianisté vyškoleni ve stejné škole techniky... dva pianisté, kteří mají stejný technický přístup, nebudou mít problém zavést do své hry rozmanitost. Ale pokud mají zcela odlišné styly, budou mít problém dosáhnout rovnováhy a koordinace.*“<sup>32</sup> Splnění těchto předpokladů nabízí solidní základ pro zahájení dlouhodobé spolupráce.

Čtyřruční hra a hra na dva klavíry klade na interprety specifické technicko-interpretáčnické požadavky. Čtyřruční hra se vyznačuje tím, že oba hráči sedí vedle sebe a dělí se o jednu klaviaturu. Je to z jedné strany na souhru mnohem jednodušší než hra na dva klavíry, a to včetně verbální i nonverbální komunikace. Mohou se lépe připravit na společný začátek hry, ukázat si nástup, tempo a pulzaci skladby, lépe navzájem vidí na své ruce a jejich gestikulaci, a dokonce spolu mohou i (potichu, nenápadně) mluvit, například se vzájemně povzbudit.

Sezení vedle sebe a dělení se o jednu klaviaturu má i své nevýhody. Samotná poloha rukou obou hráčů se kvůli malému prostoru dostává do nepřírodných poloh, a pokud v rámci dua mají hráči své ustálené pozice (primo, sekundo), může docházet k bolestem rukou. V případě prvního partu (prima) jde o pravou ruku, u sekunda o levou ruku. Naopak ruce, které hrají uprostřed klaviatury, jsou často nucené se křížit, vzájemně si uhýbat nebo si předávat melodickou linii. Interpretace musí být provedena tak, aby na zvuku nebylo patrné, že během melodie došlo k jakékoliv změně. V případě, že to skladba umožní, bývá výhodnější rozdělit

---

<sup>30</sup> Když komentoval přípravný proces na nahrávání Bachova *Koncertu pro čtyři klávesové nástroje a orchestr a moll BWV 1065*

<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=G-nkrpA3AZk>

<sup>32</sup> <http://www.pianosage.net/Robertson.PDF>

jednotlivé party tak, aby k takovýmto přechodům nedocházelo a jeden z hráčů mohl odehrát celou melodickou linii. Ať se interpreti rozhodnou jakkoliv, anebo je to striktně dáno notovým zápisem, na hudebním celku by se neměla projevit nejmenší odchylka způsobená odlišnostmi v souhře, ať už úhozu, artikulaci, tempu či frázování. Interpreti pracují se zvukem jednoho nástroje, rozeznávají společné množství strun, a v konkrétních kompozicích i čtenějšími podněty, než je tomu u sólové hry. Citlivější posluchač může snadno rozeznat, že dvě ruce by skladbu nedokázaly zahrát, i bez zrakového vjemu z pódia.

V rámci čtyřruční hry se jednotliví hráči dostávají do různých rolí. Primo nejčastěji hraje melodie a „zdobí“ v diskantu hudební celek, zatímco sekundo drží celkovou kostru skladby vedením basové linie a harmonického průběhu. Běžně jsou klavíristé vedení k tomu, aby levou rukou hráli doprovod a pravou melodií. Když se podíváme, jak jsou rozděleny úlohy při čtyřručním hraní, musí se „odnaučit“, k čemu byli celá svá studia vedeni, a přizpůsobit se novým hudebně interpretačním nárokům. Primo má nejčastěji melodií v levé ruce a pravá buď v unisonu dubluje, nebo hraje doplňující hlas. Sekundo pravou rukou často hraje doprovod a harmonickou výplň v akordické sazbě a levá ruka podporuje vedení melodického basu. Zároveň je potřeba jednotlivé hlasy vzájemně dynamicky vyrovnat tak, aby tvořily hudební celek, kde ani jeden z hlasů nepřevyšuje nad ostatními a vzájemně budují celkovou zvukovou „architekturu“ díla.

Pravidlem bývá, že při čtyřruční hře pedalizaci řeší hráč druhého partu. Pokud má hráč prvního partu delší sólovou plochu, pak existují dva způsoby, jak si rozdělit role. Buď i nadále hraje pedál hráč druhého partu, i když má ruce v klíně, nebo si od hráče druhého partu přebere pedál hráč prvního partu a hraje ho levou nohou, což je pro napravo umístěný pedál nezvyklé. Pro hráče pedálu je potřeba brát v potaz celek skladby, nejen svůj part. Je zodpovědný i za plochy hráče prvního partu, kterému by měl pedalizaci taktéž přizpůsobit.

Hra na dva klavíry přináší úplně nové technicko-interpretační požadavky. Kromě náročnosti partů, které se svou obtížností vyrovnávají i sólovým skladbám, musí interpreti řešit společnou souhru. Ta se v případě hry na dva klavíry stává základním problémem. Pokud si představíme ideální koncertní situaci, kde jsou k dispozici dva velké nástroje, přičemž jeden z nich měří kolem tří metrů a jsou postaveny proti sobě, tak se od sebe hráči dostávají do vzdálenosti téměř pěti metrů. V této pozici není možné vidět na ruce druhého hráče a jedinou možností komunikace je pokynutí hlavou a oční kontakt. Skladba musí být secvičena natolik, že v jejím průběhu postačí komunikovat jen zcela minimálně, což je vzhledem k náročnosti jednotlivých partů jediná možnost. Interpreti se musí řídit hudební intuicí, aktuálním děním



a pohotově reagovat na jakékoliv podněty svého spoluhráče. Druhou možnou pozicí při hře na dva klavíry jsou nástroje postavené vedle sebe. Tam je možné periferně sledovat dění u druhého nástroje, ruce druhého hráče, a tak lépe vizuálně komunikovat.

Každé duo má svou preferovanou pozici, ve které je zvyklé hrát. Pokud mají hráči repertoár nazkoušený v pozici naproti sobě, může být matoucí najednou mít spoluhráče po svém boku a naopak. Bohužel se v praxi dua často setkávají s nevhodnými podmínkami pro hru na dva klavíry a musí se přizpůsobit aktuální situaci (například pokud se v menším koncertním sále nástroje nevejdou proti sobě). Pokud jsou interpreti vystaveni podmínkám, na které nejsou zvyklí, může být ovlivněn jejich interpretační výkon. Pro společnou souhru je při hře na dva klavíry také náročné se dobře vzájemně slyšet. Pokud není k dispozici vhodný akustický prostor, může docházet k tomu, že jeden hráč neslyší přes svůj nástroj toho druhého.

Struktura skladeb pro dva klavíry je srovnatelná se strukturou skladeb orchestrálních. Tektonika a vnitřní stavba děl bývá komplexní i rozmanitá. To klade na interprety nároky při budování díla a jeho jednotlivých vrstev. Je potřeba, aby hráči důkladně znali oba party a věděli, kdo má zrovna vůdčí roli nebo v jaké pozici se nachází. Zároveň skladby často vyžadují pestrost barevné zvukové škály, která se může v případě orchestrálních transkripcí inspirovat i originálním zvukem jednotlivých nástrojů a jejich kombinací. Práce s klavírním tónem je kvůli vzájemné souhře a jednotnosti zvuku po technické stránce náročná.

Kromě technických a praktických obtížností, které duo jako takové v každém případě musí řešit, je důležitým aspektem soulad a stejný interpretační záměr, vzájemná tolerance a porozumění. Přesto lze vyzorovat, že existuje typ dua, kde jeden z hráčů je dominantnější, temperamentnější. Pokud má takové duo fungovat musí být druhý hráč empatický a musí se dokázat přizpůsobit. Naopak existují dua, která jsou velmi sladěná a ve vzájemné harmonii a jsou rovnocennými spoluvůrci hudebního díla. Dokážou mezi sebou vytvořit takový soulad, který dává interpretované skladbě nový rozměr. Zároveň individualita každého z nich, různý charakter a temperament, přináší do interpretace osobitost, která učiní interpretaci jedinečnou. V obou případech musí být hudební dílo a kvalita výsledného provedení na prvním místě pro oba hráče, i když to znamená nutnost vzájemné tolerance a odstoupení od vlastního názoru pro potřeby kvalitnějšího výsledku.

## 4 Zvukový záznam klavírního dua

Při mapování současného stavu bádání byly zohledněny skladby komponované pro dva klavíry, historický vývoj klavírních duet v Čechách i zahraničí a současná situace mezi aktivně působícími umělci. Existuje mnoho zajímavých nahrávek z různých období minulého století až po současnost. Literatura je bohužel velice skromná a pokud lze nalézt článek s tematikou o klavírním duu či závěrečnou kvalifikační práci, jedná se téměř vždy o texty se zaměřením na interpretaci či pedagogiku, nikoliv na popisy způsobů provedení zvukového záznamu.

V české literatuře lze stěží dohledat jakékoliv prameny, které by se vázaly k nahrávání zmíněného komorního seskupení. V žádném případě není cílem přivlastnit si prvenství v přístupu ke snímání dvou klávesových nástrojů. V historii zvukového záznamu existuje mnoho vynikajících snímků, které ovšem nemají žádnou podrobnou technickou dokumentaci, a tak se lze podle zvuku nahrávky pouze domnívat, jaké postupy tvůrci nahrávek zvolili.

Záměrem tedy je přiblížit se zvukovému ideálu ve vztahu ke zvolenému repertoáru a zvolit empiricky ověřené postupy využívané při snímání dvou klavírů.

Aby bylo docíleno ověřitelných výsledků, bylo zvoleno provedení poslechových testů, které na základě statistických výsledků potvrdí či vyvrátí vznesené hypotézy.

Díky výsledkům poslechových testů bylo možné eliminovat nepodporované pozice nástrojů, zvolit pro danou konkrétní skladbu optimální pozici, a tím docílit kvalitnějšího zvukového záznamu při nahrávání Lisztovy symfonie.

Metody a postupy jsou spojeny s vytvořením digitálního zvukového záznamu. Vytvořením nahrávek úryvků vybraných děl v různém postavení nástrojů vznikl poslechový materiál. Ten byl následně postprodukčně zpracován do vhodně dlouhých ukázek.

Ačkoli za první fázi experimentu považujeme nahrávání zvukových ukázek pro poslechové testy, je nutné předeslat, že výběr hudebních ukázek a stanovení pozic nástrojů představovala zásadní přípravný krok, bez kterého by nebylo možné celý experiment realizovat.

Lze si představit různé typy kompozic. V některých se uplatní oba nástroje při bohaté akordické hře, jindy při lineárním vedení hlasů, kdy má vyznít kontinuálně hra na jeden a následně na druhý nástroj. Pokud má jeden nástroj funkci vedoucí, je nositelem hlavní hudební myšlenky, a druhý nástroj má funkci doprovodnou, potom je zcela zřejmé, že pozice nástrojů mohou ovlivnit vyznění hudby. Toto lze jistě dokumentovat na existujících nahrávkách i při koncertní praxi.

## 4.1 Hudební ukázky

Bylo nutné zvolit několik kompozic, na kterých je možné různou problematiku demonstrovat, seznámit se s hudební literaturou napsanou pro dva klavíry a zvolit tři skladby vhodně prezentující rozdílné kompoziční přístupy.

Byla vybrána tři odlišná hudební díla. Každé z nich má rozdílné požadavky na zvukový obraz na základě vnitřní struktury dané skladby. Z každé skladby byl vybrán zhruba minutový úryvek nejlépe demonstrující danou problematiku.

První zvolenou skladbou je *Fuga in C minor, K. 426* od W. A. Mozarta. Konkrétně jsme se zaměřili na expozici fugy<sup>33</sup>.

V expozici skladby postupně nastupují střídavě jednotlivá témata v obou klavírních partech. První téma začíná v basu a je hráno druhým klavírem. Následuje nástup tématu v tenoru v levé ruce prvního klavíru. Nástup tématu v altu začíná v pravé ruce druhého klavíru a posledním nastupujícím hlasem je soprán v prvním klavíru. Polyfonní struktura skladby vyžaduje vyrovnaný zvuk obou klavírů tak, aby byly všechny čtyři hlasy a nástupy jejich témat hudebně rovnocenné. Předpokládá se, že pozici nástrojů pro tuto skladbu by měly být takové, aby jednotlivé nástupy hlasů byly transparentní, navzájem zvukově vyrovnané případně rozlišitelné, na kterém nástroji jsou přednášeny. Neměla by nastat situace, kde jeden nebo více hlasů budou kvůli nevhodné pozici nástroje zvukově znevýhodněni.

---

<sup>33</sup> Fugue in C minor, K.426 (Mozart, Wolfgang Amadeus) - IMSLP: Free Sheet Music PDF Download. [online]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Fugue\\_in\\_C\\_minor%2C\\_K.426\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Fugue_in_C_minor%2C_K.426_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

Druhou zvolenou skladbou je druhá věta *Gretchen* z *Faustovské symfonie*, S. 108 od F. Liszta. Konkrétní úryvek byl vybrán z úvodní části věty, kde je poprvé představeno hlavní téma Gretchen<sup>34</sup>.

Melodie hlavního tématu nastupuje po krátkém úvodním motivu v prvním klavíru. Zazní celé téma, jehož melodie je doprovázena pouze levou rukou prvního klavíru. Na posledním tónu fráze se připojí druhý klavír a pokračuje v unisonu společně s prvním klavírem. Dochází tudíž k zopakování celého tématu, tentokrát v obou nástrojích společně. Plynulý přechod tématu z prvního klavíru do společného unisona obou nástrojů je náročný na provedení po interpretační i zvukové stránce. Přechod by měl být barevně zajímavý, ale zároveň by neměl posluchače vyrušit náhlou změnou. V tomto smyslu se předpokládá, že některé pozice nástrojů mohou být výhodnější pro vizuální kontakt obou hráčů, ale je důležité současně docílit vyrovnaného zvuku obou nástrojů.

Třetí ukázkou byl úryvek ze skladby M. Ravela *La Valse* upravené pro dva klavíry. Vybraný úsek se nachází krátce po úvodu skladby mezi díly A a B<sup>35</sup>.

Po krátkém „zamlženém“ úvodu skladby se vynoří první téma v prvním klavíru doprovázené rozloženými akordy v druhém klavíru. Doprovod dokresluje atmosféru skladby. Po uzavření prvního tématu si klavíry vymění role a nastoupí druhé téma ve druhém klavíru. První opět jen dobarvuje průběh skladby.

Toto dílo bylo původně napsáno pro orchestr s velmi bohatou instrumentací. Skladba je ve svém charakteru plná barev a navzájem se prolínajících a doplňujících celků. Jakým způsobem pracovat s barevností jednotlivých nástrojů tak, aby se navzájem doplňovaly a podpořily v jednotlivých tématech a zároveň dosáhly orchestrální plasticity zvuku, je otázka k zamyšlení jak pro interprety, tak i pro zvolení nástrojové pozice.

Tyto tři ukázky byly záměrně zvoleny tak, aby se v každé z nich projevil jiný vztah nástrojů a jejich společné vyznění. Ukazuje se, že jednou z dalších hypotéz může být, jestli

---

<sup>34</sup> Faust Symphony, S.108 (Liszt, Franz) - IMSLP: Free Sheet Music PDF Download. [online]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Faust\\_Symphony,\\_S.108\\_\(Liszt,\\_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Faust_Symphony,_S.108_(Liszt,_Franz))

<sup>35</sup> La valse (Ravel, Maurice) - IMSLP: Free Sheet Music PDF Download. [online]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/La\\_valse\\_\(Ravel%2C\\_Maurice\)](https://imslp.org/wiki/La_valse_(Ravel%2C_Maurice))

bude jedna konkrétní nástrojová pozice optimální pro všechny vybrané skladby, nebo zda bude pro některou skladbu a její zvukový obraz jedna z pozic výhodnější.

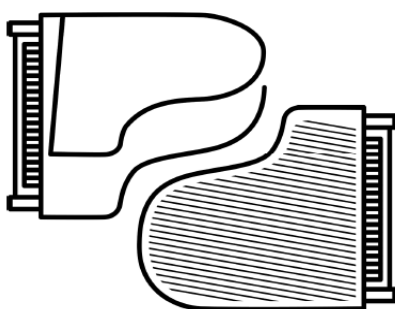
## 4.2 Nástrojové pozice

Pro experiment bylo zvoleno pět různých kombinací vzájemného umístění klavírů na pódiu a nastavení pozic jejich vík. Východiskem byla dvě standardní postavení, která jsou běžně využívána při koncertech a natáčeních. V těchto pozicích byly pořízeny zvukové ukázky pro poslechové testy.

### Nástroje umístěné proti sobě

V první pozici jsou nástroje umístěny proti sobě, „zaklesnuty“ do sebe. První klavír je z pohledu diváka na levé straně a druhý na straně pravé. Hráči mají vizuální kontakt na dlouhou vzdálenost přes délku obou nástrojů. V této pozici není možné vidět na ruce druhého hráče a jedinou možností komunikace je pokynutí hlavou. Dále byly zvoleny dvě varianty nastavení vík klavírů.

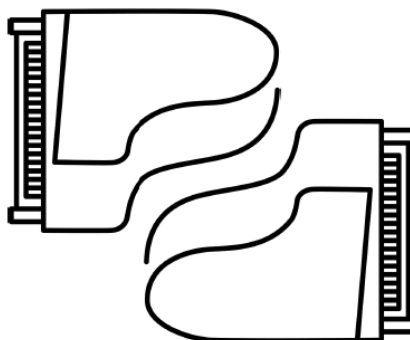
V první zvolené variantě bylo víko druhého klavíru odejmuto a víko prvního klavíru zůstalo otevřeno s největší možnou délkou podpěry. Opět dochází k usměrnění zvuku prvního klavíru směrem k posluchači. Zvuk druhého klavíru tentokrát není usměrněn přítomností víka a je vyzařován směrem vzhůru. Díky prostorovému krytí obou nástrojů může být částečně odražen od desky prvního klavíru směrem k posluchači.



Obrázek 1 - první pozice nástrojů<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Obr. 1 – znázornění první pozice nástrojů, kde jsou klavíry umístěny proti sobě a druhý klavír má odejmuté víko

Druhou variantou, využívanou hlavně u koncertního provedení skladeb, je úplné otevření vík obou klavírů a jejich podepření největší možnou délkou podpěry. Vzájemným umístěním nástrojů proti sobě dochází k tomu, že víko prvního klavíru usměřňuje zvuk směrem k posluchači, zatímco víko druhého klavíru jej odráží opačným směrem. Zároveň dochází ke krytí obou nástrojů v prostoru, a tudíž je zvuk prvního klavíru zastíněn víkem druhého.



Obrázek 2 - pátá pozice nástrojů<sup>37</sup>

### Nástroje umístěné vedle sebe

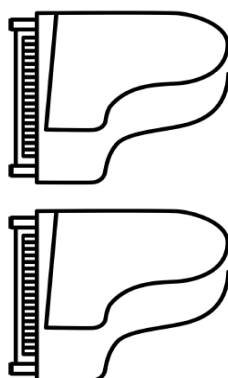
Druhou zvolenou pozicí nástrojů je jejich umístění vedle sebe. S touto možností se lze setkat v běžné koncertní praxi. Z pohledu posluchače jsou klavíry umístěny za sebou, kde první klavír je před druhým. Oba nástroje jsou ve stejné rovině a jejich klaviatury na sebe prostorově navazují. Hráči sedí vedle sebe, druhý hráč nalevo od prvního, a navzájem se vidí periferně. Mohou tedy sledovat ruce toho druhého. U této pozice byla vyzkoušena tři různá nastavení vík nástrojů.

První dvě varianty pracují s víkem prvního klavíru. Druhý má víko úplně otevřené a podepřené na nejdelší možnou délku podpěry. První varianta sestává z úplně otevřeného víka prvního klavíru na nejdelší možnou délku podpěry. Ve druhé variantě je víko podepřeno podpěrou střední délky. V obou případech dochází k tomu, že zvuk prvního klavíru je pomocí víka odražen směrem k posluchači. V první variantě je zvuk prvního klavíru k posluchači nasměrován v plné míře, zatímco v druhé variantě se jeho zvuk odráží pod jiným úhlem a směřuje spíše dolů. Nemá tedy možnost naplno rozeznít všechny alikvótní tóny.

---

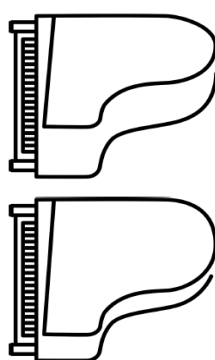
<sup>37</sup> Obr. 2 – znázorňuje pátou pozici nástrojů, kde jsou nástroje proti sobě a oba mají víko otevřené na maximální délku podpěry

Druhý klavír v obou případech pomocí desky směruje veškerý zvuk směrem k posluchači. Vzhledem k tomu, že dochází k prostorovému krytí druhého klavíru prvním, je šíření zvuku druhého nástroje částečně omezeno. Pokud je deska prvního klavíru otevřena úplně, zastiňuje druhý klavír, a ještě navíc odráží jeho zvuk směrem vzhůru. Tím pádem je druhý nástroj znevýhodněn svou vzdálenější pozicí od posluchače, a ještě utlumen prvním klavírem.



Obrázek 3 - Třetí pozice nástrojů<sup>38</sup>

Pokud je víko prvního klavíru otevřeno a podepřeno pouze podpěrou střední délky, nedochází k úplnému zastínění druhého klavíru a zvuk se může šířit směrem k posluchači nad víkem prvního nástroje. V této situaci je zvuk druhého klavíru posluchačem vnímán jako slabší kvůli jeho vzdálenější pozici, ale zvuk prvního klavíru není díky menšímu otevření víka v plné síle a poměry hlasitostí zvuku obou nástrojů se mohou zdát vyrovnanější. Zároveň je zvuk obou nástrojů víkem usměrněn.

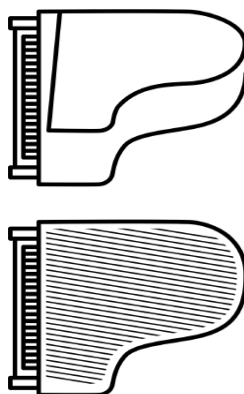


Obrázek 4 - Čtvrtá pozice nástrojů<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Obr. 3 – znázorňuje třetí pozici nástrojů, kde jsou nástroje za sebou a oba mají víko otevřené na nejdelší možnou podpěrou

<sup>39</sup> Obr. 4 – znázorňuje čtvrtou pozici nástrojů, kde jsou nástroje za sebou a první klavír je podepřen střední délkou podpěry

Poslední variantou, kdy jsou nástroje umístěny za sebou, je úplné odejmutí víka prvního klavíru. Druhý zůstává s otevřeným víkem podepřeným na nejdelší možné délce podpěry. Úplné odstranění víka změní směrový charakter zvuku, který je vyzařován směrem vzhůru od nástroje, ale už není odražen k posluchači. Zvuk druhého nástroje je usměrněn víkem a žádná překážka ho neodráží jinam ani netlumí.



Obrázek 5 - Druhá pozice nástrojů<sup>40</sup>

Výzkumný experiment byl navržen tak, aby dokázal ověřit, která z možných variant nástrojových pozic vyhovuje zvolenému repertoáru nejlépe.

Z výsledků testů vyplývá jako optimální pozice pro nahrávání symfonie F. Liszta ta, při níž jsou nástroje umístěny proti sobě, přičemž druhý nástroj má zcela sejmuté víko a první nástroj s víkem otevřeným na nejdelší možnou podporu. Kompletní výsledky se všemi daty a jejich rozborem jsou uvedeny v článku, který je připravený k publikaci.

---

<sup>40</sup> Obr. 5 – znázorňuje druhou pozici nástrojů, kde jsou nástroje za sebou a první klavír má úplně odejmuté víko



## 5 Franz Liszt – Faustovská symfonie

*„Od svého návratu z Vídně jsem poměrně důsledně pracoval na svých symfonických básních, které teď byly posledních pár let mým životním posláním. Na konci tohoto měsíce se objeví notovém vydání a v aranžmá pro dva klavíry ... prvních šest, včetně Tasso, Orpheus, Prometheus, Mazeppa – a do zimy bude také vydána moje Faustovská symfonie spolu<sup>41</sup> se symfonií Dante, kde se rozezní zvuky pekla, Znovu zazní Očistec a Nebe.“ – Liszt.*

Dopis Konstantinu Ritterovi von Wurzbach, Výmar. 25. dubna 1856.<sup>42</sup>

### 5.1 Franz Liszt

Franz Liszt se narodil roku 1811 v Raidingu (Doborján) poblíž Ödenburgu (Sopron) v německy mluvící oblasti Maďarska. Jeho otec Adam Liszt byl správcem zaměstnaným u bývalých Haydnových mecenášů, princů rodu Esterházy. Zároveň se amatérsky věnoval hře na violoncello, který hrál pro Haydna a Beethovena a těšil se přátelství s kapelníkem (kapellmeisterem) Johannem Nepomukem Hummelem (1778 – 1837) v Eisenstadtu. Liszt ukázal svůj hudební talent brzy, již v roce 1820 na veřejném koncertu v Ödenburgu, po kterém následoval další v Pressburgu (dnes slovenské hlavní město Bratislava). Druhé vystoupení přineslo dostatečnou podporu uherské šlechty, takže se rodina mohla přestěhovat do Vídně. Tam začal Liszt brát hodiny klavíru od Carla Czerného (1791 – 1857). V roce 1823 Czerny předvedl svého nadaného žáka Beethovenovi, který se o jeho hře vyjádřil velmi pochvalně. Téhož roku odjel Liszt do Paříže, kde pokračoval v samostudiu klavírní hry. Skladbu zde studoval soukromě u Antonína Rejchy a operního skladatele Ferdinanda Paëra. Během svého pobytu v Paříži poznal řadu předních literátů své doby, mj. Victora Huga a Heinricha Heina. Velmi ho ovlivnili také básník Alphonse de Lamartine a sociální reformátor Félicité Robert de Lamennais. Do pařížského období spadají i jeho první kontakty s Fryderykem Chopinem (1810 – 1849) a Hectorem Berliozem (1803 – 1869).

Počátkem roku 1831 navštívil koncert, který měl v Paříži houslový virtuos Niccolò Paganini, což jej motivovalo ke snaze stát se nejlepším klavíristou své doby. Pod dojmem tohoto koncertu napsal ještě téhož roku etudy pojmenované po Paganinim. Často v té době cvičil až pět hodin denně. Léta 1839 – 1847 strávil na nepřetržitém koncertním turné jako

---

<sup>41</sup> Faustovské symfonii je věnována samostatná kapitola včetně podrobnějšího popisu jejího vzniku a formy díla

<sup>42</sup> Letters of Franz Liszt - Volume 1. (n.d.)[online][23-06-22]. Hellenica World. Dostupné z: <https://www.hellenicaworld.com/Hungary/Literature/FranzLiszt/en/FranzLisztLetters1.html>

klavírista. Hrál téměř ve všech zemích Evropy: od Lisabonu po Moskvu, od Dublinu po Istanbul. Jeho proslulost po Evropě byla srovnatelná s Paganinim.

První dlouhodobou partnerkou se mu stala hraběnka Marie d'Agoult (1805 – 1876), se kterou se poznal koncem roku 1832 v Paříži. Marie d'Agoult byla spisovatelkou píšící pod pseudonymem Daniel Stern. S Marií žil Liszt beze sňatku několik let a narodily se jim tři děti: Blandine (1835 – 1862), Cosima (1837 – 1930), provdaná později za Hanse von Bülowa a Richarda Wagnera) a Daniel (1839 – 1859). Jejich vztah skončil koncem roku 1843. V letech 1847 až 1861 měl poměr s vdanou šlechtičnou Carolyne zu Sayn-Wittgenstein (1819 – 1887). Až do konce Lisztova života zůstali přátelé.

V roce 1841 se Liszt seznámil se sasko-výmarským velkovévodou Karlem Alexandrem. Na jeho žádost se od roku 1848 stal ve Výmaru, kam s ním odešla i Carolyne Wittgenstein se svou dcerou Marií, dvorním kapelníkem. Zároveň zanechal veřejného vystupování jako klavírista. Ve Výmaru se věnoval hudební kompozici a dirigoval tamní orchestr při operních produkcích a koncertech. Rovněž dával lekce hry na klavír a psal články o Hectoru Berliozovi a svém pozdějším zeti Richardu Wagnerovi. V tomto období také složil své nejoceňovanější orchestrální a sborové skladby, mezi nimi i Faustovskou symfonii. Během Lisztova výmarského působení se kolem něj zformoval okruh modernistických skladatelů, pro něž se užívá název Novoněmecká škola. Za vzory jim kromě Liszta sloužila díla Hectora Berliozie a Richarda Wagnera. Konzervativnější protiváhu představovala díla houslisty a skladatele Josepha Joachima, Johannese Brahmse a výroky hudebního kritika Eduarda Hanslicka.

Do výmarského období spadá velká část Lisztova zralého díla. Především 13 symfonických básní. Patří sem rovněž jeho zásadní dílo pro sólový klavír *Sonáta h moll*.

S přesunem do Říma, v roce 1861 započalo období Lisztova života, které později nazval jako „une vie trifurquée“ (život rozdělený na tři části). Od roku 1871 dělil svůj čas mezi Řím a Výmar a od roku 1875 až do svého zranění v roce 1881 (upadl na schodech do zahrady) rovněž několik měsíců v roce učil na Maďarské konzervatoři v Budapešti. V posledních letech svého života byl stále velmi aktivní. V roce 1886 se zúčastnil koncertů v Budapešti, Paříži, Antverpách a Londýně. Zemřel u své dcery Cosimy Wagnerové v Bayreuthu během Wagnerova festivalu<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Eckhardt, Maria; Mueller, Maria Charnin; Walker, Alan (2001). "Liszt, Franz". Grove Music Online. doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.48265. ISBN 978-1-56159-263-0.

## 5.2 Historický kontext a forma díla

Faustovská symfonie ve třech charakteristických obrazech (německy Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern), S.108, je symfonické dílo napsané Franzem Lisztem a inspirované dramatem Faust Johanna Wolfganga von Goetha. Symfonie měla premiéru 5. září 1857 ve Výmaru při inauguraci tamního Goethe-Schillerova památníku<sup>44</sup>.

### Vznik díla

Goethovo drama Faust se od svého prvního napsání stalo velkým inspiračním zdrojem pro řadu skladatelů, malířů i sochařů. Sami často věnovali život hledání nových směrů, a dokázali se ztotožnit s mužem, který zaprodal svou duši, aby dosáhl poznání, a který mohl být zachráněn pouze láskou ženy.

Hector Berlioz, který napsal vlastní skladbu inspirovanou Goethovým dramatem Faust, představil francouzský překlad od Gérarda de Nervalu tohoto literárního díla Lisztovi ve 30. letech 19. století. Ačkoli existují skicy ze 40. let 19. století, Liszt váhal se zkomponováním tohoto díla. V dopise z roku 1869 Liszt odhaluje srovnání mezi Faustem a Manfredem<sup>45</sup>:  
*„V mládí jsem Manfreda vášnivě obdivoval a vážil jsem si ho mnohem víc než Fausta, který mi mezi vámi a mnou připadal i přes jeho úžasnou prestiž v poezii jako vysloveně měšťácká postava. Z toho důvodu se stává rozmanitějším, úplnějším, bohatším, komunikativnějším. ... Faustova osobnost se rozptyluje a rozplývá; nic nedělá, nechává se řídit, váhá, experimentuje, ztrácí směr, zvažuje výhodné obchody a zajímá se o své malé štěstí. Manfreda by rozhodně nenapadlo snášet špatnou společnost Mefistofela, a kdyby Gretchen miloval, byl by ji schopen zabít, ale nikdy by ji neopustil zbabělým způsobem jako Faust.“<sup>46</sup>*

Během svého pobytu ve Výmaru byl neustále obkloповán Goethovým dílem a legendární postavou Fausta. Po prvním roce jeho dirigentského působení se velkovévoda Calr Alexander rozhodl, že 28. srpna 1849 proběhnou oslavy stého výročí Goethova narození. Při té příležitosti Liszt dirigoval úryvky ze Scén z Goethova Fausta od Roberta Schumanna pro orchestr a sbor. Pomáhal při vzniku Goethovy nadace, což vyvrcholilo vydáním Lisztovy

---

<sup>44</sup> Walker, Alan, "Liszt, Franz" in Sadie, Stanley, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition (London: Macmillan, 2001). ISBN 0-333-60800-3

<sup>45</sup> Dramatická báseň napsaná v letech 1816-1817 lordem Byronem

<sup>46</sup> Barzun, Jacques, et al. "The Grove of Academe (II)." 19th-Century Music, vol. 5, no. 3, 1982, pp. 253-67. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/746467>. Accessed 25 June 2023.

brožury „De la Fondation-Goethe à Weimar“. V létě roku 1850 u Liszta pobýval překladatel Goethova díla Gérard de Nerval. O Faustovi spolu diskutovali i v následující korespondenci.<sup>47</sup>

I přestože byl nadšen a inspirován provedením Berliozovy *La Damnation de Faust* roku 1852 pod vedením skladatele, stále váhal s realizací vlastního díla. Princezně Carolyne von Sayn-Wittgenstein napsal: „Všechno, co má něco společného s Goethem, je pro mě nebezpečné.“ Nicméně konečným spouštěčem pro napsání symfonie přišel ve dvouměsíčním období mezi srpnem a říjnem 1854. Toto období se shodovalo s návštěvou anglické spisovatelky Mary Ann (Marian) Evans, lépe známou pod jejím pseudonymem George Eliot ve Výmaru. Její manžel George Henry Lewes shromažďoval informace pro svou biografii Goetha. Během návštěv Lisztova sídla docházelo k diskusím o Goethovi a jeho místě v německé literatuře. To Liszta strhlo natolik, že se sám pustil do tvorby symfonického díla.

Partitura původní verze symfonie pro orchestr byla dokončena v říjnu roku 1854. V létě následujícího roku musel Liszt po dvou zkouškách učinit řadu změn. Zejména šlo o práci s asymetrickými metry v rychlých tempech, které se během zkoušek ukázaly jako sotva hratelné. První verze díla v úpravě pro dva klavíry byla napsána v průběhu následujícího roku 1856, kdy zazněla i její premiéra pro úzký kruh přátel. Na jaře roku 1857 se Liszt rozhodl k čistě instrumentální symfonii (myšleno do orchestrální verze) přidat i závěrečný sbor, kde použil poslední verše z II. dílu románu *Faust*. Veřejná premiéra této nové verze Faustovské symfonie se uskutečnila 5. září 1857 při slavnostech u příležitosti odhalení Goethe-Schillerova pomníku v německém Výmaru.

V roce 1860 Liszt upravil i verzi pro dva klavíry. Od té doby je možné volit mezi čistě instrumentální a vokálně-instrumentální verzí, jak pro orchestr, tak i pro dva klavíry. Již v době vzniku byly vedeny diskuse nad tím, která z dvou možných verzí by měla být preferována. Tehdejší Lisztova společnice Carolyne von Sayn-Wittgenstein prosazovala sborový závěr, a pravděpodobně byla i jeho iniciátorkou. Zatímco Richard Wagner odsuzoval jak samotnou verzi se zpěvem, tak i to, že dal Liszt na názory své společnice, která nebyla z oboru.<sup>48</sup>

Druhého orchestrálního provedení pod vedením Hanse von Bülowa se symfonie dočkala v roce 1861. Richard Wagner byl jejím svědkem ve Výmaru a k výkonu se vyjádřil následovně: „*Bülow, který byl vybrán, aby dirigoval Lisztovu Faustovskou symfonii, mi připadal*

---

<sup>47</sup> Walker, Alan (1993). *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848–1861*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press. ISBN 0-8014-9721-3., pp. 326–336, esp. str. 327

<sup>48</sup> [Booklet] Hitzlberger, Schütz (1990). *LISZT, F.: Faust Symphony for two pianos [CD]*. CPO 999056-2

*nejdivočejší ze všech. Jeho provedení bylo mimořádné. Naučil se celou partituru nazpaměť a předvedl nezvykle precizní, inteligentní a temperamentní vystoupení...<sup>49</sup> V pozdějších letech byl von Bülow k dílu velmi kritický: „Tu nesmyslnou hudbu jsem důkladně prostudoval! Bylo to nepopsatelně bolestivé. Je to naprostý odpad, absolutní ne-hudba! Nevím, co bylo větší, moje hrůza nebo moje znechucení!“<sup>50</sup>*

Přestože v roce 1861 byla poprvé vydána orchestrální partitura, Liszt nepovažoval své monumentální dílo za dokončené a pokračoval s úpravami. Neustále hledal dokonalejší formu. Jeho žáci Hans Bronsart von Schellendorf, Carl Tausig a Hans von Bülow mu po několika provedeních navrhovali místa, kde by dílo mohlo být zkráceno.

Po další revizi partitury byla vydána úprava pro dva klavíry v roce 1863. Lisztovu vlastní verzi Faustovské symfonie pro dva klavíry nelze v žádném případě označit za pouhou „klavírní transkripci“. Již v roce 1858 Tausig připravil na Lisztovu žádost její první návrh. Lisztova úprava zasahuje do struktury orchestrální verze a jistě pasáže upravil tak, aby lépe vyhovovaly pianistickým potřebám a dosáhly většího efektu pro posluchače. Jak již bylo zmíněno, Liszt musel upustit od odvážných ploch, které byly pro orchestr nehratelné. Některé z nich však přesto převzal do verze pro dva klavíry.

Klavírní verze není podřízená svými zvukovými možnostmi orchestrálnímu zvuku. Naopak se snaží vystihnout a na maximum využít možnosti klavírní sazby. Často, zejména v hudební charakteristice démonického Mefistofela (III. věta), je perkusivní zvuk klavírů mnohem více v souladu s obsahem a výrazem skladby než zvuk orchestrální. Struktura díla se v klavírní verzi projevuje v mnohem jasnějších obrysech. Lisztova Faustovská symfonie vůbec není dílem, které by působilo primárně virtuózně. Místo toho představuje dílo, ve kterém do popředí vystupuje myšlenková struktura hlavního tématu a témat vedlejších.<sup>51</sup>

Symfonie nebyla veřejností úplně pochopena, a proto byla dalších téměř 50 let opomíjena v rámci veřejné produkce. Nezájem byl tak velký, že orchestrální party vyšly až v roce 1874. Prvním novodobým interpretem díla se stal roku 1892 dirigent Felix Weingartner, který dílo provedl v Berlíně.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Wagner, Richard (1911). *My Life, Vol II. (Mein Leben)*. New York: Dodd, Mead and Company. str. 788.

<sup>50</sup> Birkin, Kenneth (2011). *Hans Von Bülow: A Life for Music*. Cambridge University Press. str. 358. ISBN 9781107005860.

<sup>51</sup> [Booklet] Hitzlberger, Schütz (1990). *LISZT, F.: Faust Symphony for two pianos [CD]*. CPO 999056-2

<sup>52</sup> Birkin, Kenneth (2011). *Hans Von Bülow: A Life for Music*. Cambridge University Press. str. 358. ISBN 9781107005860.

## Stavba díla

Lisztovo dílo svou celkovou formální strukturou spadá do rámce klasicko-romantické tradice. Je rozděleno do tří vět: první věta je v prodloužené sonátové formě, pomalá střední věta v třídílné písňové formě a třetí věta je rychlá se závěrečným sborovým koncem. Přestože se Liszt drží konkrétní formální struktury, naplňuje ji novým hudebním materiálem. Mezi nové prvky patří tonální struktura, výrazný motivický vztah mezi tématy všech tří vět, a především nakládání s literární předlohou.

Berlioz a další hudební skladatelé ve svých programních skladbách sledovali průběh Goethovy dramatické zápletky a do jisté míry ji ilustrovali hudebním průběhem svých skladeb. Oproti tomu Faustovská symfonie ukazuje odlišné pojetí vztahu hudby a slova. Už samotný název „Ve třech charakteristických obrazech“ ukazuje na nový záměr a koncepci díla. Hudební průběh symfonie není určen zápletkou Goethova dramatu. Tři věty symfonie představují tři hlavní postavy Fausta, Gretchen a Mefistofela.<sup>53</sup>

### 1. věta – Faust

První věta zobrazuje postavu Fausta. Složitě, protichůdné prvky jeho osobnosti jsou zastoupeny ve velmi kontrastních pěti hlavních tématech různého charakteru. Faust se zde objevuje jako kuřák a vášnivý myslitel, stejně tak jako arogantní muž, jemný milenec a slavný hrdina. Složitost Faustovy osobnosti je v Lisztově interpretaci zřetelná i v opakovaných tempových změnách, které doprovázejí ztvárnění postavy v první větě: *Lento assai*, *Allegro impetuoso*, *Allegro agitato ed appassionato assai*, *Misterioso*, *Affetuoso*, *Allegro con fuoco*, *Grandioso*, *Andante mesto*, *Maestoso* atd. Faustův neklidný duch se navíc zrcadlí v rychlém sledu modulačních procesů, které jsou doprovázeny neustálými modulacemi do vzdálených tónin.

Úvodní téma je v původní orchestrální verzi hrané tlumenými violami a violoncelly. Využívá všech dvanáct tónů oktávy, a tím představuje první dodekafonické téma napsané v historii hudby. Říká se, že reprezentuje tajemné studie starého učence. Ihned za ním následuje figura sestupné velké septimy a stoupající velké tercie, původně napsané pro hoboj, která je označená výrazem *dolente*. Odvozená figura pak představuje úvod pro druhou skupinu témat, která zobrazují Fausta jako milence. *Allegro agitato ed appassionato* začíná deklarací tématu

---

<sup>53</sup> [Booklet] Hitzlberger, Schütz (1990). LISZT, F.: Faust Symphony for two pianos [CD]. CPO 999056-2

spojeného s Faustovým zápasem a pokračuje sestupným motivem, vyjadřujícím Faustovu touhu. Téma Faustova hrdinského úsilí, původně přednášeného trubkami jako součást druhé skupiny témat, je označeno předpisem *Grandioso*. Všechny tyto tematické prvky tvoří expozici, na kterou navazuje provedení, zahájené vzrušeným tématem symbolizujícím Faustův zápas. Navrací se úvodní motiv tentokrát v imitaci. Tento materiál se objevuje ve své původní formě, pozoruhodně rozvinutý, a postupně vede až ke zkrácené repríze, která končí motivem spojeným s Faustovým hrdinstvím a tématem vyjadřujícím Faustovy pocity.<sup>54</sup>

## 2. věta – Gretchen

Druhá věta zachycuje Gretchen (Markétku) a její povahu, která je mnohem klidnější. Liszt pro ztvárnění této postavy nepotřeboval zdaleka tolik témat jako pro vyjádření Faustovy komplikované osobnosti. Většina věty je velmi tichá, pouze ve střední části se nachází pár dramatických úseků. V této sekci se znovu objevují témata z první věty, která znázorňují vstup Fausta do života Gretchen. Do té doby byl její život bez problémů. Zde je opět pozoruhodné sledovat souvztažnost modulačních procesů a programního obsahu. Zatímco expozice a repríza věty jsou téměř výlučně v *As dur*, průběžná změna a prolnutí první věty začínají tím, že se ve střední části objeví faustovská témata. V Goethově románu Gretchen konstatuje „Můj pokoj je pryč“ a v Lisztově provedení je to symbolizováno větším výskytem modulací, která doprovází faustovská témata.<sup>55</sup>

Celá věta začíná něžnou úvodní plochou, původně instrumentovanou pro flétny a klarinety, následovanou hlavním tématem, hraným hobojem v doprovodu sólové violy. Verze pro dva klavíry je označena jako *Innocente*. Je zde krátká pasáž, která zobrazuje scénu v zahradě, kdy Gretchen trhá okvětní lístky květiny, aby zjistila, zda ji Faust miluje, či nikoli. Zazní druhé téma Gretchen a ve střední části věty se objeví Faustovo téma lásky a téma spojené s Faustovou touhou. Opět zazní rozrušené téma zápasu, nyní v jemnější náladě. To vyústí k znovuobjevení tématu Gretchen, přičemž téma Faustova hrdinství je v závěru zcela proměněno spolu s postupným umlkáním znějícího zvuku.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> [Booklet] Franz Liszt Piano Duo. (2011). LISZT, F.: Faust Symphony (Version for Two Pianos) [CD]. NAXOS DDD 8.572560.

<sup>55</sup> [Booklet] Hitzlberger, Schütz (1990). LISZT, F.: Faust Symphony for two pianos [CD]. CPO 999056-2

<sup>56</sup> [Booklet] Franz Liszt Piano Duo. (2011). LISZT, F.: Faust Symphony (Version for Two Pianos) [CD]. NAXOS DDD 8.572560.

### 3. věta – Mephistopheles

Třetí věta zobrazuje postavu Mefistofela, ducha, který vše zavrhuje. Mefistofeles jako takový nemá vlastní nezávislý charakter, což je okolnost, kterou Liszt převádí do hudební řeči tím, že v této větě nepřináší žádná nová témata. Místo toho nastupují bizarní deformace témat z první věty, která znázorňují jeho vliv na Fausta. Tak získává téma *dolente* z úvodu první věty zcela jiný charakter, i když intervalové vztahy zůstávají stejné. Většina třetí věty staví na různých proměnách Faustových témat. Lisztovo mistrovství v tematické metamorfóze se zde ukazuje ve své plné síle – proto můžeme tuto větu chápat jako upravenou rekapitulaci té první. Hudba je posouvána na samý okraj atonality použitím vysoké chromatičnosti, rytmických skoků a fantastických scherzových úseků. Jediná nová tematická myšlenka se objevuje v zobrazení Mefistofela jako samostatné postavy, a to tématem „rytmus kletby“, který si Liszt vypůjčil ze svého raného klavírního koncertu *Malédiction*. Hlavní téma druhé věty Gretchen je v tomto zběsilém finále použito na dvou místech. Oproti Faustovým tématům se však objevuje zcela bez úprav. Dramatický prvek představuje, že Mefisto může dostat Fausta pod svou kontrolu, ale nemůže zničit Gretcheninu lásku. Faustova symfonie tak končí pozitivně. Po druhé citaci tématu Gretchen dílo končí v zářivé C dur hymnickou vzpomínkou na „*téma grandioso*“ z první věty. Přidaný závěrečný mužský sbor a sólový tenor přináší poslední píseň klidného vítězství nad zlem se zhudebněným textem:<sup>57</sup>

Alles Vergängliche  
ist nur ein Gleichnis,  
das Unzulängliche  
hier wird's Ereignis,  
das Unbeschreibliche,  
hier wird es getan,  
das Ewigweibliche  
zieht uns hinan.

---

<sup>57</sup> [Booklet] Franz Liszt Piano Duo. (2011). LISZT, F.: Faust Symphony (Version for Two Pianos) [CD]. NAXOS DDD 8.572560.



## Text závěrečné části

Důvod proč Liszt přidal sborové finále až tři roky po napsání symfonie není zcela jasný. Řada kritiků a hudebních teoretiků tvrdí, že hlavním důvodem bylo vyznění skladby a její hlavní myšlenky. Původní verze Faustovské symfonie, kdy v závěru třetí věty zazní krátká vzpomínka na Gretchen v C dur tónině s odkazem na majestátné téma první věty, byla ukončena v rámci osobnosti Fausta a jeho představě o Gretchen. Každopádně negativní atmosféra, kterou do díla vnáší postava Mephistophela, i nadále převyšuje v celkovém vyznění díla. Hlavní myšlenka, kterou má dílo vyjadřovat, by tak zůstala skryta.

Text, který Liszt pro sbor i sólistu použil je přímo z Goethova dramatu Faust, II. části. Myšlenka, která je skryta už i v průběhu jednotlivých vět, a to například v momentě, kdy se téma Gretchen objeví ve třetí větě ve své původní naprosto čisté podobě, je díky tomu povznesena a vyzní v naprostém kontrastu oproti okolnímu dění. Celá skladba je uzavřena částí '*Chorus mysticus*', což celé symfonii dodává klidný a pozitivní charakter vyjadřující význam ženské energie, která nás povznáší a dokáže se oprostít od všeho pozemského.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Shulstad, Reeves, "Liszt's symphonic poems and symphonies" in Hamilton, Kenneth, *The Cambridge Companion to Liszt* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2005). ISBN 0-521-64462-3 (paperback).

## 6 Analýza zvukových nahrávek

Existují pouze tři nahrávky zvolené skladby Faustovské symfonie ve třech charakterech od Franze Liszta v autorově úpravě pro dva klavíry. Pouze jedna z nich je v kompletní verzi i se závěrečnou větou, ve které se přidává sbor a sólo. Zbývající dvě nahrávky obsahují tři věty ukončené podle původně zkomponované verze bez sborového závěru.

Pro účely uměleckého výzkumu jsem zvolila dvě nahrávky<sup>59</sup>, ve kterých je možné slyšet odlišný přístup k interpretované skladbě a jejím technickým požadavkům. Zároveň jsem kladla velký důraz na přesná data o původu dostupných nahrávek, díky kterým je možné si vytvořit lepší představu o přípravě a samotném procesu nahrávání.

### Nahrávka č. 1

Interpreti: Franz Liszt Piano Duo – Vittorio Bresciani a Francesco Nicolosi

Dirigent: Jürgen Puschbeck

Tenor: Marcus Ullmann

Sbor: Liszt School of Music Chamber Choir, Výmara

Datum: 13–14 Listopad 2010

Místo: Festsaal Fürstenhaus, Výmara, Německo

Minutáž jednotlivých vět: Faust-26:50;

Gretchen-18:02;

Mephistopheles-16:37;

Schlußgesang 6:31

Hudební režie: Joachim Müller

Zvuková režie: Joachim Müller

### Nahrávka č. 2

Interpreti: Thomas Hitzlberger a George Schütz

Datum: 16. – 19. květen 1989

Místo: Německo

Minutáž jednotlivých vět: Faust 27:06;

Gretchen 20:16;

Mephistopheles 16:04

Hudební režie: Helene Steffan

Zvuková režie: Hans Scheck

---

<sup>59</sup> Třetí nahrávku jsem do analýzy nahrávek nezahrnula, protože nepůsobí dostatečně přesvědčivě svými zvukovými ani uměleckými kvalitami.

## 6.1 Interpreti

V následující části jsou uvedeny základní informace o interpretech. Poté je představena analýza hudebních nahrávek, ve kterých bude v první řadě rozebrána zvuková kvalita nahrávky. Interpretační analýza sestává z rozboru tempového průběhu, kvality interpretace a technického provedení samotného záznamu. V závěru analýzy jsou porovnány jednotlivé aspekty obou nahrávek.

### Franz Liszt Piano Duo

Franz Liszt Piano Duo bylo založeno Vittorioem Brescianim a Francescem Nicolosim v roce 1998. Jejich cílem bylo propagovat Lisztovu symfonickou hudbu prostřednictvím původních skladatelových transkripcí pro dva klavíry. Oba studovali ve třídě, kterou vedl Vincenzo Vitale, a jejich společný zájem o hudbu F. Liszta a virtuozy 19. století je dovedl k tomuto společnému projektu. Nejprve provedli Faustovskou symfonii (na námět Goetha), na kterou navázaly další skladby, jako například Dantova symfonie (podle Dantovy Božské komedie).<sup>60</sup>

V letech 1999 až 2006 duo vystupovalo v řadě významných koncertních sálů včetně Teatro alla Scala v Miláně, v římském Teatro dell'Opera, Arena of Verona, neapolském Teatro San Carlo, Teatro Bellini of Catania, Teatro Politeama v Palermu a Cagliari Teatro Lirico. Také se zúčastnilo mnoha významných festivalů, jako například Ravenna Festival, Turin Settembre Musica, Ravello Festival, Budapest Liszt Festival, Kunstfest Weimar a Gustav Mahler Musikwochen. Debutovalo ve Spojených státech v Kennedy Center ve Washingtonu D.C. a v Argentině v Teatro Avenida v Buenos Aires.

Repertoár Klavírního dua Frantze Liszta zahrnuje kromě dvou symfonií (*Faustovské symfonii* a *Symfonii Dante*) také dvanáct Lisztových symfonických básní a různé transkripce Wagnerových skladeb od Lisztových žáků. Duo odkazuje na tradici významných Lisztových žáků, například Karla Tausiga a Hanse von Bülowa, kteří propagovali Lisztovu hudbu ve světě.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Viz nahrávka: Recordings by Franz Liszt Piano Duo | Now available to stream and purchase at Naxos. (n.d.). Classical Music | Naxos - The World's Leading Classical Music Label | Buy, Stream or Download. [https://www.naxos.com/Bio/Person/Franz\\_Liszt\\_Piano\\_Duo/50929](https://www.naxos.com/Bio/Person/Franz_Liszt_Piano_Duo/50929)

<sup>61</sup> Vittorio Bresciani pianist - franzduo. (n.d.).[online][23-06-02] Vittorio Bresciani pianist. Dostupné z: <http://www.vittoriobresciani.it/it/franzduo.html>

## Thomas Hitzlberger a George Schütz

Thomas Hitzlberger je německý klavírista narozený roku 1959. Studoval u Petera Schülze-Theirbacha ve Würzburgu. Po ukončení studia v roce 1981 se zapsal do mistrovské třídy Rudolfa Buchbindera na hudební akademii v Basileji, kde studoval až do roku 1984. Po studiích pokračoval ve své sólové kariéře a vystoupil na různých festivalech, jako např. Korutanském letním festivalu ve Villachu, Beethovenově festivalu v Bonnu a Vídeňském letním hudebním festivalu. Od roku 1983 získal řadu cen a stipendií, díky kterým měl možnost vystoupit po celé západní Evropě.

George Schütz narozený 1950 v Německu studoval u Ericha Appela v Norimberku. Dále se vzdělával u Karla-Heinze Diehla v Mnichově a Petera Hollfeldera ve Würzburgu, kde v roce 1982 úspěšně zakončil své studium. Poté zahájil svou koncertní kariéru jako sólista i komorní hráč v Německu i zahraničí.

Roku 1983 společně tito dva umělci založili klavírní duo. Jejich repertoár zahrnuje standardní díla klavírní literatury s důrazem na skladby 19. století, které nepatří mezi běžně interpretovaná díla<sup>62</sup>.

Interpretační analýza již existujících nahrávek je nedílnou součástí praxe hudebního režiséra během přípravy před nahráváním. Díky poslechu nahrávek se může režisér důkladně seznámit s interpretovaným dílem. Různá interpretační pojetí nám ukazují řadu možností, jak lze k dané skladbě přistupovat. Podle dohledatelných pramenů, které se váží ke vzniku dané nahrávky je možné spekulovat o způsobu provedení zvukového záznamu a pozorovat, jakým způsobem se měnila interpretační i zvuková estetika v dějinách záznamu hudby.

Pro řádné nastudování skladby, ať už pomocí nahrávek či četbou notového zápisu, je potřeba mít k dispozici správné vydání notového textu. Pro samotné nahrávání je důležité mít k dispozici stejné notové vydání jako interpreti, se kterými bude spolupráce probíhat. V ideálním případě by měl být k dispozici urtext nahrávaného díla nebo vydání, které je mu co nejvíce podobné.

Při interpretační analýze a nastudování skladby jsem vycházela z notového vydání „Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern“ vydaného J. Schubertem & C<sup>o</sup> Leipzig roku

---

<sup>62</sup> Booklet] Hitzlberger, Schütz (1990). LISZT, F.: Faust Symphony for two pianos [CD]. CPO 999056-2

1888<sup>63</sup>. V partituře jsou detailně vypsány všechny skladatelovy požadavky a hudební předpisy týkající se charakteru, tempa, frázování, pedalizace a dalších.

K poslechu a provedení analýzy jsem použila sluchátka AKG K-712 Pro. Pro měření týmového průběhu jsem pracovala s aplikací Metronom od Soundbrenner.

První část interpretační analýzy je zaměřena na zvukovou stránku jednotlivých nahrávek. Zabývá se vyzněním skladby v daném prostoru, umístěním nástrojů a jejich propojením – celkovou kompaktností zvuku. Porovnává barevné sjednocení obou nástrojů v rámci jedné nahrávky a je zaměřena na jejich vzájemnou vyrovnanost nejen v rámci celé skladby, ale i v rámci jednotlivých vět. U skladeb pro dva klavíry je zajímavé sledovat, jakým způsobem nástroje vyznívají společně, jestli jsou v rámci zvukového obrazu prezentovány jako dva samostatné konkrétně znějící nástroje, nebo tvoří jeden homogenní celek, anebo se tyto dva přístupy citlivě proměňují.

Dále je interpretační analýza zaměřena na celkový charakter a koncepci interpretace. Vzhledem k tomu, že se jedná o orchestrální skladbu upravenou pro dva klavíry, měla by být do jisté míry orchestrální verze předlohou a inspirací pro interpretaci. Na druhou stranu je řada klavíristů přesvědčena, že klavírní verze skladeb by měly být interpretovány „klavírním“ způsobem hry, protože orchestrální předloha je „jinou“ verzí stejné skladby. Tyto odlišné přístupy lze pozorovat jak v charakteru jednotlivých částí, tak i ve zvolených tempech a způsobu artikulace. Vzhledem ke komplikované struktuře díla, ve které se velmi často střídají tempové a charakterové předpisy, bude u obou nahrávek porovnáno tempo, a jeho průběh včetně agogických nuancí ve vztahu k hudební formě.

Další z oblastí, kterou se analýza zabývá, je přesnost dodržování notového zápisu, včetně artikulačních předpisů a požadavků skladatele, až po celkové pojetí dílčích úseků skladby.

K analýze patří i popis zvukového obrazu ve vztahu k záznamové technologii – pokud je přesně vydavatelem uvedena, nebo historicky odvoditelná. Kromě celkového zvukového obrazu je třeba se zaměřit i na editování a kvalitu provedených střihů. U takto komplexních a rozsáhlých skladeb bývá pro interprety velmi náročné udržet shodné tempo při opakování

---

<sup>63</sup>Podle dostupných zdrojů neexistuje urtextové vydání této verze skladby (pro dva klavíry). Jediným dostupným notovým materiálem je vydání z roku 1888.

jednotlivých nahrávaných úseků. A to platí i o hudební režii, která musí zvolená tempa posoudit, jestli budou ve finálním střihu navazovat. Proto platí, že je vhodné nahrávat ucelené plochy, aby autentické tempo interpretů nemohlo být narušeno novými pokusy. Tempové odchylky při natáčení mohou způsobit komplikace při střihu. Nevhodně kombinovaný hudební materiál, který působí nesourodě, může narušit plynulost hudebního děje, a upozornit na střih i mírnou změnou v tempu či charakteru.

Interpretační analýza se zaměřuje pouze na první větu Faustovské symfonie – Faust. Díky její rozsáhlosti a technické, koncepční i interpretační náročnosti je na ní možné demonstrovat zásadní charakterové rysy daného interpretačního pojetí i zvukových vlastností nahrávky. Zároveň jsou v první větě nastíněna všechna hlavní témata, která jsou dále rozvíjena v dalších větách (s výjimkou hlavního tématu Gretchen).

## 6.2 Zvuková kvalita nahrávek

### Nahrávka č. 1

Nahrávka byla pořízena v prostoru Festsaal Fürstenhaus ve Výmaru v Německu. Jde o velký koncertní sál školy Hochschule für Musik, která je vybavená nahrávacím studiem a profesionální technikou<sup>64</sup>. V bookletu nahrávky není uvedeno, které nástroje byly na nahrávání využity, ale z údajů na webových stránkách školy lze zjistit, že v nahrávacím studiu a koncertním sále školy jsou k dispozici nástroje typu Steinway C concert grand.

Z nahrávky je patrné, že nahrávací tým využil přirozených kvalit nahrávacího prostoru. Ze zvukového obrazu je zřetelně slyšet, že koncertní nástroje svým zvukem vybudí celý prostor. Jestli byl k nahrávce dodán další dozvuk v postprodukčních úpravách, není možné jednoznačně zjistit. Místy, hlavně v tichých pasážích v dlouhých tónech, dochází k drobnému chvění v dozvuku, což může být zapříčiněno právě nesourodým přidaným umělým dozvukem.

Celková barevnost nahrávky je laděna k světlejším, průraznějším odstínům zvukových možností nástrojů. To je způsobeno ostřejšími diskanty, které vynívají velmi suverénně oproti lehce utlumeným basům. Basy se zdají býti více z dálky, a i když mají poměrně plný a mohutný zvuk, hlavně v silné dynamice, schází jim jistá míra průraznosti, ve kterých naopak diskanty výrazně dominují.

Je zřejmé, že pozice nástrojů, která byla pro nahrávání zvolena, jsou nástroje proti sobě. První klavír k nám přichází výrazně z levé strany, zatímco druhý ze strany pravé. Přičemž je zajímavé vnímat, že diskant druhého nástroje nepřichází tak jednoznačně úplně ze strany, jako je tomu u prvního klavíru. První klavír z nahrávky vynívá jako ten dominantnější. Otázkou je, zda jde o záměr mistra zvuku a hudebního režiséra, nebo je to zapříčiněno samotnou pozicí nástrojů. Zda bylo víko druhého nástroje při nahrávání sejmuto, není v informacích o nahrávce uvedeno.

Mírná zvuková izolovanost každého z obou nástrojů je pro potřeby této skladby nevyhovující. Po celou dobu poslechu je možné rozpoznat, kterou část hraje, jaký nástroj, a to i v místech, kdy by bylo vhodné, aby jeden z nástrojů vytvářel barevnou plochu v pozadí, a do

---

<sup>64</sup> Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar - Studieren - Tonstudio. (n.d.-b)[online][23-06-11]. Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. Dostupné z: <https://www.hfm-weimar.de/studieren/campus/tonstudio#HfM>

toho druhý přednesl melodickou linku (např. část *Meno mosso, misterioso* na str. 9 z výše uvedené partitury). V takovýchto místech skladby by bylo vhodné docílit kompaktnějšího zvukového obrazu, kde by se oba nástroje navzájem doplnily a proluly. S výraznou směrovníostí jednotlivých nástrojů dochází místy k úplnému vzájemnému odtržení, kde každý nástroj přichází poměrně jednoznačně ze „své“ strany a uprostřed chybí zvukové propojení. To se děje například krátce po úvodu skladby na str. 5 před částí *Lento assai*, kdy první klavír hraje úsečné akordy v diskantu a k tomu druhý klavír tremolovou harmonickou plochu v basovém rejstříku.

Drobným nedostatkem je slyšitelná mechanika pedálů v tichých úsecích skladby. Hned v úvodu, kdy si oba nástroje navzájem předávají hlavní téma skladby, jsou slyšitelné všechny výměny pedálů obou nástrojů. Vzhledem k množství předepsaných pedálových změn to místy působí rušivě. Tento problém se naštěstí ztratí vždy s přibývajícím dynamikou v průběhu skladby.

Zajímavý zvukový jev, ke kterému dochází ve zvuku prvního klavíru, je přibližující se diskant. Vyšší rejstřík nástroje se při poslechu zdá být blíže než ten spodní. Toho je možné si všimnout hned v úvodních frázích a je to také velmi patrné právě v části *Meno mosso, misterioso*, kdy první klavír postupně rozkládá harmonické postupy vždy od basu nahoru a zase zpět. Při každém z těchto postupů se zdá, jako by se zvuk nástroje přiblížil a opět oddálil. Tento jev mohl být podpořen využitím spotových mikrofonů a jejich natočením směrem k diskantům nástroje.

## **Nahrávka č. 2**

Druhá nahrávka skladby Faustovské symfonie vznikla pro Bayerischer Rundfunk v Mnichově. Jedná se o rozhlasovou a televizní společnost založenou roku 1922. Na bookletu není uvedeno, kde přesně byl záznam pořízen, ale vzhledem k tomu, že se jedná o rozhlasový snímek, můžeme předpokládat, že nahrávka vznikla v prostorách rádia v profesionálním studiu. Tomu odpovídá i zvukový charakter nahrávky.

Celkový zvukový obraz působí velmi stroze. Tento dojem může posluchač nabýt díky stylu hry interpretů, ale zároveň je to podpořeno i krátkým dozvukem. Snímek je suchý, pořízený pravděpodobně hlavně blízkými mikrofony bez přidaného dalšího dozvuku. Jediný prostorový dojem o velikosti místnosti, ve které byl záznam zrealizován, je možné si utvořit na základě jemného doznívání jinak úsečných akordů ve velké dynamice (např. sedm taktů před



částí *Affetuoso (poco Andante)* na str. 23<sup>65</sup>). Strohému vyznění skladby napomáhá ojedinělé využívání pedálu. To na druhou stranu řeší situaci v tichých místech, kdy pedálová mechanika spolu s dusítky neruší hudební průběh.

Absence delšího dozvuku zapřičiňuje jistou samostatnost obou nástrojů. Právě dozvuk napomáhá v propojení a celkové kompaktnosti zvukového obrazu. Z nahrávky je zřejmé, že nástroje jsou v pozici proti sobě. Stejně jako u první nahrávky není úplně jasné, jestli víko druhého nástroje bylo odejmuto, nebo plně otevřeno. Zvuk prvního klavíru k posluchači přichází z levé strany a druhý klavír z pravé strany. Diskant prvního klavíru je situován hodně vlevo. U druhého klavíru není tak výrazně odlišen konkrétní směr diskantu a basu.

Ve druhé nahrávce nepůsobí celkový zvukový obraz příliš roztaženě. To napomáhá udržení zvukové propojenosti obou nástrojů, i přes to, že po celou dobu můžeme identifikovat každý nástroj samostatně. Bližší kontakt ve zvuku umožňuje lépe propojit plochy, kde se mají jednotlivé party navzájem doplňovat, a jeden druhému vytvořit atmosféru pro hlavní melodickou/tematickou linii. Nedochozí k situacím, kdy by se oba nástroje od sebe zvukově kompletně oddělily.

K jisté nejednotnosti ve zvuku dochází kvůli barevným odlišnostem u jednotlivých nástrojů. První klavír oproti druhému má ostřejší a průraznější tón, což může být zapříčiněno odlišnou technikou hry jednotlivých interpretů, nebo odlišnostmi v nástrojích (mechanika, značka, model, stáří). Jistě je to podpořeno i „výhodnější“ pozicí prvního nástroje, který mu dává lepší směrové vlastnosti. Větší průraznost diskantů u prvního klavíru způsobuje, že celkový zvukový obraz tíhne spíše k levé straně.

V pomalém úvodním vstupu hlavního tématu dochází k drobnému intonačnímu chvění na delších tónech. To může být zapříčiněno záznamem na magnetofonový pás, který dává celé nahrávce charakteristickou barvu. Spolu s tím se ovšem v nahrávce vyskytují i malé zvukové kazy, jako jsou drobná prasknutí, nebo špatně provedený stříh, např. hned v úvodu skladby v pátém taktu na tónu a<sup>2</sup> ve druhém klavíru.

---

<sup>65</sup> Číslování stránek vychází z notového vydání dostupného na: Faust Symphony, S.108 (Liszt, Franz) - IMSLP: Free Sheet Music PDF Download. (n.d.). IMSLP: Free Sheet Music PDF Download. [online] Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Faust\\_Symphony,\\_S.108\\_\(Liszt,\\_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Faust_Symphony,_S.108_(Liszt,_Franz))

## 6.3 Interpretační analýza

Vhodně volená tempa napomáhají celkovému vyznění skladby a charakteru jednotlivých úseků. Tady vyvstává otázka, do jaké míry je potřeba vycházet z temp vhodných pro orchestrální provedení skladby. Přece jenom klavírní interpretace přináší nové možnosti, jak jistá místa tempově uchopit a ukázat je ve virtuóznější podobě. Na druhou stranu má i své technické limity, jako např. při provazování táhlých tónů ve slabé dynamice, kdy dochází k zeslabování každé noty po jejím zahrání a může být náročné takto vystavět táhlou plynulou plochu.

### Tempový průběh nahrávek

První věta Faustovské symfonie (Faust) je vnitřně členěna na řadu dílčích částí. Jde o velmi rozsáhlou sonátovou formu s volným úvodem. Celkem je exponováno několik hlavních témat, které se v různých podobách skladbou prolínají s různými náladami, a tím dávají vyznít hudebnímu obrazu – Lisztovu portrétu Fausta. Věta je rozdělena do osmnácti částí, přičemž každá z nich má svůj osobitý charakter a náboj, který je potřeba vystihnout. To klade poměrně velké nároky na interprety nejen po technické, ale i koncepční stránce. Tempové rozdíly mezi jednotlivými úseky jsou často velké a je potřeba vystavět konkrétní přechody tak, aby se neztratila plynulost skladby. Některé části na sebe navazují pomocí předepsaného *stringenda*, *ritardanda* či jiným autorovým předpisem, který může interpreta navést k požadované změně. Jsou tam ovšem i případy, kdy je potřeba nastoupit v novém tempu po koruně či pauze.

Každá z interpretací vybraných nahrávek má originální tempový průběh skladby. I přes to, že jsou obě nahrávky podobně dlouhé (nahrávka č. 1 – 26:50, nahrávka č. 2 – 27:06), rozdíly v tempech v jednotlivých částech skladby jsou zjevné.

První interpretace volí střídmější cestu, kde ani pomalé ani rychlé části nejsou hnány do extrémních temp. To můžeme slyšet hned v úvodním tématu *Lento assai*, kde první nahrávka začíná v tempu 42 BPM<sup>66</sup>. Oproti tomu druhá nahrávka jde do velmi pomalého tempa 30 BPM, což už se blíží tempovému předpisu *Grave* nikoliv *Lento*. Jako druhý extrémní případ naopak rychlého tempa si můžeme ukázat přechod mezi částmi *Poco a poco animato* a *Allegro noc fuoco* (str. 25 – 26), kde první interpretace vystaví tempovou gradaci v rámci části *Poco a poco animato* z 90 BPM do 160 BPM a následně v části *Allegro noc fuoco* naváže v tempu

---

<sup>66</sup> BPM – beats per minute – úderů za minutu (číselné tempové označení)

138 BPM. Zatímco druhá interpretace vystaví gradaci ze 120 BMP až na 200 BPM a pokračuje v tempu 152 BPM. Konkrétní tempový vývoj jednotlivých částí je možné vidět v tabulce<sup>67</sup>, kde první řádek číselných údajů se vztahuje k první nahrávce a druhý k nahrávce č. 2.

Lento Assai	Allegro impetuoso	Lento Assai	Allegro agitato ed appassionato assai	Meno mosso, misterioso	Affetuoso (poco Andante)	Allegro noc fuoco	Grandioso (In poco Allegro)	Molto agitato
42	152	68	136 - 142	80 - 74	68	140 - 127	130 - 148	142
30	160	56	150 - 170	85 (rubato)	48	152 - 136	126 - 160 - 180	150 - 168
Lento Assai (wie Anfangs)	Andante maestoso	Allegro agitato ed appassionato molto	Affetuoso (poco Andante)	Maestoso	Poco a poco animando sin all (Allegro noc fuoco)	Allegro noc fuoco	Andante maestoso	Piu mosso molto agitato
42	60 - 65	137	60 - 84 (rubato)	70	90 - 160	138 - 144	97	142
28	42 - 64	136 - 170	58 - 72 (rubato)	51	120 - 200	152 - 170 - 136	86	136 - 150

Obrázek 6 - Tabulka tempového vývoje nahrávek<sup>68</sup>

## Interpretace nahrávek

Nahrávka č. 1 působí ve svém projevu a časovém rozvržení skladby plynule a kontinuálně. Až na pár míst, kde dochází ke zbytečně náhlým tempovým změnám (např. část *Affetuoso poco Andante*), jsou jednotlivé návaznosti plynulé a působí velmi přirozeně. Tomu napomáhá i volba temp, které nejsou tak extrémně odlišné. Jediná část, která působí přehnaně zběsile vzhledem k požadované atmosféře, je část *Meno mosso, Misterioso*. Zvolené tempo a jistá náruživost drobných hodnot v prvním klavíru narušují předepsanou mystickou náladu. Umírněná tempa v rychlých pasážích dávají prostor pro vyznění celkové závažnosti a dramatickosti díla.

Dramatická a dynamicky vypjatá místa bývají často v první nahrávce zdůrazněna poměrně hrubým způsobem úhozu. Akcenty či sforzata jsou hrány tvrdě, což zapříčiňuje horší zvukovou kvalitu daných tónů, které kvůli způsobu hry nemají možnost naplno rozeznít všechny alikvóty a podpořit tak požadovanou dynamickou gradaci i plným zvukem. Jako příklad lze uvést hned krátce po začátku druhé části *Allegro impetuoso* na str. 5 melodický

<sup>67</sup> Dva až tři údaje uvedené v jedné buňce vyjadřují tempové změny, které se dějí během jednoho úseku skladby. Termín *rubato* je použit pro vyjádření častých agogických změn, ke kterým dochází v rámci dílčího úseku skladby.

<sup>68</sup> První řádek označuje jednotlivé části skladby. Horní číselné údaje patří nahrávce č. 1, spodní číselné údaje patří nahrávce č. 2

postup procházející v levé ruce u obou nástrojů unisono, přičemž první doba je vždy akcentována a poněkud vyražena.

Bohužel není možné dohledat, z jakého notového materiálu byla tato interpretace nastudována. Podle dostupných informací existuje pouze jedna transkripce tohoto díla, která byla vytvořena samotným F. Lisztem. Z nějakého důvodu se v první nahrávce vyskytuje spousta míst, která jsou odlišná od notového zápisu. Otázkou zůstává, jestli duo mělo k dispozici jinou verzi, nebo si konkrétní místa interpreti upravili.

Konkrétně jde o místa: 1) v úvodu *Allegro con fuoco* na str. 12, druhý a čtvrtý takt části, kde má první klavír šestnáctinový postup hraje ve stoupajícím postupu, nikoli chromaticky klesajícím, jak je uvedeno v zápise.



Obrázek 7 - Notová ukázka č. 1<sup>69</sup>

2) V hlavním tématu části *Grandioso (un poco meno Allegro)* str. 13 jsou v sudých taktech, kde se opakuje hlava tématu, u prvního klavíru přidány basy na třetích dobách.

<sup>69</sup> Všechny notové ukázky čerpají ze zdroje: Faust Symphony, S.108 (Liszt, Franz) - IMSLP: Free Sheet Music PDF Download. (n.d.). IMSLP: Free Sheet Music PDF Download. [online] Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Faust\\_Symphony,\\_S.108\\_\(Liszt,\\_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Faust_Symphony,_S.108_(Liszt,_Franz))



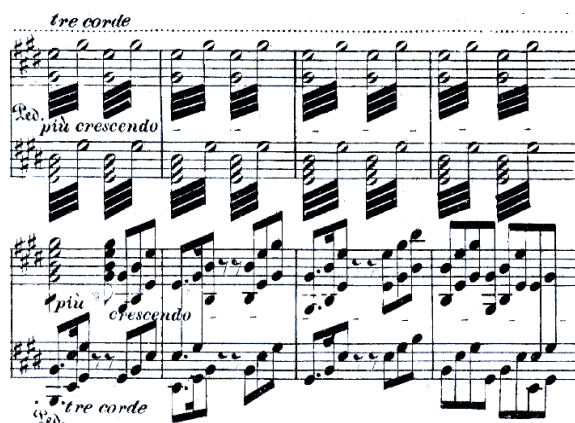
Obrázek 8 - Notová ukázka č. 2

3) na str. 14 na druhém systému ve čtvrtém taku (a všech následujících se stejným motivem) je přidána oktáva na druhé době, kde je původně v notách předepsaná pouze držená půlová rytmická hodnota ligaturou navázaná na další osminu.



Obrázek 9 - Notová ukázka č. 3

4) str. 21 – 22 na posledním systému jsou od dvojčáry přidávány basy ve druhém klavíru. Jde o „prodlevu“ na dominantě a slouží k podpoření gradace a zvýšení napětí.



Obrázek 10 - Notová ukázka č. 4

5) na str. 23 dochází k drobné odchylce proti zápisu, a to v předržení pedalizace. Poslední dva takty na prvním systému jsou zahrány bez pedálu a následující akordy psané osminové, jsou držené přes celou čtvrtřovou dobu.

6) Před následující částí *Affetuoso* jsou přidány dva takty úplně jinak proti zápisu. Opakuje se zde postup jednoho z témat.



Obrázek 11 Notová ukázka č. 5

V nahrávce můžeme najít dvě místa, která prozrazují možný střih. V prvním případě dochází ke změně barvy, která na předchozí část nenavazuje mírným propadem jak v intenzitě, tak i barevné plnosti zvuku. K tomu dochází v posledním taktu na str. 14. Druhým případě je pravděpodobně technicky špatně provedený střih nebo zvukový kaz, který špatný střih připomíná. Možná technická chyba mohla vzniknout z důvodu střihu v průběhu ligaturované noty v posledním taktu na str. 23.

Celkové vyznění interpretace první nahrávky je přesvědčivé. Interpretům se podařilo vystihnout atmosféru skladby a pochopit její rozměr. Dravost a temperament, který z nahrávky srší, místy pohlcuje sdělení jednotlivých hudebních myšlenek a zbytečně moc na sebe strhává pozornost.

Nahrávka č. 2 je ve svém vyznění mnohem virtuózněji laděna. Rychlé části jsou odehrány velmi pianisticky a precizně po technické stránce. Místy až zběsilý úprk sice působí pro posluchače velmi efektně a dokáže ohromit, ale ubírá na závažnosti celé kompozice. Volená tempa působí spíše jako předvedení technických schopností interpretů, nikoliv jako plnohodnotné porozumění obsahu skladby. Na několika místech dochází k velmi nepřirozeným tempovým skokům (občas i v průběhu fráze), což přisuzuji špatně zvolené

kombinaci záběrů při postprodukci. Jejich tempový průběh není v některých místech nahrávky konzistentní a způsobuje narušení plynulosti hudebního toku.

Konkrétně můžeme uvést příklady: 1) v části *Meno mosso, misterioso* na str. 10, první takt na posledním systému, kde první klavír rozkládá v šestnáctinovém sledu septakord, dojde k časovému poskočení a náhlé změně tempa k rychlejšímu.



Obrázek 12 - Notová ukázka č. 6

2) v části *Allegro agitato ed appassionato molto*, kde se z ničeho nic, bez předchozí přípravy rozběhne úsek *stringendo* v nečekaně rychlejším tempu. Tempový skok, ke kterému dojde, je z 136 BPM na 170 BPM.



Obrázek 13 - Notová ukázka č. 7

3) při přechodu částí *Affetuoso* na *Maestoso* na str. 25 dojde k zásadnímu tempovému propadu (z 72 BPM na 51 BPM), který absolutně naruší plynulost plochy. Změna, ke které by v této části mělo dojít, je čistě ve výrazu interpretace, nikoli v tempu. Přechod působí velmi nepřirozeně a určitě nemohl nastat na straně interpretů.



**Maestoso**

The image shows a musical score for a section titled "Maestoso". It consists of two systems of staves. The top system is for the piano, with markings "pp sempre una corda" and "p". The bottom system is for the trumpet, marked "Tromp. solenne" and "marcato". The music is in a slow, grand style.

Obrázek 14 - Notová ukázka č. 8

4) na str. 30 na třetím systému dojde k drobnému dynamickému propadu, který je nesourodý s hudebním děním. Naopak, zde by posluchač očekával dynamickou gradaci a postupný vývoj.

K agogickým výkyvům a tempovým změnám, které jsou proti zápisu, dochází na některých místech pochopitelných jako interpretační záměr. 1) na str. 5 na posledním systému, kde nastupuje nová fráze, se najednou zastaví hudební tok na první době, a teprve v průběhu druhé doby se opět vrátí do původního tempa. V notovém zápisu není uveden žádný předpis ke zpomalení, či zastavení.

2) tři takty před nástupem části *Allegro agitato ed appassionato molto* jsou dva čtyřiašedesátinové běhy/zdvihy k první době. Z nějakého důvodu jsou zahrány pomaleji, jako kdyby se jednalo o dvaatřicetinové rytmické hodnoty.

22

**Allegro agitato ed appassionato molto.**

The image shows a musical score for a section titled "Allegro agitato ed appassionato molto". It consists of two systems of staves. The top system is for the piano, with markings "molto crescendo" and "ff". The bottom system is for the violin, marked "ff". The music is in a fast, agitated style.

Obrázek 15 - Notová ukázka č. 9



3) K podobné situaci jako nastala v příkladu č. 1 dochází i na začátku fráze části *Allegro agitato ed appassionato molto*. První doba je velmi zatěžkaná a zastaví se v čase, teprve s druhou dobou se interpreti vrací zpět do původního tempa.

Celkově je nahrávka zvukově sušší, k takovému vyznění přispívá i práce s pedalizací, která je poměrně střídmejší. Na některých místech interpreti nevyužívají pedál vůbec, i tam kde je předepsán a naopak. 1) jako příklad si můžeme uvést hned úvod celé skladby, kde je pedalizace poměrně detailně vypsána přímo od autora. Z nahrávky se zdá, že interpreti s pedálem nepracují vůbec.

2) v části *Maestoso* na str. 21, kde se opět vrací dvanáctitónové téma ve druhém klavíru, jsou první dva takty odehrány v ostrém staccatu, tak jak je předepsáno, ale následující dva taky fráze jsou provázané pod pedálem, a to se zopakuje v druhé půlce tématu.



Obrázek 16 - Notová ukázka č. 10

3) sedm taktů před částí *Affetuoso (poco Andante)* je po sobě řada akordů v rytmickém unisonu obou klavírů. Je předepsaná pedalizace, kde mají být spolu pod jedním pedálem tři akordy, které jsou jinak osminové a staccato. Interpreti zde pedál vůbec nevyužili, a tak z monumentálního vrcholu fráze zůstala jen řada velmi úsečně odehraných akordů.



Obrázek 17 - Notová ukázka č. 11

Při poslechu této interpretace je potřeba vzít v úvahu, že je to první nahrávka Faustovské symfonie v úpravě pro dva klavíry vůbec. Jejich interpretační pojetí je velmi pianisticky laděno a je znát, že orchestrální verze nebyla při nastudování směrodatná. Tempa, fráze i artikulace vychází z možností klavírů a prezentují Lisztovu hudbu ve velmi virtuózním světle.

## 7 Závěr

Při vytváření hudební nahrávky skladby napsané pro klavírní duo je potřeba dojít ke společnému kompromisu mezi interprety hudebním režisérem a zvukovým mistrem. Jde o tak komplexní disciplínu, která zahrnuje problematiku technickou i hudebně a zvukově interpretační. Najít rovnováhu a kompromis mezi všemi těmito aspekty může být náročné, obzvláště pokud se jednotlivé představy úplně neshodují. Znalosti a schopnosti všech zúčastněných nahrávacího procesu (každého ve svém oboru) by měly být v rovnováze a vzájemně se doplňovat. Interpreti by měli cítit oporu a důvěru vůči hudebnímu režisérovi, který dokáže pohotově reagovat a v případě potřeby nabídnout řešení. Zároveň by interpreti měli být natolik připraveni, že budou schopni pohotově plnit požadavky hudebního režiséra.

Problematika nahrávání klavírního dua spočívá primárně ve dvou aspektech, když pomineme část interpretačně-uměleckou, která se řeší při každém nahrávání. Prvním je způsob snímání zvuku a druhým aspektem je vytvoření zvukového obrazu. Každá kompozice má své specifické nároky, které je možné podpořit i celkovým zvukovým vyzněním vycházejícím jak z pozic nástrojů, tak způsobu snímání zvuku. Tady by mělo dojít ke konzultaci mezi hudebním režisérem, který je zodpovědný za kvalitu interpretované hudby, a zvukovým mistrem, který odpovídá za technické zpracování nahrávky. Vzájemně se doplňují při volbě optimálního řešení v dané situaci. Dále, již během procesu samotného nahrávání, je klavírní duo choulostivé na souhru. Kvůli vzdálenosti hráčů a jejich špatnému kontaktu v kombinaci s mechanikou klavíru, která vytváří zvuk neprodleně po zmáčknutí klávesy, může snadno dojít k časové nejednotnosti v souhře. K tomu často dochází ve společných unisonech jak melodických linií, tak společných akordů. To klade na hudebního režiséra vysoké nároky na pozornost v průběhu samotného natáčení.

Kvalita výsledné nahrávky je závislá na řadě proměnlivých situací počínaje kvalitní přípravou interpretů i nahrávacího týmu až po podmínky, které k pořízení nahrávky mají. Jakýkoliv z těchto faktorů může výsledek ovlivnit i práci všech zúčastněných. Může jít o nevhodný prostor, či špatnou kondici nástrojů. Je potřeba upozornit na to, že jednou z nejchoulostivějších částí nahrávání skladeb je právě intonační sladění obou nástrojů, která se během celého procesu neustále mění, a je potřeba ji udržovat v perfektním stavu. Pokud je na proces nahrávání vymezeno málo času, dostávají se jak interpreti, tak hudební režisér do stresové situace. Často musí volit kompromisní řešení a spokojit se i s ne úplně dokonalým záběrem, jen proto, aby se stihla práce dokončit ve stanoveném termínu.

Mezi hlavní činitele tvorby nahrávky ovšem patří interpreti a členové nahrávacího týmu. Jedná se tedy o týmovou práci, ve které platí, že kvalita práce jednoho člena týmu ovlivňuje práci všech zúčastněných.

Kvalita přípravy a odbornost všech zúčastněných jsou primárním faktorem pro vznik hudební nahrávky s vysokou uměleckou hodnotou. Proto je potřeba si dopředu promyslet všechny podstatné úkoly až po nejmenší detaily a pro vzájemnou spolupráci oslovit vhodné interprety, anebo naopak v případě interpretů zvolit kvalitní nahrávací tým.

Na tomto místě bych chtěla poděkovat interpretům Gertu Hechrovi a Emě Jedlička-Gogové, kteří skladbu připravili a nahráli na velmi vysoké úrovni. Díky ochotě Gerta Hechra zapůjčit dva historické nástroje ze své sbírky<sup>70</sup> bylo možné vytvořit unikátní nahrávku na historické nástroje, která v kombinaci se závěrečným vokálním vstupem doposud nebyla pořízena. Jedná se tak dle dostupných zdrojů o světový unikát.

Pro další umělecký výzkum se nabízí pokračovat v pořizování zvukových záznamů dalších Lisztových děl, či další zkoumání specifik hry na dva klavíry a jejich zvuku.

---

<sup>70</sup> Celé sbírka je ukázána na webových stránkách: <http://www.hecherpiano.com/>

## 8 Seznam použitých zdrojů

### Literatura

BIRKIN Kenneth (2011). *Hans Von Bülow: A Life for Music*. Cambridge University Press. str. 358. ISBN 9781107005860.

ECKHARDT, Maria; Mueller, Maria Charnin; Walker, Alan (2001). "Liszt, Franz". Grove Music Online. doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.48265. ISBN 978-1-56159-263-0.

FERGUSON, Howard. *Keyboard Duets from the 16th to the 20th century*. Reprinted, 2003. Oxford: Oxford University Press; New York: Oxford University Press, 1995. ISBN 0-19-816548-x.

KOJANOVÁ, Ludmila. *Metodicko-interpretáčné pohľady na štvorročnú klavírnu hru a hru na dva klavíry*. Ružomberok: PedF Katolickej univerzity v Ružomberoku, 2006. ISBN 80-8084-079-2.

GROVE, George and SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Macmillan Publishing Company, 1980. ISBN 0-0333-23111-2.

SCHULSTAD, Reeves, "Liszt's symphonic poems and symphonies" in Hamilton, Kenneth, *The Cambridge Companion to Liszt* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2005). ISBN 0-521-64462-3 (paperback).

SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění*. 1. vydání. Praha: Panton, 1973.

WAGNER, Richard (1911). *My Life, Vol II. (Mein Leben)*. New York: Dodd, Mead and Company. str. 788.

WALKER, Alan, "Liszt, Franz" in Sadie, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition* (London: Macmillan, 2001). ISBN 0-333-60800-3

WALKER, Alan (1993). *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press. ISBN 0-8014-9721-3., pp. 326-336, esp. str. 327

## Notový materiál

Faust Symphony, S.108 (Liszt, Franz) - IMSLP: Free Sheet Music PDF Download. [online]. IMSLP: Free Sheet Music PDF Download. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Faust\\_Symphony,\\_S.108\\_\(Liszt,\\_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Faust_Symphony,_S.108_(Liszt,_Franz))

Fugue in C minor, K.426 (Mozart, Wolfgang Amadeus) - IMSLP: Free Sheet Music PDF Download. [online]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Fugue\\_in\\_C\\_minor%2C\\_K.426\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Fugue_in_C_minor%2C_K.426_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

La valse (Ravel, Maurice) – IMSLP: Free Sheet Music PDF Download. [online]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/La\\_valse\\_\(Ravel%2C\\_Maurice\)](https://imslp.org/wiki/La_valse_(Ravel%2C_Maurice))

## Booklet

[Booklet] Franz Liszt Piano Duo. (2011). LISZT, F.: Faust Symphony (Version for Two Pianos) [CD]. NAXOS DDD 8.572560.

[Booklet] Hitzlberger, Schütz (1990). LISZT, F.: Faust Symphony for two pianos [CD]. CPO 999056-2

## Online zdroje

Barzun, Jacques, et al. "The Grove of Academe (II)." 19th-Century Music, vol. 5, no. 3, 1982, pp. 253–67. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/746467>. Accessed 25 June 2023.

Classical Net – The Leopold Stokowski Concert Register. (n.d.). [online] Classical Net. Dostupné z: <http://www.classical.net/music/guide/society/lssa/concertregister.php>

Gettysburg Compiler – Google News Archive Search. (n.d.). [online] Before you continue. Dostupné z <https://news.google.com/newspapers?nid=2246&dat=19400928&id=Ta1cAAAIBA&sjid=kVgNAAAAIBAJ&pg=6235,6206035&hl=en>

Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar – Studieren – Tonstudio. (n.d.-b) [online] [23-06-11]. Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. Dostupné z: <https://www.hfm-weimar.de/studieren/campus/tonstudio#HfM>

Humphrey Searle: Memoirs – Quadrille with a Raven: (11) Lesley and Rosie's Pub. (n.d.). [online] MusicWeb Archive: Classical Music Reviews & Resources. Dostupné z: <http://www.musicweb-international.com/searle/lesley.htm>

Letters of Franz Liszt - Volume 1. (n.d.) [online][23-06-22]. Hellenica World. Dostupné z: <https://www.hellenicaworld.com/Hungary/Literature/FranzLiszt/en/FranzLisztLetters1.html>

(n.d.-a) [online]. England's Piano Sage. Dostupné z: <http://www.pianosage.net/Robertson.PDF>

(n.d.). [online] TimesMachine: Tuesday March 20, 1979 - NYTimes.com. Dostupné z: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1894/11/14/106841103.pdf>

(n.d.). [online] Wayback Machine. Dostupné z: [https://web.archive.org/web/20121202193744/http://www.rprf.org/PDF/Duo-Art\\_Catalog.pdf](https://web.archive.org/web/20121202193744/http://www.rprf.org/PDF/Duo-Art_Catalog.pdf)

Otto Sutro | The William Steinway Diary: 1861-1896, Smithsonian Institution. (n.d.). [online] Home | National Museum of American History. Dostupné z: <https://americanhistory.si.edu/steinwaydiary/annotations/?id=864&popup=1&ajaxResetHistory=1>

Search Results. (n.d.). [online] Home Page. Dostupné z: <https://catalogue.royalalberthall.com/Record.aspx?src=CalmView.Performance&id=OzoVoimcxifiep&pos=3>

Sutro Sisters: Rose and Otilie | The William Steinway Diary: 1861-1896, Smithsonian Institution. (n.d.). [online] Home | National Museum of American History. Dostupné z: <https://americanhistory.si.edu/steinwaydiary/annotations/?id=862>

Thern, Familie Karl. (n.d.). [online] Oesterreichisches Musiklexikon. Dostupné z: [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_T/Thern\\_Familie.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Thern_Familie.xml)

Times, T. N. Y. (1921, February 19). Rose and Otilie Sutro in Recital. (Published 1921). [online] The New York Times. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1921/02/19/archives/rose-and-ottilie-sutro-in-recital.html>

Times, T. N. Y. (1973, October 7). Poor Bruch And the Rich Sisters (Published 1973). [online] The New York Times. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1973/10/07/archives/poor-bruch-and-the-rich-sisters-poor-bruch.html>

Vittorio Bresciani pianist – franzduo. (n.d.). [online] [23-06-02] Vittorio Bresciani pianist. Dostupné z: <http://www.vittoriobresciani.it/it/franzduo.html>

## CD

[CD]. Franz Liszt Piano Duo. (2011). LISZT, F.: Faust Symphony (Version for Two Pianos) NAXOS DDD 8.572560.

[CD]. Hitzlberger, Schütz (1990). LISZT, F.: Faust Symphony for two pianos CPO 999056-2

## VIDEO

Filharmonie Hradec Králové o.p.s. (2021, June 17). *Filharmonie Hradec Králové – J. S. Bach: koncert pro čtyři klavíry a smyčce a moll (1. a 3. věta)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=G-nkrpA3AZk>

# Přílohy

## Zpráva o nahrávání

Datum: 2. – 5. 12. 2022

Čas: 10:00 – 16:00

Skladba: Franz Liszt – Faustovská symfonie v úpravě pro dva klavíry

Místo nahrávání: Martinů sál, HAMU

Interpreti: Gert Hecher – Klavír

Ema Jedlička-Gogova – Klavír

Martin Javorský – Tenor

Jakub Pikla – Dirigent

Členové Kühnůvova smíšeného sboru

Hudební režie: BcA Sarah Jedličková Dis

Zvuková režie: BcA Sarah Jedličková Dis

Asistent zvukové režie: Matyáš Václavek

Účel nahrávky: studiová nahrávka

Další zúčastnění: doc. MgA. Sylva Stejskalová, Ph.D.; PhDr. Aleš DVOŘÁK

### Příprava k natáčení:

- Zajištění notového materiálu a nastudování skladby. Konzultace s interprety klavírního dua a osobní setkání na zkoušce (28. 10. 2022) ve Vídni. Zajištění prostor k nahrávání. Domluva dalších interpretů – tenor, sbor. Zajištění jazykového poradce na sjednocení výslovnosti německého textu (Sandro Wilhelm). Sjednání transportu historických nástrojů.
- Navržení pozic a výběr mikrofonů. Input list



## **Příprava na nahrávání**

### **2. 12. 2023 (20:00)**

- Stěhování nástrojů do Sálu Martinů

### **3. 12. 2023 (8:00 – 15:00)**

- Sladění nástrojů
- Rozmístění nástrojů v prostoru
- Příprava techniky – pozice mikrofonů a jejich zapojení
- Kontrola zvuku, nastavení poměrů
- Úpravy v pozicích mikrofonů
- Natočení zkušební snímku druhé věty Gretchen – konzultace s interprety
- Zbourání kvůli pronájmu – označení pozic jednotlivých stativů s mikrofony
- 22:00 – 22:40 – vrácení mikrofonů na určené pozice

## **Nahrávání**

### **4. 12. 2023 (8:00 – 18:00)**

- Ladění nástrojů
- Kontrola zvuku
- Zkušební snímek celé věty Gretchen (10:00)
- Postupné natočení celé věty (10:30 – 12:00)
- Přeladění nástrojů
- Zkouška zvuku s tenoristou a sborem – balanc zvuku, nastavení poměrů k poslechu
- Zkušební snímek části Schlußgesang (12:20)
- Postupné natočení celé sborové části (12:30 – 13:30)
- Přeladění nástrojů
- Zkušební snímek celé věty Mephistopheles (14:30)
- Postupné natočení celé věty (15:00 – 17:30) – průběžné přeladování nástrojů
- Zkušební snímek celé věty Faust (17:30)

## **5. 2023 (8:00 – 15:00)**

- Ladění nástrojů
- Kontrola zvuku
- Postupné natočení celé věty Faust (10:00 – 14:30) – průběžné přeladování nástrojů
- Workshop pro studenty HAMU (Gert Hecher)
- Stěhování nástrojů ze sálu (14:30 – 15:30)

## **EDIT 1**

### **18. 2. 2023 (16:00 – 17:00)**

- Nastavení session ProTools pro následující pracovní proces

### **21. 2. 2023 (14:30 – 18:00)**

- Faust do str. 16 (Marcatissimo)

### **22. 2. 2023 (12:30 – 17:00)**

- Faust do konce věty

### **28. 2. 2023 (14:00 – 16:00)**

- Gretchen do str. 32, 2. systém

### **1. 3. 2023 (12:00 – 16:00)**

- Gretchen do konce věty

### **5. 3. 2023 (14:00 – 16:30)**

- Mephostopheles do str. 54

### **8. 3. 2023 (17:00 – 18:00)**

- Mephistopheles do str. 57

### **14. 3. 2023 (11:30 – 15:00)**

- Do sborové části

### **18. 3. 2023 (15:00 – 18:00)**

- Mephistopheles celé věta

### **22. 3. 2023 (16:00 – 18:00)**

- Zálohování zpracovaného materiálu do 2. HD
- Konzultace druhé věty Gretchen s doc. MgA. Sylva Stejskalová, Ph.D
- Poslech celé věty a označení problematických míst vhodných k opravě (stříh, výběr materiálu)

## **EDIT 2**

### **4. 4. 2023 (18:00 – 20:30)**

- Druhý edit věty Gretchen

### **5. 4. 2023 (15:00 – 21:30)**

- Poslech celé věty Faust a označení problematických míst
- Druhý edit Fausta do str. 17

### **6. 4. 2023 (18:30 – 21:30)**

- Druhý edit Fausta do konce věty

### **8. 5. 2023 (17:00 – 18:30)**

- Poslech první části třetí věty Mephistopheles
- Druhý edit začátek

### **16. 5. 2023 (18:00 – 20:00)**

- Druhý edit Methistophela do str. 64

### **17. 5. 2023 (15:30 – 18:30)**

- Druhý edit do konce třetí věty
- Export pro poslech interpretů

### **7. 6. 2023 (8:00 – 12:30)**

- Konzultace – poslech a opravy Faust celá věta, Mephistopheles první třetina

### **10. 6. 2023 (18:00 – 21:00)**

- Oprava Mephistopheles
- Poslech celé symfonie – drobné korekce

## **MIX A MASTERING**

### **19. 6. 2023 (11:00 – 18:30) – Mix:**

- Konzultace ve studiu ČNSO s mistrem zvuku Ing. Janem Kotzmannem
- Poměry systémů AB x ORTF
- Výběr vhodnějšího systému u klavírů – s širokou membránou
- Lehká korekce EQ na basech u spotových mikrofonů
- Mix sóla a sboru ke klavíristům a hlavnímu mikrofonnímu systému
- Komprese signálu sólového hlasu
- Dozvuk „Lexikon“ samostatně pro stopu sólového hlasu a pro sbor

# Input list



## PROJEKT

### Input list

2x piano,  
sbor (8),  
solo tenor

Schoeps: 4x MK4, 2x MK21,  
2x Sennheiser MKH800,  
4x AkG 414,  
4x DPA 4011, 2x B&K 4006  
2x Neumann TLM 193

5x manfroto,  
9x vysoký

Vstup	Sub	Instrument	Mikrofon/DI-BOX		Směrová charakteristika	Stativ	Kabel	Poznámka
			Značka	Typ				
1		ORTF L	Schoeps	MK4	ledvina	manfroto		$b = 17 \text{ cm}, \alpha = 110^\circ$ pořádně udělat ušima!
2		ORTF R	Schoeps	MK4	ledvina			
3		AB L	Schoeps	MK21	široká ledvina	manfroto		$b = 1 \text{ m}$
4		AB R	Schoeps	MK21	široká ledvina	manfroto		
5		OUT L	B&K	4006	koule	manfroto		$b = 4 \text{ m}$
6		OUT R	B&K	4006	koule	manfroto		
7	A1	Piano 1 L1	AKG	414	ledvina	vysoký		něco jako ORTF
8	A2	Piano 1 R1	AKG	414	ledvina			
9	A3	Piano 1 L2	DPA	4011	ledvina	vysoký		AB/ORTF
10	A4	Piano 1 R2	DPA	4011	ledvina			
11	A5	Piano 2 L1	AKG	414	ledvina	vysoký		něco jako ORTF
12	A6	Piano 2 R1	AKG	414	ledvina			
13	A7	Piano 2 L2	DPA	4011	ledvina	vysoký		AB/ORTF
14	A8	Piano 2 R2	DPA	4011	ledvina			
15	A9	Sbor LL	Sennheiser	MKH800	široká/ledvina	vysoký		celek (?)
16	A10	Sbor L	Schoeps	MK4	ledvina	vysoký		srozumitelnost (?)
17	A11	Sbor R	Schoeps	MK4	ledvina	vysoký		srozumitelnost (?)
18	A12	Sbor RR	Sennheiser	MKH800	široká/ledvina	vysoký		celek (?)
19		Solo L	Neumann	TLM 193	ledvina	vysoký		AB, $b = 17,5 \text{ cm}$ (ohybné ramínko)
20		Solo R	Neumann	TLM 193	ledvina			
21		-						
22		-						
22		Bricasti L						
24		Bricasti R						

Datum 29. 11. 2022