

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE**  
**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění  
Klavír

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

# **INTERPRETAČNÍ POZNÁMKY K CHOPINOVĚ SONÁTĚ H MOLL**

**ROMAN CZEPA**

Vedoucí práce: doc. František Malý

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

2016

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE**

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Music Art

Piano

**BACHELOR THESIS**

**INTERPRETATION ASPECTS OF CHOPIN'S B MINOR SONATA**

**ROMAN CZEPA**

Consultant: doc. František Malý

Examiner:

Date of Graduation:

Academic degree: BcA.

2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Interpretační poznámky k Chopinově sonátě h moll* vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 1. března 2016

#### Upozornění

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

## **Abstrakt**

Práce si bere za cíl provést syntézu dosavadního vývoje interpretace sonáty h moll, op. 58, Fryderyka Chopina. Je podán stručný rozbor formálně harmonický s odkazy k dalšímu studiu v těchto otázkách a stěžejní statí je pak náhled interpretačních úskalí. Jedná se o volbu edice, otázky autorského stylu v kontrastu s interpretačními přístupy a naplnění požadavků díla předními světovými interprety.

## **Abstract**

The main aim of the thesis is to give a conclusive view of the current interpretation state of Frédéric Chopin's sonata in B minor, op. 58. A brief formal analysis is provided as well as further study hints. The main part focuses on interpretation difficulties such as edition choice, composition style in contrast to interpretation approaches and fulfilment of the opus by famous pianists.

# Obsah

Úvod.....	7
Poznámky k analýze formy a její náplně .....	9
Interpretační poznámky .....	11
Rozbor edic.....	11
Vybrané závažné nejednoznačné elementy.....	14
Allegro maestoso.....	14
Scherzo: Molto vivace.....	16
Largo.....	17
Finale: Presto, non tanto. Agitato .....	18
Pojetí význačných interpretů s přihlédnutím ke stanoveným elementům .....	20
Emil Gilels .....	21
Artur Rubinstein .....	23
Maurizio Pollini .....	25
Závěr.....	26
Prameny .....	27

# Úvod

V oboru klavírní interpretace jsme konfrontováni s bohatým výběrem repertoáru, který se neustále dále rozšiřuje a obohacuje. Mnohá díla pro jejich specifickou a všeobecnou oblíbenost interpretujeme opakovaně. Takováto stěžejní díla klavírní literatury, která nalézáme na programech koncertů předních světových hráčů, jsou zpravidla interpretačními oříšky a to nejméně ze dvou důvodů: prvním důvodem je již výše zmíněná specifická těchto děl, tedy právě to, čím jsou zajímavá a pro co jsou oblíbená, to z nich činí záludnější úkoly k veřejnému provedení; důvod druhý přirozeně plyne z prvního, a sice že pro svou žádanost jsou díla hrána často a jejich interpretace se tím neustále zpřísňuje, což je tedy pro další nové nastupující interprety více svazující tím, čím častěji už dílo zaznělo z rukou uznávaných hudebníků.

Předchozí interpretace bereme zvláště dnes při studiu děl více v potaz, protože jsou velmi snadno dostupná z různých audiovizuálních zdrojů. I přesto, že výchozím bodem každého interpreta je samozřejmě primárně text, tedy notový pramen, nemůže přehlédnout, jak se tímto úkolem vyrovnali jeho předchůdci, neboť opakovanými interpretacemi různými interprety získává dílo konkrétnější obrysy a podřizuje se jakýmsi kompromisním manýrám, ne nutně ve špatném slova smyslu. Zda je toto interpretační sbližování ať už přímými imitacemi či prostou inspirací a kolegiální ohleduplností žádoucí či nikoliv, může být předmětem diskuze. Tak či onak se jedná o běžnou praxi.

Dílo, které je předmětem této práce, patří do vytyčeného okruhu stěžejních kompozic<sup>1</sup>. Tato poslední ze tří Chopinových klavírních sonát je datována rokem 1844, první vydání vyšlo o rok později. Autor ji dedikoval hraběnce Emílii de Perthuis (A Madame la Comtesse E. de Perthuis) (Chopin F. , CHOPIN Complete Works VI: Sonatas [hudebnina], 1949)<sup>2</sup>. Jeho interpretace zahrnuje diskutované otázky a dostává od svého vzniku nespočet více či méně odlišných podob. Odlišnosti v uchopení pramenů z nejednotnosti výchozího textu, který je k dispozici již dnes v několika vydáních od různých editorů, dále z odlišného pochopení skladatelova záměru a v neposlední řadě

---

<sup>1</sup> Jak je uvedeno v názvu jedná se o sonátu h moll, op. 58 polského skladatele Fryderyka Chopina, životopis skladatele viz práce Iwaszkiewicz (1958) nebo z tohoto pramene mnou provedený stručný výtah ve vlastní absolventské diplomové práci (Czepa, 2014), oba zdroje jsou uvedeny v seznamu pramenů

<sup>2</sup> str. 71

samozřejmě z osobitého interpretačního stylu, tedy specifčnosti hry a uměleckého vkladu interpretů. Všechny tyto tři prvky dílo rovným dílem obohacují i oslabují, jejich působení je tedy dvojsečné. Není pochyb o tom, že všechny edice se snažily podat co nejpřesnější a nejvěrohodnější přepis autorova rukopisu, také však neustálou snahou o další zpřesnění je dnes již obtížné se v pramenech zorientovat a vybrat si.<sup>3</sup> Novější kritické edice zohledňují různé dostupné prameny, jak rukopisy, tak předchozí edice, zabývají se tedy jejich odlišnostmi a podávají jejich přehled<sup>4</sup>. Odlišnosti v pochopení autorského záměru vycházejí jednak už z různosti textové, jednak také z odlišných zkušeností a pohledu interpretů, každý přinese dílu něco nového, něco jiného mu naopak může uniknout. Konečný prvek osobitosti hry je kontroverzní otázka, která není předmětem této práce, její existence je však neoddiskutovatelnou součástí interpretačního oboru.

Výchozími prameny této práce jsou vybrané výše zmíněné výchozí texty včetně rukopisu, a sice rukopis<sup>5</sup> edice Paderewski<sup>6</sup>, Ekier<sup>7</sup> a Cortot<sup>8</sup>. Tyto prameny slouží jako opěrný bod k formální a harmonické analýze a stanovení problematických elementů díla. Tyto skutečnosti práce následně konfrontuje s jeho uchopením vybranými předními interprety, kterých je k dispozici celá řada. Sonáta byla opakovaně interpretována a nahrávána slavnými osobnostmi oboru, kterými byli a jsou například Emil Gilels, Maurizio Pollini, Anton Rubinstein, Alfred Cortot, Krystian Zimerman, Jevgenij Kissin, Martha Argerich a mnozí další. Není s podivem, že valná většina známých a uznávaných interpretů během svého působení pocítila potřebu se s tímto dílem vyrovnat, podtrhuje to jeho nesporné kvality. Tato práce zohlední zevrubně kontrastní provedení Gilelsovo, Polliniho a Rubinsteinovo, z dalších interpretací zmiňme odkazy například na mladší i starší laureáty Chopinovy soutěže<sup>9</sup> (z posledního ročníku Charles Richard-Hamelin, z dřívějších Krystian Zimerman či Rafal Blechacz).

---

<sup>3</sup> Za uznávané prameny se dnes považují ty, které jsou předepsané pro Chopinovu soutěž ve Varšavě, tedy souborné dílo skladatele v edici Ekierově a Kamińskiego, používanější a známější je však patrně stále edice Paderewski (Chopin F., CHOPIN Complete Works VI: Sonatas [hudebnina], 1949)

<sup>4</sup> Viz Paderewského edice (Chopin F., CHOPIN Complete Works VI: Sonatas [hudebnina], 1949) str. 129-137, Ekierovy poznámky (Jan Ekier)

<sup>5</sup> Dostupné online  
[http://imslp.org/wiki/Piano\\_Sonata\\_No.3,\\_Op.58\\_\(Chopin,\\_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.3,_Op.58_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))

<sup>6</sup> Viz Seznam pramenů, Paderewski: Complete Works for Piano VI: Sonatas

<sup>7</sup> Viz Seznam pramenů, Chopin F., Sonaty op.35, 58 [hudebnina] : Sonatas op. 35, 58 / Fryderyk Chopin ; red. Jan Ekier, 2004

<sup>8</sup> Viz Seznam pramenů, Édition Cortot: Sonate opus 58 pour piano

<sup>9</sup> Viz <http://chopincompetition2015.com/>



## Poznámky k analýze formy a její náplně

Práce si bere za podklad vlastní autorovu formální analýzu<sup>10</sup>, ke konfrontaci doporučuje další obdobné analýzy, viz např. Hozman (2011)<sup>11</sup>. Za zmínku stojí i Janeček<sup>12</sup>, který hovoří o závěrečné větě jako o sonátové formě; je to možná analýza, k různému pojetí této formy můžeme dojít odlišným chápáním hranice mezi rondovými a sonátovými, které nejsou žádnou všeobecně uznávanou autoritou jednoznačně stanoveny, namísto toho nalezneme více či méně exaktně podané přístupy různých autorů v dané věci, kromě Janečka například Zenkla<sup>13</sup>.

Z této analýzy vyplývají v pramenech doložené skutečnosti, z kterých zde bude předloženo hrubší shrnutí.

Sonáta má čtyři věty, první v sonátové formě, druhou a třetí v třídlílné formě písňové s reprízou a čtvrtou v rondové, (podle určitého přístupu v sonátové, viz výše). Analýza náplně je postavená na harmonických a motivicko-tematických elementech, které nám ukazují průběh výstavby forem.

Pomineme-li rozdlílné přístupy v analýze čtvrté věty, je nejproblematictější přesné stanovení předělů ve větě první, která je mimořádně tematicky bohatá, a tím méně formálně jednoznačná. Tato její formální nevyhraněnost a specifičnost se rovněž značně projevuje v její interpretaci, která se pohybuje v různých částech spektra, na jehož jedné straně leží přístup jako k nokturnu a na druhé jako ke koncertnímu allegru.

Druhá věta oproti první je naopak zcela jednoznačná co do formy. Obsahuje dva téměř totožné krajní díly, které jsou postaveny proti střednímu dílu v triovém charakteru (není však označen jako trio).

Třetí větu můžeme označit rovněž jako třídlílnou písňovou s introdukcí a kodou. Zvláště se vyznačuje nápadně širokým rozsahem středního dílu, který je značně propracovaný motivicko-tematickým způsobem.

---

<sup>10</sup> viz. Czepa (2014), seznam pramenů

<sup>11</sup> viz Hozman (2011), seznam pramenů

<sup>12</sup> Viz Janeček (Janeček, 1955)

<sup>13</sup> (Zenkl, 1999), str. 104-125

Čtvrtá věta obsahuje krátkou introdukci, jednu tematickou oblast velmi podobně vytavenou třikrát v rozšiřující se doprovodné faktuře a proloženou dvěma příbuznými kontrastními díly. Odtud pramení rozdílné stanovení této formy jako sonátové či rondové. Pro rondo hovoří trojí znění ústředního tématu, které je prokládáno díly kontrastními, pro sonátovou dále skutečnosti, že hlavní téma je podruhé na dominantě, nebo že kontrastní díly jsou podle toho harmonicky odlišné, přestože jinak jsou motivicky téměř totožné. Oba přístupy jsou možné, elementů naznačujících ten či onen směr je srovnatelně a vzhledem k příbuznosti těchto forem je přísné vyhranění méně důležité. Věta je zakončena větší kodou.

# Interpretační poznámky

## Rozbor edic

Sonáta je k dispozici od svého prvního vydání již v četných edicích, současně je k dispozici autorův rukopis. V edicích nalézáme četné rozdíly, od drobných, sotva postřehnutelných při veřejném provedení, k výraznějším, podstatně měnícím charakter. Většina z nich pramení z odlišné preference editorů vůči autentičnosti zdrojů, především zda za primární zdroje považují spíše rukopisy nebo první edice. Která z těchto možností nám podá autentičtější obraz o skutečném autorském záměru je sporné, neboť je možné v souladu jak s dobovou praxí, tak s logikou věci, že ještě těsně před vydáním, mohl autor odstranit některé vlastní omyly nebo i provést úpravy.

Rozdíly, byť jsou četné a často diskutované, obzvláště mezi edicemi Paderewski a Ekier, působí však při velikosti díla skoro nepatrně. Proto je však ani nepopíráme ani nepovažujeme za zcela zanedbatelné, přikláníme se k honbě za co nejvěrohodnější interpretaci a zpřesňujeme vše, co je možné.

Pozn.: je otázkou, do jaké míry si tehdy autoři představovali svá díla v naprosto přesných konturách a do jaké míry ponechávali (tehdy patrně mnohem větší než dnes) prostor k improvizaci a poněkud volnějšímu uchopení. Je také známo, že mnohé Chopinovy skladby se hrají obvykle ve verzích podstatně se lišících od rukopisů například některé valčíky.

Tato práce prozkoumává výše zmíněné dostupné edice Paderewského, Ekiera a Cortota a autorský rukopis<sup>14</sup>.

Za méně závažné textové nejednotnosti lze považovat jiné střední výplně v akordech, jsou-li v edicích akordy shodné, například v první větě v takttech 14-16 máme v levé různé varianty stoupajících rozložených akordů.

Závažnější je již otázka hry ozdob, se kterou se setkáme rovněž hned na první stránce, provedení arpeggií a přírazových not je v edicích řešeno různě. Tradičně se

---

<sup>14</sup> Všechny zmíněné odlišnosti jsou v daných pramenech k dohledání a nebude zde na ně dále odkazováno.

k Chopinově klavírní literatuře přistupuje podle toho, jak průběh jeho skladeb často naznačuje, tedy „nikdy dvakrát stejně“, právě tak zde se v oddílech, které se opakují, jako například expozice a repríza v první větě nebo obě témata ve čtvrté větě, kde autor opakující se motivy ne vždy sjednocuje. Setkáme se však i s jinou představou o Chopinově stylu, Ekier doporučuje například v taktech 17 a 18 v expozici první věty hrát arpeggia u obou akordů s přírazovou notou, obdobně jako v repríze, podobně sjednocuje ještě další záležitosti, přistupuje k expozici a repríze v první větě v obdobném duchu co do detailu, dále například ve třetí větě v taktu 100 navrhuje hrát rytmus analogicky jako v obdobném předchozím případě na začátku věty, považuje to za možný omyl, to je sice možné, ale samo o sobě to není obhajitelné, podobně jako další editorův návrh k taktu 92 ve čtvrté větě (a ještě dvěma obdobným plochám), kde je podle přípustné hrát oktávy v levé od začátku motivu, protože Chopinův klavír byl pouze do C1, ale není k tomu opět žádný skutečný důvod, neuvedl-li to jako *ossiu*, není důvod předpokládat, že Chopin v budoucnosti očekával klavíry s větším rozsahem, je pouze možné, že by mu to nevadilo.

Dále se nutně musíme zabývat otázkou hry *apreggií* z hlediska hudebního času. V interpretacích se setkáme s různými podobami. K této otázce se vyjadřuje v edičních poznámkách Ekier, a doporučuje údajně v souladu s Chopinovým stylem hrát arpeggia současně v basem v levé, neuvádí však, na základě čeho tak soudí. Stejně tak nepodkládá svůj návrh hrát poslední noty současně ve všech případech, kde máme nad sebou triolový pohyb v levé a osminový tečkovaný pohyb v pravé, například v *sostenutech* první věty, nicméně je to skutečně běžná praxe. Takový postup *může*, avšak *nemusí* v těchto a obdobných případech napovídat autorův grafický zápis v rukopisu, kde podle některých editorů naznačuje pozice přímo nad sebou záměr současného znění.

Zajímavé jsou některé harmonicky nebo melodicky pojaté variety, k dispozici máme například alternativní verze taktů 74/75 (obdobně v repríze) a 98 u první věty, podobné harmonické nesrovnalosti nalezneme především ve čtvrté větě v hlavním tématu potřetí.

Jiné variety nalezneme v tečkovaných rytmech v taktu 79 a obdobném. V rukopisu tečka je v expozici v obou hlasech, v repríze ani v jednom, v Paderewském je vždy pouze v jednom hlase, Ekier upozorňuje, že by se měly hrát oba hlasy rytmicky shodně.

Nejednotnost pochopení dále souvisí výrazně s obloučky. Není zde vždy jasné dopátrat se záměru autora, grafický zápis rukopisu není jednoznačný. Jedná se o délky frází a některé ligatury. Výrazně znějící rozdíl je například v třetí větě v taktu 19 a obdobném, kde je v některých edicích ligaturou spojený vrní hlas akordu, v jiných tento oblouček chybí, akord se tedy hraje celý. Často se také setkáme s obtížemi při analýze textu z příčiny autorovy nejednoznačnosti při používání obloučků v rukopisu, kde se jedná o ligaturu a kde pouze o záměr legata musíme usuzovat z logické podstaty. To je právě tento případ, kde z rukopisu nelze spolehlivě rozhodnout a setkáme se proto v interpretaci s oběma verzemi. Oblouček je v rukopisu sice v obou případech přerušen, není však možné rozhodnout, zda nikoli pouze z omezené délky tahu pera, dále je možné, že Chopin tuto ligaturu doplnil později.

Menší odchylky nalezneme také v dynamickém plánu různých edic, například v pozicích a délkách crescend a decrescend ve třetí větě.

Z výrazněji postřehnutelných odlišností lze ještě zmínit jiné melodické noty vyplývající z odlišné harmonické představy, například v první větě nalezneme v taktu 163 h nebo his. Podle Cortota Chopin sám doplnil krížek do první francouzské edice. Obdobnou záležitost nalezneme ve třetí větě v taktu 91. Zajímavé jsou i již výše zmíněné rozdíly v harmonickém průběhu ve čtvrté větě, především ve třetí verzi hlavního tématu, nejvýraznější je v různých edicích patrně rozdíl v průběhu taktu 242.

Přístup práce interpretů v souladu se záměrem této práce by měl být takový, že kdykoliv není něco stoprocentně jasné po prostudování všech dostupných zdrojů, a je tedy o něčem určitá pochybnost nebo náznak více možností, může si interpret vybrat, protože o tom stejně nelze jednoznačně rozhodnout.

Cílem práce není vybrat ze všech možností tu správnou ani doporučovat určité volby nebo se přiklánět víc k té či oné edici, ale pouze poukázat na nejasnosti.

## Vybrané závažné nejednoznačné elementy

### Allegro maestoso

Větu lze z určitých důvodů pojmát různě co do tempa, (viz kapitola Poznámky k analýze formy). Metronomicky není tempo obvykle udáno, stanovuje je však například Cortot<sup>15</sup>. Nicméně ani on sám tyto přibližně udané délky v první a třetí větě nedodrží, jak dokládá nahrávka<sup>16</sup>. *...allegro jakožto udání tempové bývá chápáno i poněkud volně, a setkáme se proto s interpretacemi značně odlišnými jak v charakteru tak především v délce (srov. například interpretaci Emila Gilese (Gilels, 1979) a Marthy Argerich (Argerich, 1965))<sup>17</sup>. Tato určitá benevolence v interpretačním přístupu je rovněž jedním z dokladů obtížného proniknutí do struktury této věty. ... (Czepa, 2014)<sup>18</sup>*

Interpretačním úskalím při studiu této věty je její komplexní a méně průhledná formální stavba. *...V klasickém modelu sonátové formy hovoříme obvykle o třech tématech – hlavním, vedlejším a závěrečném, která jsou v tomto pořadí nejprve exponována (expozice), dále prováděna (provedení) a nakonec zopakována (repríza). Takový model tato věta pravděpodobně sleduje, i když počet témat není s jistotou určitelný. Jednotlivá témata jsou zde spíše vícenásobnými tematickými okruhy – okruh hlavního tématu, vedlejšího a závěrečného, neboť se vždy skládají z množství motivů, které jsou navíc kontrastní i mezi sebou. Například ve vedlejším tematickém okruhu nalezneme skoro nespočetnou řadu po sobě následujících témat, která jsou charakterově zcela protikladná, jak i dokládá autorovo vlastní označení jeho jednotlivých částí. Melodické vedlejší téma skládající se z několika vět, kterým tento okruh začíná (v expozici v D dur) má nadepsáno sostenuto, neboli zdrženlivě (Chopin F., CHOPIN Complete Works VI: Sonatas [hudebnina], 1949)<sup>19</sup>, po něm následuje jakási gradační posloupnost témat, která postupně toto sostenuto ztrácejí a následuje další téma s nadpisem leggiero, tedy lehce, které má spíše rys bezprostřednosti a zdrženlivost zcela postrádá. Podobné jevy nalezneme i ve dvou zbývajících okruzích. ... (Czepa, 2014)<sup>20</sup>*

---

<sup>15</sup> Viz str. 4, pramen Chopin (1930), Cortot zde stanovuje pro první větu tempo 112, délka věty má pak být mezi 7' 35" a 7' 40" bez reprízy expozice

<sup>16</sup> (Chopin, 2008)

<sup>17</sup> Emil Gilels 11'29", Martha Argerich 8'50"

<sup>18</sup> Str. 12

<sup>19</sup> str. 74, 82

<sup>20</sup> Str. 12-13

Cílem je plynulé propojení jednotlivých drobnějších částí i při jejich kontrastnosti tak, aby se patřičně vykreslily obrysy formy sonátové expozice, tedy aby posluchač rozpoznal momenty, kde se mění tematické okruhy. Právě to je pro množství kontrastních motivů obtížné. Z logiky věci vyplývá, že je třeba usilovat o snížení příkrostiti kontrastů v oblasti hlavního tématu, k čemuž se nabízí především tempová jednota a udržení závažnějšího charakteru až do části *sostenuto*, kterou začíná oblast vedlejšího tématu.

V tomto bodě nastává další kritický okamžik, a sice v záležitosti tempa na přechodu v *sostenuto*. Je otázka, zda *sostenuto*, tedy zdrženlivě<sup>21</sup> se musí nutně projevit změnou tempa, které je v této části čím pomalejší, tím problematičtější v udržení celistvosti. Projevuje se zde jednoznačně vliv doznívání klavírního tónu, který vede k tempu spíše rychlejšímu, což může být v rozporu s autorovou představou. K nižšímu tempu se přiklání Cortot ...- *Le tempo sera naturellement en peu détendu*. ... (Chopin F., 1930)<sup>22</sup>, tedy tempo samozřejmě poněkud zvolní. Toto se v jeho interpretaci projevuje spíše než plošným zvolněním častými a velmi výraznými tempovými výkyvy.

V provedení a repríze, tedy obou dalších částech věty už nalezneme buď obdobné záležitosti výše rozebrané na expozici, tedy tempo v přechodu na vedlejší téma. Obtížnost udržení charakterové a tempové jednotnosti oblasti hlavního tématu je v repríze oslabena výrazným zkrácením oddílu.

Pozn.: Hranice provedení a reprízy se nejeví jako problematická, neboť je zkomponovaná v tempové jednotě a dynamicky gradačně, čímž se snižuje riziko oslabení patřičného vyznění návratu a jeho pochopení posluchačem.

Rozdílný přístup slýcháme v otázce repetice expozice, která by se měla hrát, protože jinak by si Chopin nedal práci se dvěma verzemi závěru, i přestože je rovněž možné, že tak učinil pouze v souladu s dobovou kompoziční praxí, například Ekier uvádí, že vzhledem k délce oddílu, je podle jejich názoru (editorů) možné ji vynechat.

Zajímavým úskalím jsou dlouhé hodnoty v taktech 35-37 (a obdobně v repríze), můžeme se například domnívat, že autor požadoval delší znění, patrně ne v plné délce psané, ale spíše přibližně jako s korunami, takové čtení naznačuje fakt, že nejsou vypsány

---

<sup>21</sup> (Válek, Italské hudební názvosloví, 1991)

<sup>22</sup> Str. 9

s ligaturami přes takové čáry, zároveň však s poslední šestnáctinou v taktu připisuje Chopin čtvrtovou notu.

Z pramenů není bohužel jasné, na základě čeho je stanovená hra trylků, Ekier se v edičních poznámkách sice zmiňuje o Chopinově „pravidle trylků“, blíže je však nespecifikuje. S Paderewského edicí se shoduje hra trylku v taktu 52 a obdobně oba od hlavní noty bez jejího opakování. V rukopisu poprvé není přírazová nota, podruhé ano. Podobně ozdoba v taktu Paderewského prstoklad naznačuje hru bez opakování základní noty po dvou krátkých, takže si představují ozdobu patrně stejně, Ekier doplňuje, že se má začínat současně dis v pravé s cis v levé, takže ozdoba zazní až s dobou nikoli před dobou.

Tehdy byly ještě patrně platně povinně ozdoby s dobou, ale zároveň to byla doba, kdy se pravidla stále více uvolňovala, takže je sporné, jak by to kdo tehdy, či sám skladatel, hrál.

V oblasti hráčských záležitostí zmiňme několik drobností, diskutované jsou prstoklady v taktech 20 a 140, k dispozici je několik návrhů například prosté střídání 2/5 a 1/4, který je například v Cortotově edici, odlišný je návrh Ekiera podle rekonstrukce Chopinova prstokladu v rukopisu pro žáka – střídá se 2/5, pak možnosti: 2/4, (2/5), 1/4 a 1/3, další odlišný prstoklad uvádí Paderewského edice. Z hlediska výběru zastává autor práce názor, že spíše než věrnost možnému prstokladu Chopinově s domněnkou, že tak naplníme jeho skutečný záměr, je vhodnější zvolit prstoklad podle vlastních možností a zvyklostí interpreta, tak aby se naplnily žádoucí hudební kontury.

Scherzo: Molto vivace

*Věta je psána v Es dur. Druhý oddíl částečně enharmonicky moduluje do H dur a repríza je opět v Es dur. Autorova volba tóniny pro tuto větu se může zdát zvláštní, avšak lze pro ni nalézt opodstatnění právě v enharmonické záměně, jak uvnitř věty, tak v následné návaznosti s třetí větou, která začíná třemi tóny dis vzdálenými o oktávu, ve stejné poloze, kde končí scherzo na enharmonických tónech es. (Czepa, 2014)<sup>23</sup>*

---

<sup>23</sup> Str. 15



*Chopin zde kromě tempa (molto vivace, tedy velmi živě) udává ještě poznámku k charakteru, a sice leggiero (lehce). Ideálem pro naplnění autorova záměru je zde tedy co největší lehkost v brilantním tempu. (Czepa, 2014)<sup>24</sup>*

Toto leggiero lze chápat čistě dynamicky nebo též artikulačně, interpretace se liší podle toho, s jakou mírou artikulace se běhy hrají. Například u Polliniho zřetelně rozpoznáváme pečlivou snahu, aby byl skutečně slyšet každý jednotlivý tón. Legata se zde obtížně dosahuje vzhledem ke vzdálenostem jednotlivých tónů v běhu, jedná se totiž o převážně rozložené akordy ve vysokém tempu.

Prstoklad v taktech 18 a 19 a obdobných lze zvolit různý, od Paderewského návrhu<sup>25</sup>, kde vyjde pro vysoké tempo nepříjemně čtvrtý a pátý prst na po sobě jdoucí cis a es, k alternativě uvedené v Cortotově edici, kde změnou prstokladu v předchozím taktu na rozloženém akordu g moll na čtvrté osmině, tónu d, budeme hrát namísto prvním prstem podle Paderewského prstem třetím. V následujícím taktu pak můžeme poměrně pohodlně hrát ona cis a es třetím a čtvrtým prstem.

## Largo

*Pomalá věta je velká písňová forma s reprízou. Stavbou je podobně jako první věta poměrně složitá, a vyznačuje se též značnou délkou. Začíná krátkou introdukcí, předtaktím nastupuje první oddíl v taktu číslo čtyři, tento oddíl končí taktem číslo dvacet sedm, kde zároveň nastupuje mezivěta tematicky předjímající následující oddíl. Prostřední oddíl je především nositelem délky celé věty a rovněž jejím tematickým těžištěm spíše než témata oddílů krajních, neboť je proporčně rozsáhlejší než oba krajní díly dohromady (pravděpodobně šedesát taktů prostředního oproti dvaceti třem taktům prvního a třinácti taktům třetího oddílu). Třetí oddíl začíná po desetitaktové mezivětě opět předtaktím v taktu číslo devadesát osm a po jeho průběhu je skladba ukončena krátkým dovětkem (od taktu číslo sto třináct). (Czepa, 2014)<sup>26</sup>*

---

<sup>24</sup> Str. 16

<sup>25</sup> (Chopin F., CHOPIN Complete Works VI: Sonatas [hudebnina], 1949), str. 87

<sup>26</sup> Str. 16-17

*Largo* (široce)<sup>27</sup> obsahuje podobný problém s tempem jako první věta, a sice na přelomu v *sostenuto*, kterým je nadepsán střední díl. Zde je ještě obtížnější tomuto požadavku vyhovět tak, aby skutečně bylo *sostenuto* pomaleji než předchozí oddíl, nebo minimálně nebylo rychleji. Plošně se při analýze nahrávek setkáváme s řešením takovým, které vyžaduje hrát poměrně rychle krajní díly. Zda by se mělo měnit tempo kvůli tomu, je otázka, ovšem dalším faktorem podporující volbu této varianty je fakt doznívání klavírního tónu, neboť při příliš pomalé hře hrozí rozbřednutí.

Další záležitostí k uvážení interpreta je v této větě délka prostředního oddílu (viz výše). Aby se minimalizoval rozdíl délek jednotlivých oddílů a ulehčila srozumitelnost a záměr formy posluchačům, je pravděpodobně žádoucí usilovat o značnou tempovou soudržnost ve středním oddílu i přes jeho charakterovou pestrost.

Stejně tak se věty třetí a zároveň první týká otázka, zda hrát spolu poslední triolové osminy v jedné ruce s posledními šestnáctinami v druhé. Takový postup doporučují někteří editoři, a sice Ekier (Jan Ekier)<sup>28</sup>. Podobně se i Cortot (Chopin F. , 1930)<sup>29</sup> zamýšlí nad rytmickou podobou.

Finale: Presto, non tanto. Agitato

Závěrečná věta opět naskýtá především otázky tempa a jeho dodržení ve všech třech verzích hlavního tématu. Přestože je jistě žádoucí co možná největší tempová jednota, věta je jinak po formální stránce velmi vyvážená a jednoznačná, takže umožňuje širší velkorysejší pojetí oproti například větě třetí i v této oblasti, i když mnozí interpreti by takový přístup kategoricky odsoudili. Například třetí verzi hlavního tématu lze chápat i poněkud *ritenuto*, aby se dal prostor tomu, co si hudba žádá, zde je totiž při zvýšení pohybu nebezpečí efektu úpornosti, což není u Chopina vhodné.

Totéž se týká dynamiky, věta musí zůstat v konturách zvukovosti chopinovské a nesmí sklouznout do přehánivého pozdního romantismu. Autorova častá *forte* a

---

<sup>27</sup> (Válek, Italské hudební názvosloví, 1991)

<sup>28</sup> Str. 3

<sup>29</sup> Str. 29

fortissima zde tedy musíme chápat poněkud s rezervou tak, aby zůstal neustále prostor pro možnou gradaci.

Častým úskalím v této větě v oblasti vedlejšího tématu je vedení melodie v levé ruce pod sestupnými běhy, respektive její dotažení do konce. Ve většině interpretací e konec slije tak, že není postřehnutelná melodická osmina před koncem motivu. Je zde zásadní požadavek ponechání prostoru těmto závěrům jak agogický, tak dynamický.

Pozn.: Při interpretaci sonáty jako celku vyvstává otázka návaznosti jednotlivých vět. Pouze první věta se pro svou bohatou náplň a délku jeví jako nutně samostatně stojící, tedy zřetelně oddělená od dalších. U dalších tří, které na sebe zajímavým způsobem navazují, se nabízí možnost určitého propojení druhé a třetí věty, případně i třetí a čtvrté. Nemyslí se tím hrát skutečně attacca, nýbrž nepřerušeni hudebního proudu natolik, aby každá věta začínala plně zvlášť, čímž se sníží plynulost a oslabí výsledný efekt dojmu z celé skladby. Zvláště mezi druhou a třetí větou se tak vytvoří elegantní přechod, neboť druhá končí a třetí začíná na enharmonicky shodných tónech. Mezi třetí a čtvrtou je vztah dominantní, který tedy plynulejší navázání bez delší pauzy rovněž umožňuje.

## Pojetí význačných interpretů s přihlédnutím ke stanoveným elementům

V předložené tabulce níže nalezneme porovnání délek vět u různých interpretů, na údajích se jasně odráží rozdíly v pojetí, které se projevují různou délkou některých vět. Minimální rozdíl je v uchopení druhé věty, kde se interpreti téměř shodují. Určité odchylky už jsou patrné u čtvrté věty, kde však tempový rozdíl není zcela zásadní, věta může být pojata rychleji i volněji, avšak za zachování určité tempové jednoty. Nejzásadnější jsou tedy rozdíly v první a třetí větě, kde nalezneme rozmezí až dvouminutové v případě věty třetí a dokonce téměř tříminutové v případě věty první.

	1	Repríza	2	3	4
Gilels <sup>30</sup>	10:23	Není	2:37	9:07	5:29
Rubinstein <sup>31</sup>	8:56	Není	2:32	9:00	5:02
Pollini <sup>32</sup>	12:51 (8:52)	3:59	2:27	8:14	4:54
Cortot <sup>33</sup>	8:39	Není	2:32	7:06	5:05
Argerich <sup>34</sup>	11:02 (7:38)	3:24	2:18	8:44	4:24

Řešením otázky temp v této sonátě se zabývá například Cortot, který doporučuje délky vět 7:35-7:40, 2:25-2:30, 5:35-5:40 a 5:00-5:05<sup>35</sup>, jak je však z tabulky patrné, sám se těchto doporučení plně nedrží právě v případě první a třetí věty, které obě hraje delší, první přibližně o minutu, třetí o minutu a půl.

---

<sup>30</sup> (Chopin, Historic Russian Archives, Emil Gilels Edition, Frédéric Chopin, 1977)

<sup>31</sup> (Chopin, 1991)

<sup>32</sup> (Chopin, 1985/1999)

<sup>33</sup> (Chopin, 2008)

<sup>34</sup> (Chopin, CHOPIN, F.: Piano Sonatas Nos. 2, "Funeral March" and 3 / Scherzo No. 3)

<sup>35</sup> (Chopin F. , 1930)

Jedním z výrazných a méně obvyklých pojetí této sonáty je interpretace Emila Gilelse. Vyznačuje se spíše pomalou první větou s nokturnovým lyrickým pojetím. V této interpretaci je předností především pianistova schopnost udržet tuto kolážovou formu pohromadě i přes značné lyrizování a uvolněnost. Na druhou stranu je pak otázka, zda se volným tempovým provedením nesnižuje závažnost první věty cyklické sonátové formy.

Ve druhé větě se soustřeďuje na plynulý běh v pravé a odvádí pozornost posluchače od akordů v levé, které nejsou téměř slyšet. Výraznějším a méně slýchaným elementem je odlišné chápání akcentů od taktu 53, které Gilels téměř nezvýrazňuje, jak je běžné. V prostředním oddílu poprvé preferuje výrazně hlas horní a krásně vytahuje střední hlasy ve střední části podruhé.

Třetí větu hraje od části cantabile poměrně značně rychle, tempově dále řeší výše diskutovaná úskalí tak, že před sostenutem snižuje výrazně tempo už od taktů 22/23 a sostenutem opět nastoupí rychleji. Z hlediska hudební logiky se jako velmi zdařilé jeví řešení dynamiky po forte v taktu 67, kde nedecrescenduje a hraje piano v taktu 69 ještě quasi forte, od dalšího taktu pak teprve piano, chápe tedy následující dvoutaktí jako odpověď v pianu, předchozího obdobného motivu ve forte. Za diskutabilní lze v této formálně široké větě považovat větší míru lyrizování, především ve fortových plochách, například v taktech 77/78 zeslabuje, namísto zesiluje a velmi zjemňuje.

Čtvrtou větu začíná velmi výraznou (vysokou) dynamikou v introdukci, takovéto pojetí je sice časté, patrně se záměrem výraznějšího kontrastu oproti předchozí větě, avšak zároveň nedává téměř žádný prosto k dynamické gradaci. Poté řeší korunu na taktové čáře cezurou. Výrazné charakteristické rysy Gilelsova chápání věty nalezneme především v oblasti druhého tématu. Například část *leggiero* působí efektem krásného a udrženého předchozího tempa, čehož dociluje nepatrným navolněním dvěma posledními sestupnými řetízky, zvláště poslední opět lyrizuje. V tomto ohledu však slyšíme také určité negativum, a sice spěch na koncích těchto řetízků s melodií v levé, která se na konci slije. Před tématem podruhé dělá crescendo a pak začne subito piano, totéž když se opakuje v oktávách, toto „obejití“ textu je opodstatnitelné z hlediska logiky stavby. Před tématem potřetí dělá *pesante* a pak je začne mírně rychleji, velmi drží nasazené tempo, v oktávách

opět začíná z piana. Koda je velmi přímočará, menší subita piana, vysoké tempo, i příprava kody ve vyšší dynamice.

Podobně jako Gilels začíná první větu nokturnově, ve středním tempu. Velmi pozitivní je v jeho interpretaci *sostenuto*, kde hezky operně zpívá a zdařile oddíl formálně vystavuje. Propadá se dynamicky velmi výrazně až do typické sentimentální roviny v prvním vrcholu, aby pak dal lépe vyniknout druhému v závěru. V dalším průběhu oddílu hraje značně volnou agogikou až k celkově velmi tempově nejednotnému závěru expozice. Hezké je gradační *accelerando* v taktech 72-73 a následné uklidnění, třetí téma hraje opět mírněji a v závěru dost rozvolňuje a při přechodu na provedení prudce zrychlí. Zajímavými elementy v provedení jsou v taktu 117, kde mění pouze barvu a charakter na jemnější, ale zůstává poměrně hlasitě, nečeká na *piano*, jak často slyšíme, pak postupně dynamicky ubírá, jak je vypsáno, začíná víc v taktu 131 a místo následného *crescenda* ubírá před zpomalením pohybu, návrat hraje opět mírněji, i když před tím hraje vlastně rychleji. Méně časté je pochopení ozdob, v trylku v taktu 165 (a obdobně i v expozici) hraje dvě cisis po sobě.

Druhou větu provádí velmi brilantně a jasně poměrně plným úhozem s minimem pedálu, *poco ritenuto* uprostřed krajních dílů dělá poněkud více než je běžné. Ve středním dílu hraje větší dynamiku, kontrastuje tedy spíš naopak. Opět stejně jako Gilels v taktu 102 nehraje *piano* a místo *crescenda* ubírá. V repríze středního dílu hraje *piano* a vytahuje střední hlasy.

Hned v introdukci třetí věty slyšíme výrazně chápání krátkých not jako by stály před taktovou čarou. *Cantabile* také začne o dost rychleji, ale pak ubírá na tempu. *Sostenuto* hraje spíš rychleji a nezvýrazňuje na hned začátku dlouhé v pravé, nýbrž až od asi třetího taktu. V taktech 77-78 má velký tempový lom, vrací se do tempa.

I Rubinstein začíná introdukci čtvrté věty velmi dynamicky exponovaně a *necrescenduje*. Téma začne rychle, nedělá *crescenda* v závěrech dílků, v oktávách vždy začíná méně a už dál neubírá, což je elegantní řešení obtížně uchopitelného dynamického plánu věty. Bohužel rovněž v sestupných řetězcích ve vedlejším tématu nelze přes výraznou pravou až do konce postřehnout dotažení melodii v levé, poslední osminu polyká. V části *leggiero* má téměř neslyšnou levou, což je zde proporčně žádoucí. Tempové obtíže řeší tak, že před návraty hlavního tématu poměrně značně zpomaluje a pak začne mírně v tempu, i kdyby to nebylo původní tempo, působí to takovým dojmem. V hlavním

tématu potřetí na konci neklesá příliš dynamicky před závěrečným vyústěním v kodu a začátek kody chápe víc harmonicky, nehraje pomalá arpeggia.



Pojetí tohoto interpreta je modernější, čistší a bližší absolutní hudební představě. Je zde zjevný záměr o co možná největší oproštění se od subjektivního vkladu interpreta, toto pojetí nemá působit osobitě. Vyznačuje se oproti Gilelsovi a Rubinsteinovi větší tempovou jednotou. Začíná velmi heroicky, tentýž motiv hraje hned podruhé už méně. V sostenutu šestnáctiny po tečkovaných osminách hraje až po posledních triolových osminách v doprovodu levé, což je jedno z možných řešení tohoto výše diskutovaného interpretačního úskalí. Co do tempa provádí sostenuto skoro stejně rychle s mírnými rubaty a ve výraznější dynamické jednotě, tedy celkově nižší než předchozí oddíl. Tempová jednota trvá až do dalších motivů vedlejší oblasti, pak trochu navolňuje a drobí.

V druhé větě je předností krásně modelovaná dynamika, v nižších polohách slabší, ve vyšších rostoucí. Ve středním díle má hlasy skoro rovnocenně vykreslené.

Introdukcí třetí věty začíná nepříliš pomalu, cantabile pak začne pomalu, ale brzy narychluje, střední oddíl sostenuto hraje spíše rychleji než předchozí.

I Pollini začíná závěrečnou větu velmi silně, hraje tedy introdukcí bez gradace. První téma představuje dost rychle a působí poněkud nervózně. Tato interpretace se vyznačuje mistrně zvládnutou dynamickou stavbou, je pořád hodně nahlas, plní tedy textové požadavky (převážně forte). Téma podruhé začne asi půl taktu volně a pak už v tempu. Velmi dobře působí téma potřetí, které začíná ve střední dynamice a mírně volněji.

## **Závěr**

Práce podala syntézu dosavadních přístupů k danému stěžejnímu dílu klavírní literatury, diskutovány byly dostupné edice a jejich odlišnosti. Na základě rozboru byly stanoveny problematické elementy skladby a ty byly následně nahlédnuty v konfrontaci s provedením předních interpretů.

Rozbor interpretačních přístupů k tomuto dílu ukazuje, že i když se jeho podoba neustále zpřesňuje, i nadále ponechává mnoho volnosti v ruce hráče, a tím také neustále poutá možnosti objevovat dosud nepoznané.

## Prameny

- autorů, k. (1998). *Slovník cizích slov*. Praha: Encyklopedický dům.
- Czepa, R. (2014). *Sonáta h moll Fryderyka Chopina*. Brno: Konzervatoř Brno.
- Hozman, D. (2011). *Fryderyk Chopin: Sonáta č. 3 h-moll op. 58*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- <http://www.individualis.cz/index.html>. (nedatováno). Získáno 12. duben 2014, z Hudební portál Individualis: <http://www.individualis.cz/slovník.html>
- Chopin, F. (1930). *Sonate opus 58 pour piano, Édition de travail avec commentaires d'Alfred Cortot [hudebnina]*. Paris: Éditions Salabert.
- Chopin, F. (1949). *CHOPIN Complete Works VI: Sonatas [hudebnina], Paderewski*. Instytut Fryderyka Chopina Polskie Wydawnictwo muzyczne SA.
- Chopin, F. (1965). The Legendary 1965 Recording [Zaznamenal M. Argerich].
- Chopin, F. (1977). Historic Russian Archives, Emil Gilels Edition, Frédéric Chopin [Zaznamenal E. Gilels]. [CD]. Russian Federation.
- Chopin, F. (1979). The Abbotsholme Recital [Zaznamenal E. Gilels]. [CD]. Abbotsholme.
- Chopin, F. (1985/1999). Chopin Complete Edition [Zaznamenal M. Pollini]. [CD]. Hamburg.
- Chopin, F. (1991). Artur Rubinstein, The Chopin Collection, discs 5, 6, 7, 8 [Zaznamenal A. Rubinstein]. [CD].
- Chopin, F. (2004). *Sonaty op.35, 58 [hudebnina] : Sonatas op. 35, 58 / Fryderyk Chopin ; red. Jan Ekier*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Chopin, F. (2008). CORTOT: Chopin: Sonatas, Polonaises [Zaznamenal A. Cortot]. EU.
- Chopin, F. (nedatováno). CHOPIN, F.: Piano Sonatas Nos. 2, "Funeral March" and 3 / Scherzo No. 3 [Zaznamenal M. Argerich].
- Iwaszkiewicz, J. (1958). *Fryderyk Chopin*. (J. Simonides, Překl.) Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Jan Ekier, P. K. (nedatováno). <http://serwer1374796.home.pl>. Načteno z <http://serwer1374796.home.pl:> [http://serwer1374796.home.pl/wp-content/uploads/2013/05/sonatas\\_commentaries.pdf](http://serwer1374796.home.pl/wp-content/uploads/2013/05/sonatas_commentaries.pdf)

Janeček, K. (1955). *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

Tomaszewski, M. (2008). *Chopin - Chronicle of Life and Works*. Získáno 11. duben 2014, z [http://www.chopin.pl/edycja\\_1999\\_2009/kronika/kronika2\\_en.html](http://www.chopin.pl/edycja_1999_2009/kronika/kronika2_en.html)

Válek, J. (1970). *Fryderyk Chopin*. Praha: Orbis.

Válek, J. (1991). *Italské hudební názvosloví*. Praha: Panton.

Vysloužil, J. (2001). *Hudební slovník pro každého II. díl*. Vizovice: LÍPA - A. J. Rychlík.

Zenkl, L. (1999). *ABC hudebních forem*. Praha: EDITIO PRAGA.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>