AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Robert Schumann a jeho klavírní sonáta fis moll op. 11 č. 1

Markéta Sinkulová

Vedoucí práce: doc. František Malý

Oponent práce: odb. as. Kvitoslava Bilinská

Datum obhajoby: 5. 6. 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music art

Piano

BACHELOR'S THESIS

Robert Schumann and His Piano Sonate f Sharp Minor Op. 11 No. 1

Markéta Sinkulová

Thesis advisor: doc. František Malý

Thesis opponent: odb. as. Kvitoslava Bilinská

Date of thesis defense: 5. 6. 2017

Academic title granted: BcA.

Prague, 2017

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Robert Schumann a jeho klavírní sonáta fis moll op. 11 č. 1

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

Praha, dne ....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt:

Jak už z názvu vyplývá, má diplomová práce se zabývá životem německého skladatele Roberta Schumanna a jeho klavírní sonátou fis moll, přičemž nejrozsáhlejší a nejdůležitější část tvoří rozbor této sonáty a její různé interpretace v podání světových klavíristů. Životu Roberta Schumanna jsem se chtěla věnovat s ohledem zasazení vzniku této sonáty do historických souvislostí.

As can be seen in the title, my bachelor thesis concentrates on the life of the German composer Robert Schumann and on his Piano Sonata in f sharp minor, wherein a considerable part is dedicated to the analysis of this sonata and its interpretation performed by word-famous pianists. While focusing on the life of Robert Schumann, placing the composing of the sonata into historical context was considered.

Klíčová slova:

Klavír, klavírní sonáta fis moll op. 11 č. 1, Robert Schumann, Clara Schumann, rozbor klavírní sonáty fis moll, interpretace Schumannovy sonáty fis moll

Piano, piano sonate f sharp minor op. 11 n. 1, Robert Schumann, Clara Schumann, analysis of piano sonate f sharp minor, interpretation of Schumann´s sonate f sharp minor

Seznam příloh

1) První takty introdukce

2) Druhá perioda hlavního tématu introdukce

3) Část b introdukce, označení sotto voce

4) Poslední takty introdukce

5) První čtyři takty první věty

6) Vrchol úvodní plochy první věty, první z hlavních motivů

7) Pasáž repetovaných akordů

8) Vrchol úvodní části první věty, spojení dvou hlavních motivů dohromady

9) Melodie před vedlejším tématem první věty, Schumann s ní pracuje i v provedení

10) Vedlejší téma, část passionato

11) Druhá fráze části passionato s rytmickými obměnami

12) Plocha piú lento přicházející po zaznění vedlejšího tématu první věty

13) Sporné noty v expozici první věty, přípravné takty před závěrečným tématem expozice

14) Závěrečné téma expozice

15) Začátek provedení, melodie z expozice

16) Přenášení not z hlavního motivu levou rukou nad pravou v počátku provedení

17) Část animato (provedení)

18) Akcentované noty části animato, které vytvářejí pocitovou první dobu (provedení)

19) Akcentované noty části animato s obloučky, které vytvářejí pocitovou první dobu (provedení)

20) Návrat jednoho z hlavních motivů (provedení)

21) Druhý hlavní motiv vyplněný šestnáctinovými postupy (provedení)

22) Návrat tématu z introdukce (provedení)

23) Vrchol první věty (provedení)

24) Závěrečné takty první věty, příprava druhé věty

25), 26) Srovnání tématu druhé věty a části sotto voce z introdukce

27), 28) Srovnání druhé věty a introdukce

29), 30) Srovnání druhé věty a introdukce

31), 32) Srovnání prvního a druhého zaznění hlavního tématu druhé věty

33) První takty třetí věty

34) Kanonická práce v části A třetí věty

35) Ukázka gradace části A třetí věty

36) Část B třetí věty

37) Unisono v části B třetí věty

38) Přechod na Intermezzo třetí věty

39) Intermezzo, část C třetí věty

40) Recitativ ve třetí větě

41) Ukázka Schumannových označení v recitativu (quasi oboe)

42), 43) Počátek čtvrté věty

44) Přípravné takty na vedlejší téma úvodní plochy čtvrté věty

45) Ukázka práce se zásadním rytmickým útvarem čtvrté věty

46) Ukázka práce se zásadním rytmickým útvarem čtvrté věty

47) Ukázka práce se zásadním rytmickým útvarem čtvrté věty

48) Ukázka práce se zásadním rytmickým útvarem čtvrté věty

49) Ukázka práce se zásadním rytmickým útvarem čtvrté věty

50) Sled mimotonálních sestupujících akordů

51) Přechod na část ad libitum v části A čtvrté věty

52) Plocha ad libitum v prvním velkém díle čtvrté věty

53), 54) Rozdíl mezi plochou A a A´čtvrté věty

55), 56) Coda

Obsah

Úvod 1
1. Robert Schumann 2
1.1 Rodina 2
1.2 Hudební začátky 2
1.3 Rozvoj vzdělání 3
1.3.1 Lipsko 3
1.3.2 Heidelberg 3
1.3.3 Studia u Wiecka 4
1.4 Skladatel, kritik, osobnost 5
1.5 Clara Schumann 6
1.5.1 Drážďany 8
1.6 Poslední roky 8
2 Rozbor klavírní sonáty fis moll op. 11, č. 1 10
2.1 Introdukce, *Un poco Adagio* 10
2.2 První věta, *Introduzione: un poco Adagio - Allegro vivace* 12
2.3 Druhá věta, *Aria* 21
2.4 Třetí věta, Scherzo: Allegrissimo – intermezzo: Lento 24
2.5 Čtvrtá věta, *Finale. Allegro un poco maestoso* 28
3 Interpretace 33
3.1 Emil Gilels 33
3.2 Yulianna Avdeeva 35
3.3 Murray Perahia 36
3.4 Maurizio Pollini 38
Závěr 40
Seznam použité literatury: 41
Seznam použitých internetových stránek: 41
Vydání sonáty fis moll: 42

Úvod

Robert Schumann a jeho klavírní tvorba je mi velmi blízká. Při výběru tématu pro bakalářskou práci bylo pro mě nejzásadnější to, abych pracovala na něčem, co mi bude přínosem i v interpretačním umění. S nápadem nastudovat klavírní sonátu fis moll zmiňovaného Roberta Schumanna přišel i nápad, že bych se jí ráda zabývala i hlouběji teoreticky. Je to sonáta se složitou stavbou, ne vždy úplně jasnou, a tím mě toto téma lákalo ještě více. Osobnost Roberta Schumanna pro mě byla vždy velmi zajímavá a rozporuplná. Na jedné straně genius, na druhé straně jeho psychické problémy. Dalším velmi zajímavým tématem je pro mě osobnost Clary Schumannové, jež by si zasloužila být také samostatným tématem - její klavírní nadání, vstřícnost k Schumannovi, prosazování jeho skladeb, její role matky, klavírní virtuozky a skladatelky zároveň.

Moje práce obsahuje souhrn nejdůležitějších faktů týkajících se životu Roberta Schumanna, rozbor sonáty fis moll, její interpretace v podání světových klavíristů různých generací a historické souvislosti k jejímu vzniku.

1. Robert Schumann

1.1 Rodina

Robert Schumann se narodil 8. června 1810 jako páté a poslední dítě manželů Schumannových ve Zwickau, saském městě. V té době krásně klidné městečko s nedotčenou přírodou mělo vliv na rozvinutí Schumannovy lásky k přírodě. Otec Roberta Schumanna, August Schumann, vedl v tomto městě prosperující nakladatelství a knihkupectví. Byl to nesmírně nadaný a sečtělý člověk, a i když se mu nedostalo moc vysokého vzdělání, napsal i několik románů, monografií, povídek a také vydával časopisy. Lásku k literatuře zdědil jeho syn Robert po něm, a prostředí, ve kterém vyrůstal, tento zájem ještě více rozvíjelo. Literatura i příroda se velmi odrážejí v Schumannově tvorbě. Po otci ale zdědil Schumann také slabou nervovou konstituci, otec byl často nemocný a zemřel ve věku padesáti tří let na následky nervové choroby. Robert Schumann se nedožil ani věku padesáti let a zmíněná psychická porucha se projevila i u Robertova syna Ludwiga, který strávil třicet let v ústavu pro chorobomyslné.[1]

I Robertova matka Johanna Christiana, rozená Schnabelová, měla zálibu v literatuře, dokonce babička z matčiny strany byla blízká příbuzná básníka Lessinga.[2] Domácnost Schumannových byla tedy velmi literární, tři starší Robertovi bratři pokračovali v rodinném podnikání v oblasti knih, Robertova sestra Emilia zemřela velmi mladá a jediný Robert Schumann našel tak hluboké zalíbení v hudbě.[3]

1.2 Hudební začátky

Schumannovo prvním učitelem se stal městský varhaník Johann Gottfried Kuntsch, který velmi brzy poznal Schumannovo velké nadání a předpověděl mu velkou budoucnost. Otec August svého syna velmi podporoval, dokonce mu vyjednával konzultaci u C. M. von Webera, ale smrt obou tyto plány překazila. Robert Schumann ve své autobiografii píše, že se do svých dvaceti let nesetkal s pravidly nebo výukou kompozice, a to už např. ve dvanácti letech zkomponoval mnoho písní nebo klavírních skladeb. Mezi oblíbené skladatele jeho mládí patřil

[1] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 8-23; LAUX, K., Robert Schumann, s. 8-11
[2] Gotthold Ephraim Lessing (22. ledna 1729 Kamenec – 15. února 1781, Brunšvik), byl německý básník, kritik, spisovatel a filosof.(www.wikipedie.cz)
[3] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 11; YOUNG, Percy M., Tragic muse: The life and works of Robert Schumann

Mozarta, Haydn či Moscheles, kterého roku 1819 dokonce slyšel hrát v Karlových Varech.[4]

Roku 1820 nastoupil na gymnázium ve Zwickau. Zde se velmi rozvíjelo jeho literární nadání a zde si taky vytvořil celoživotní pouto k básníkovi Jeanu Paulovi. Jako student byl průměrný, spíše snivý a nepozorný, ale měl obrovský organizační talent. Založil literární spolek a dokonce dokázal poskládat ve Zwickau orchestr.[5]

1.3 Rozvoj vzdělání

1.3.1 Lipsko

Roku 1828 vykonal maturitní zkoušku na gymnáziu a nastoupil v Lipsku ke studiu práv, na přání matky, která chtěla, aby Robert dělal něco „praktického". Téhož roku, na jednom z domácích koncertů, poprvé viděl a slyšel hrát tehdy devítiletou Claru Wieckovou. V tomto velkém městě ale Schumann nebyl úplně šťastný, chyběla mu příroda a ani nežil, jako většina jeho vrstevníků, vysokoškolským bujarým životem. „Já však ve svém srdci nejsem bez radosti a co mi nemohou dát lidé, dává mi hudba, a všechny vznešené city, které nemohu vyslovit, mi řekne klavír."[6] Studiu práv se skoro vůbec nevěnoval, denně komponoval a hrál na klavír několik hodin. Schubert byl jeho velmi oblíbeným skladatelem. Studoval všechny Schubertovy skladby, které mu byly dostupné. Proniká do chrámové tvorby, seznamuje se se symfonickou hudbou díky symfonickému orchestru Gewandhausu a dokonce vstoupil ho hudebního spolku Euterpe, aby se mohl podílet na hudebních aktivitách města. V tomto období se také stal žákem Friedricha Wiecka. Wieckova osobnost byla opakem osobnosti Schumanna, nebylo vždy lehké Roberta vyučovat, měl špatné návyky. Po dvou letech studií v Lipsku zanechal a se svolením matky odcestoval do Heidelbergu.[7]

1.3.2 Heidelberg

Heidelberg byl městem literárního romantismu a Schumann zde zůstal po dobu tří semestrů. Na rozdíl od života v Lipsku se zapojil i do jiskrného studentského

[4] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 13
[5] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 13
[6] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 26
[7] YOUNG, Percy M., Tragic muse: The life and works of Robert Schumann, s. 24-28
LAUX, K., Robert Schumann, s. 23-33
YOUNG, Percy M., Tragic muse: The life and works of Robert Schumann, s. 30
SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 24-28

života. Největší energii však věnoval klavíru, cvičil až 7 hodin denně. Zde také vznikla první verze variací ABEGG. V tomto období se začala projevovat Schumannova obliba v kryptogramech, hudebních hádankách a představách. Začíná si budovat jméno klavíristy i skladatele a dostává se do povědomí veřejnosti. Roku 1830 slyšel koncertovat Paganiniho a zrodil se v něm cíl, být klavíristou, jako je Paganini houslistou. V Heidelbergu se konečně rozhodne mezi hudbou a právy, mezi poezií a prózou, jak píše matce v jednom z nejdůležitějších dopisů. V dopise žádá matku, aby velmi rychle oslovila Friedricha Wiecka a zeptala se na jeho názor na něj. Wieckova odpověď zněla:„(...) Uvolňuji se Vašeho syna Roberta při jeho talentu a fantazii vychovat během tří roků k jednomu z největších nyní žijících klavíristů, jenž bude hrát duchaplněji a vřeleji než Moscheles a velkolepěji než Hummel. (…)“[8] Klade si ovšem několik podmínek, především nesouhlasí se Schumannovým názorem na klavírní hru. Schumann byl toho názoru, že celá klavírní hra je čistě jen mechanika a pohotovost prstů.[9]

1.3.3 Studia u Wiecka

Lipsko bylo významným centrem umění. Dokonce firmy Breitkopf&Härtel a Peters byly ve velkém rozkvětu. Schumann měl pronajatou místnost přímo ve Wieckově bytě a pracoval velmi pečlivě. Bohužel chtěl být tak technicky dokonalý, že ho to podnítilo k vytvoření mechanického přístroje ke zdokonalování techniky a osamostatňování čtvrtého prstu. Ještě neexistovaly fyziologické studie, a tak Robert Schumann nemohl vědět, že třetí a čtvrtý prst je spojen šlachou a tak ho nelze zcela osamostatnit. V říjnu roku 1831 zapisuje do svých zápisků: „Ochromení mé pravé ruky – vnitřní boj.“[10] Byl to dlouhodobý proces lékařských pokusů a nadějí, ale nakonec se Schumann vydal cestou skladatele a začal důkladně studovat harmonii a kontrapunkt. Matce píše: „Pro ten prst si nedělej starosti! Komponovat mohu i bez něho, a jako cestující virtuos bych byl sotva šťastnější.(…)“[11] Tímto byl konec studií u F. Wiecka, ale v kontaktu s ním zůstal i nadále. S tehdy ještě malou dvanáctiletou Clarou, už známou jako klavíristkou, si také rozuměl. Z tohoto období jsou například Papillons op. 2 nebo konečná verze variací Abegg op. 1. Oba tyto opusy vyšly tiskem. V tomto období také začíná

[8] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 32
ADLOVÁ, V., Jarní symfonie, s. 29
[9] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 29-41; LAUX, K., Robert Schumann, s. 23-35
[10] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 35
[11] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 35

psát do novin. Například o tehdy ještě neznámém Chopinovi, se vyjádřil: „Pánové, klobouk dolů, to je génius."[12]

1.4 Skladatel, kritik, osobnost

Léta 1832 a 1833 byly pro Schumanna velmi zásadní. Utřídil si společenské, politické i umělecké názory a cítil potřebu s nimi vystoupit. Byl v této době také velmi pracovitý. Z těchto let pochází např. 6 koncertních etud podle Paganiniho Capricií op. 3, Intermezzi pro klavír op. 4 a tři věty ze symfonie g moll. Na důkaz přátelského vztahu k mladé Claře zkomponoval Impromtus pro klavír na téma Clary Wieckové. Po takto pracovitých dvou letech přišly v Schumannově životě dvě smutné události, úmrtí blízkých, které ukázaly, že Schumannův psychický stav nebyl zcela v pořádku. Možná tyto události jeho psychické problémy odstartovaly, možná už v něm bylo vše zakořeněno a tyto události to jen probudily.[13]

Velmi často večer se scházel Schumann se svými přáteli a hovořili spolu o hudbě a o uměleckém světě. Velmi frekventovaně zde zaznívalo heslo „hudba budoucnosti", která v této době nebyla příliš podporována. Tímto heslem se myslí hudba, která mluví novým jazykem a je schopna probudit živý a silný cit. Nepřátele této hudby pojmenoval Schumann filistři nebo filištíni. Podle starého zákona, kdy David zvítězil nad Filištínskými, dal Schumann tomuto spolku lidí kolem sebe název Davidovi spojenci právě proto, že chtěl s těmito filistry „bojovat". Prostředek k tomuto boji byl také nový hudební časopis *Neue Zeitschrift für Musik*, do kterého Schumann a jeho přátelé vydávali články.[14]

V Schumannově fantazii byla ale také družina Davidovců, která byla přítomna v jeho tvorbě, jak literární, tak hudební. Velmi často se také v jeho tvorbě objevují jména jako Eusebius, Florestan a Mistr Raro[15], která mají znázorňovat několik stránek Schumannovy povahy. Těmito jmény se také podepisoval například pod články a o těchto mystifikacích řekl jen nejbližším přátelům. Jak Schumann sám napsal v jednom dopise H. Dornovi[16]: „(..) Florestan a Euseb jsou

[12] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 37; SCHUMANN, R., O hudbě a hudebnících, s. 29-31
[13] LAUX, K., Robert Schumann, s. 45-48; SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 39-40
[14] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 42-46; LAUX, K., Robert Schumann, s. 51-55
[15] SMOLKA, J., kolektiv, Dějiny hudby, s. 410
[16] Heinrich Dorn (1804-1892) byl německý dirigent, skladatel a novinář. (dostupné na: https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Dorn)

dvě stránky mojí povahy, z které bych rád vytvořil muže, jako je Raro.(..)"[17] V tomto ohledu se Schumann pohyboval na velmi tenkém ledě mezi fikcí a skutečností. O hlavních postavách své fantazie se Schumann vyjádřil takto: „Florestan je jeden z oněch vzácných hudebníků, kteří všechno budoucí, nové, mimořádné, tuší již dlouho dopředu; Eusebius naproti tomu, stejně horující jako klidný, chápe pomaleji, ale jistěji, světa užívá zřídka kdy, ale pomaleji a déle, a potom je jeho přednes v klavírní hře oduševnělejší, ale potom také jemnější a technicky dokonalejší než Florestanův."[18] Jednoduše řečeno Florestan měl tu otevřenější povahu, do všeho se vrhající po hlavě a Eusebius byla povaha naopak klidnější, přemýšlivější. V postavě Rara se objevují některé charaktery Wiecka, proto možná Schumann po hádce s Wieckem přestává Mistra používat.[19]

1.5 Clara Schumann

Clara byla dcerou Friedricha Wiecka z prvního manželství, které skončilo rozvodem, ale dcera byla svěřena do péče otci. V pěti letech ji začal učit na klavír a její talent se prokázal velmi brzy, jako osmiletá už vystupovala veřejně. Když Schumann začal studovat u Friedricha Wiecka, poznal tehdy ještě malou Claru, které často četl pohádky, a vytvořili si velmi přátelský vztah, na kterém později mohli budovat své soužití a společnou lásku. Na důkaz přátelství složil Schumann v roce 1833 Impromtus pro klavír na téma Clary Wieckové a později, na důkaz lásky k ní, roku 1835 dopisuje sonátu fis moll op. 11. Po krátkém, ale velmi citově vyčerpávajícím vztahu a dokonce i zasnoubení, které bylo později odhaleno jako podvodné, s Ernestinou von Fricken, dcerou hraběte von Fricken z Aše, si Schumann uvědomuje cit, který ke Claře cítí. V dopise, kterým Robert Schumann vyznává své city ke Claře píše: *„Bylo to roku 1830. Mé síly dostaly nový směr. (….) Již tehdy mi svítala myšlenka, že Ty bys měla být mou ženou, ale to byla ještě daleká budoucnost."*[20] Dokonce i Schumannova matka zastávala ten názor, že by se Clara jednou měla stát ženou Roberta. Navzdory všem překážkám, které jim připravil Clařin otec, se Robert a Clara vzali. Z období, kdy vypadalo, že je vše ztraceno, kvůli intrikám, které Friedrich Wieck vytvářel, zkomponoval Schumann Fantasii „Clara", později nazvanou jako Fantasie op. 17. Schumann se rozhodl vydobýt si sňatek s Clarou právní cestou. Clara využila

[17] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 44-45
[18] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 45
[19] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 45
[20] ADLOVÁ, V, Jarní symfonie, s. 69-70

toho, že mohla být chvíli u své matky a roku 1840 soud uznal, že sňatek Clary a Roberta se může uskutečnit a ačkoli Friedrich Wieck podal ještě odvolání, soud potvrdil původní rozhodnutí. Den před Clařinými jednadvacátými narozeninami se v kostele v městečku u Lipska konal malý obřad. Schumann přinesl svatební dar, cyklus písní Myrty op 25.[21]

Po sňatku manželé zůstali v Lipsku, Wieck se přestěhoval do Drážďan.

Rok 1840 byl pro Schumanna rokem písní, věnoval se pouze písňové tvorbě, až na Romanci pro klavír op. 28. Deset let předtím, tedy 1829 – 1839, komponoval naopak výhradně pro klavír. Další rok 1841 patří symfonické tvorbě, a to hlavně Jarní symfonii B dur, která byla premiérovaná pod taktovkou Mendelssohna a přinesla Schumannovi zasloužené uznání. V tomto roce plném symfonické tvorby vznikla ale také Fantazie pro klavír a orchestr, budoucí klavírní koncert a moll op. 54. Schumann, na rozdíl od svých vrstevníků Liszta a Berlioze, nebyl zastáncem programní hudby. Jeho hudba je plná kryptogramů, hudebních hádanek a také fiktivních postav, ale ty nevytvářejí obsah, ty vytvářejí pouze povahu oné dané hudby. Rok 1842 zasvětil Schumann tvorbě komorní hudby. Oratoriem Ráj a Peri dosáhl Schumann uznání široké hudební veřejnosti a toto dílo poprvé uvedl sám. [22]

V roce 1841 se manželům Schumannovým narodil první potomek, a to dcera Marie. Celkem měli později dětí osm. Clara byla plně vytížená starostmi o domácnost, děti a také velmi podporovala Roberta, a tak na chvíli opustila koncertní podia. Finanční problémy ji ale přinutily, aby se na podia opět vrátila a začala opět svou koncertní dráhu. K překvapivému usmíření, navzdory přetrvávajícímu soudnímu sporu, došlo mezi Wieckem a Schumannem, díky touze poznat a vidět vnoučata, ale také kvůli Claře, protože tu tato situace velmi tížila.[23]

---

[21] YOUNG, Percy M., Tragic muse: The life and works of Robert Schumann, s. 62-75; SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 52-65; LAUX, K., Robert Schumann, s. 92

[22] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 64; LAUX, K., Robert Schumann, s. 92-105

[23] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 69

Roku 1842 Schumann navštívil Karlovy Vary a Mariánské Lázně za účelem zlepšit si svůj nervový stav. Z jeho života také stojí za zmínku, že i když ne dlouhou dobu, asi jen jeden rok, vyučoval Schumann na konzervatoři v Lipsku. Kvůli své povaze a také stále častějším nervovým záchvatům však musel tohoto postu zanechat. V roce 1844 přesídlil svou ženou a dětmi do Drážďan.[24]

1.5.1 Drážďany

Počátek tohoto období nebyl pro Schumanna příliš šťastný. Jeho psychické potíže se zhoršovaly, přibývalo úzkostí. Měl strach z vysokých budov, kovových předmětů a také z léků, které odmítal užívat. Na jaře 1845 došlo ke zlepšení Schumannova zdravotního stavu, musel se ale potýkat s tím, že v Drážďanech nebyl tak známý a uznávaný jako v Lipsku. Vedoucími osobnostmi hudební scény v Drážďanech v této době byli Carl Maria von Weber a Richard Wagner. Tohoto roku Schumann dokončil jeho slavný klavírní koncert a moll, jehož premiéra proběhla právě v Drážďanech. Tak jako většinu Schumannových klavírních skladeb i tuto premiérovala Clara Schumannová.

Schumann se na krátký čas objevil i v Praze, kde byl velmi vítaný. Zde byl manželům Schumannovým představen tehdy ještě mladý Bedřich Smetana, který velmi obdivoval tvorbu Roberta i Clary.

Po návštěvě Prahy se manželé vrací opět do Drážďan. V roce 1847 zemřel Mendelssohn a v roce 1849 Schumannův bratr Karel a přítel Fryderyk Chopin. Každá z těchto tří událostí Schumannovi způsobila návrat psychických úzkostných stavů.[25]

1.6 Poslední roky

Roku 1850 přesídlila Schumannova rodina do Düsseldorfu, protože zde Schumann přijal místo hudebního ředitele. S přetrvávajícími Schumannovými obtížemi bylo velmi těžké najít vhodný a tichý byt. I přes tyto bytové obtíže se Schumann ale opět ponořil do tvorby. Z tohoto období pochází například Violoncellový koncert nebo Symfonie Es dur „Rýnská", Tři fantastické kusy pro klavír op. 111 nebo Klavírní trio g moll op. 110. V letech 1852-1853 se jeho stav ještě zhoršil, nebyl schopný zpracovat rychlá tempa při dirigování, dokonce

[24] YOUNG, Percy M., Tragic muse: The life and works of Robert Schumann, s. 62-75; SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 63-73
[25] LAUX, K., Robert Schumann, s. 129-135; SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 73-83

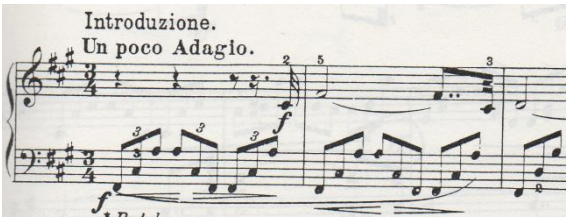
zpochybňoval svá tempa, která zapsal. Také ho při dirigování orchestru ovládala jeho zvuková představa orchestru a přes ni neslyšel skutečný zvuk orchestru. Byl velmi mlčenlivý. Roku 1853 dává výpověď a ještě se snaží zabývat tvorbou, ale už je velmi vyčerpaný. V tomto roce poznává Johannesa Brahmse, ve kterém ihned objevil genialitu, a kterého považoval za svého pokračovatele. K již stávajícím psychickým obtížím přibývaly další, vidiny démonů a příšer střídající se s vidinami andělů. Roku 1853 se Robert Schumann pokusil o sebevraždu a poté byl přemístěn do ústavu pro chorobomyslné v Endenichu u Bonnu. Psal Claře a Brahmsovi často dopisy. Věděl, že se blíží konec. S Clarou se neviděli dva a půl roku, lékaři pouze zavolali Claru, aby se s ním rozloučila, když věděli, že Schumann opravdu umírá. Zemřel 29. července roku 1856. Clara Schumann po jeho smrti stále prosazovala jeho dílo a bojovala za něj.[26]

[26] SÝKORA, Jan V., Hudební profily: Robert Schumann, s. 84-92; YOUNG, Percy M., Tragic muse: The life and works of Robert Schumann, s. 206-218

2 Rozbor klavírní sonáty fis moll op. 11, č. 1

Schumann tuto klavírní sonátu začal komponovat roku 1834, podle ruské literatury v roce 1833, a dokončil ji v roce 1835, tedy ve věku pětadvaceti let. Byla vydána roku 1836 pod názvem Pianoforte – Sonáta Clara, od Florestana a Eusebia. Z dopisů s nakladatelem Kistnerem je zřejmé, že později na přání skladatele byl název změněn a sonáta byla věnována Claře Wieckové R. S. (Robertem Schumannem).[27] Klavírní sonátu tedy věnoval Claře, tehdy ještě Wieckové, které bylo v té době pouhých 14 let. Byla psána jako skrytý signál lásky, když ještě ani jeden z nich nemohl dát najevo veřejně své city, kvůli otci Clary a také kvůli nevyřešenému zasnoubení Roberta Schumanna a Ernestiny, dcery bohatého českého barona. Clara tento Schumannův signál pochopila a často řadila sonátu fis moll na programy svých koncertů.[28]

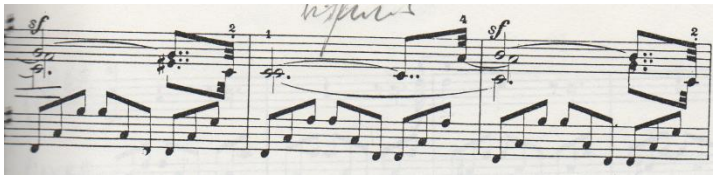
2.1 Introdukce, *Un poco Adagio*

1) 

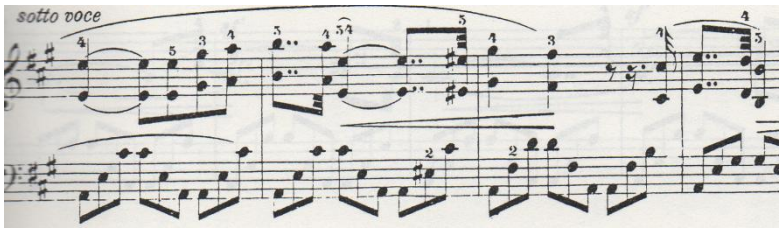
Sonáta fis moll začíná introdukcí s označením *Un poco Adagio*. Již první rozložené akordy v triolovém rytmu v tónině fis moll mají v sobě jakousi předzvěst závažného úvodního tématu, ze kterého vyzařuje odhodlanost, naléhavost, touha, ale také energie. Nese povahové rysy Florestana. Zpěvné dlouhé tóny s dvaatřicetinovými zdvihy spolu s tóninou fis moll a triolovým doprovodem společně vytvářejí hudební materiál úvodního tématu. První čtyři takty tématu tvoří dlouhé tóny *fis, d, a* a *fis*, a ke každému je připojen dvaatřicetinový zdvih, který v některých podáních zní jako příraz a někteří klavíristé ho naopak prodlužují. Touto problematikou se budu ale zabývat v další části mé bakalářské práce, porovnání interpretací světových klavíristů. Tyto první čtyři takty spolu s úvodním taktem triol v levé ruce bychom mohli nazvat první periodou hlavního tématu.

[27] POPOVA, Nadežda V., Fortepiannyje sonaty R. Šumana, s. 14-15

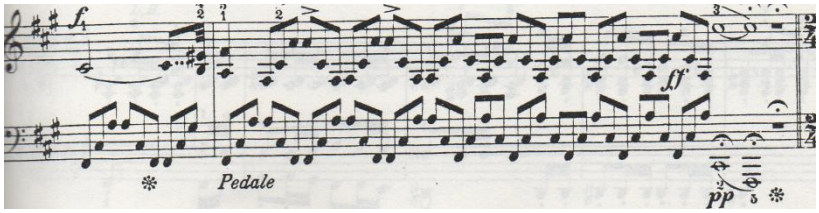
[28] ADLOVÁ, V., Jarní symfonie, s. 62, 72

2) 

Druhou periodu Schumann o něco protáhl. Využívá zde stejných prostředků - zpěvné znělé tóny ve spojení s krátkými zdvihy, ale přidává ještě prodlevu. V tomto případě se jedná o tón cis, který je zdvihovou notou ale následně i notou v prodlevě. První perioda na mě působí vyrovnaně a odhodlaně, druhá perioda má v sobě o trochu více naléhavosti, která je umocněna dílčími crescendy a tóny se sforzaty, po kterých přichází uvolnění v podobě rozvodu do konsonantní harmonie. Doprovodnou, ale přesto důležitou, roli vytvoření harmonických pilířů v celé této introdukci tvoří trioly, které jsou převážně v levé ruce, ale například v další frázi této úvodní části si pravá a levá ruka vymění role. Tentokrát melodii přednáší levá a pravá ji doplňuje harmonicky v podobě již zmíněných triol, které jsou ale teď v paralelní tónině A dur, která přináší jakési uvolnění po původní napjaté a tajemné fis moll. Po gradaci s materiálem hlavního tématu, které se ještě vrátí v první větě této sonáty jako reminiscence, přichází krásná zpěvná melodie s označením *sotto voce*, kterou začíná jakási pomyslná část "b" této introdukce.

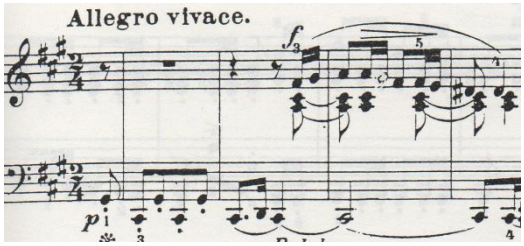
3) 

V této části „b" se vyskytne už i charakter Eusebia v podobě snivosti a vzletnosti, který se bude prolínat s naléhavou a vášnivou povahou Florestana. Po vrcholu této časti, kde Schumann pracuje s dalším melodickým nápadem, který použije ještě ve druhé větě, se díky doprovodným triolám dostane Schumann opět do tóniny fis moll. Návrat hlavního tématu je téměř doslovný s malými obměnami a prodloužením, přičemž gradaci do *fortissima* a přechod na 1. větu už Schumann ponechává bez taktových čar.

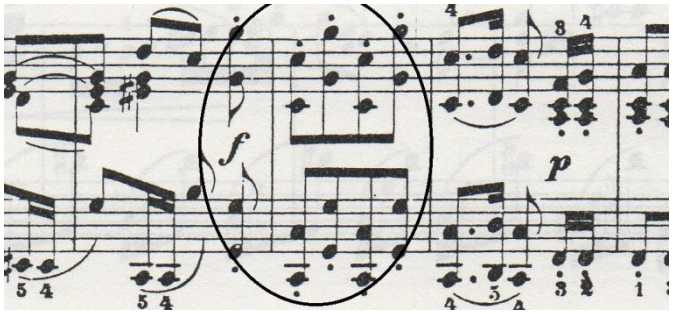
4) 

Obě ruce se spojí do triol gradujících až skoro do samého konce, ale jako překvapení přijde na konci zlom v podobě dvou celých tónů s korunami v pianissimu připravující náladu samotné první věty. V tomto prodlouženém posledním taktu nechává Schumann interpretovi možnost práce s časem. Introdukce má tedy schéma „a" – „b" – „a´".

2.2 První věta, *Introduzione: un poco Adagio - Allegro vivace*

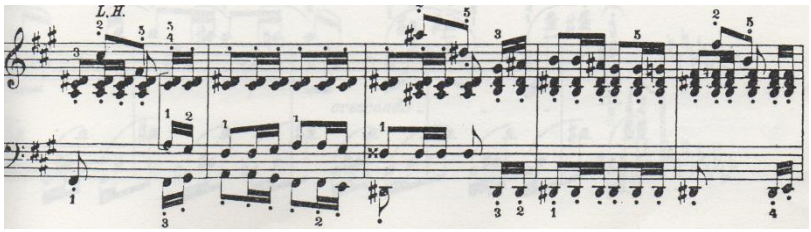
5) 

Hlavní téma, se kterým Schumann pracuje v průběhu této věty všemi různými způsoby, je odkryto hned v prvních čtyřech taktech. Jedná se spíše o dva motivy, které harmonicky, artikulačně i tempově upravuje v celé první větě. První motiv přednese levá ruka a skládá se osmin ve vzdálenosti kvinty se staccatem a z tečkovaného rytmu. Druhý motiv přednese pravá nad prodlevou posledního tónu cis prvního motivu v levé ruce. Je to jako náhlá odpověď bez promyšlení, kterou Schumann položil základ pro následující delší „rozhovor" obou rukou, které si střídají tento motiv v různých modulacích a tóninách. Po několika střídajících se promluvách se ruce rytmicky spojí a vyústí společně do prvního motivu, který měla levá ruka hned na začátku.

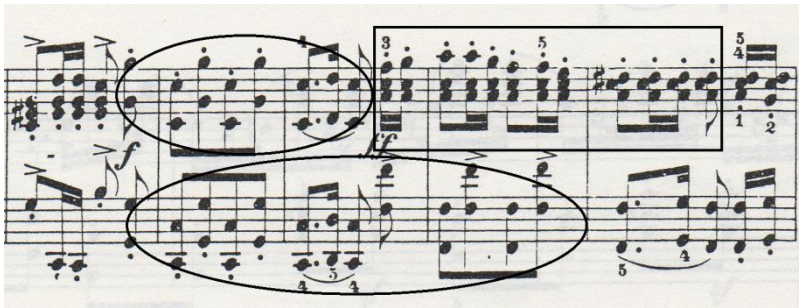
6) 

Tentokrát ho mají ale obě ruce v oktávách a ve forte. V celé této úvodní části první věty Schumann dokonale pracuje s vedením všech hlasů, žádný tam není zbytečný a každý je doveden ke své dokonalosti. Úvodní téma působí jako tajemný rozhovor s kapkou nerozhodnosti a šibalství.

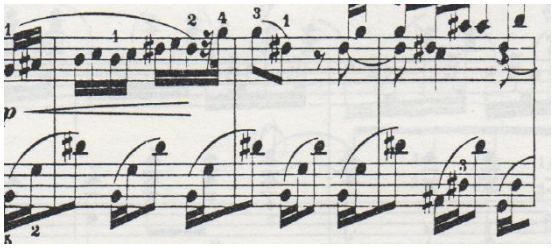
Po oktávovém výkřiku přichází technicky náročná pasáž akordové techniky s repetovanými tóny v rytmu druhého motivu. V podstatě se jedná o jakousi artikulační variaci, původního „rozhovoru" pravé a levé ruky, položenou na stejných harmonických základech jako úvod této věty s tím rozdílem, že se jedná o staccatové noty a plnější harmonie. Nicméně se i tak opět jedná o rozhovor pravé a levé ruky, doplněný o osminové noty, které levá ruka přenáší nad pravou.

7) 

Tím, že Schumann použil tuto artikulaci, změnil charakter původního rozhovoru ve více rozhodný a odhodlaný, a tak připravil prostor pro strhující gradaci. Celou tuto staccatovou pasáž táhne jedno crescendo, které opět vyústí do prvního motivu v oktávách a ve forte, tak jako v úvodním dialogu obou rukou, ale hudba pokračuje dále do vrcholu této části. V tomto dílčím vrcholu spojil Schumann oba motivy dohromady.

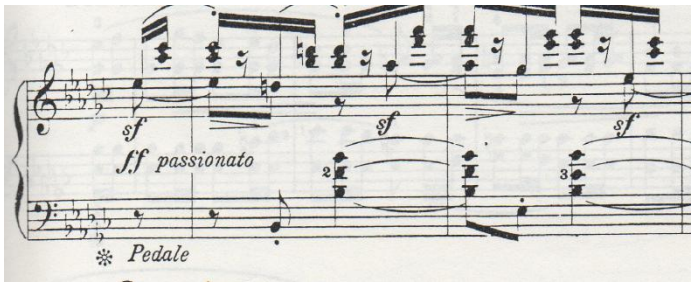
8) 

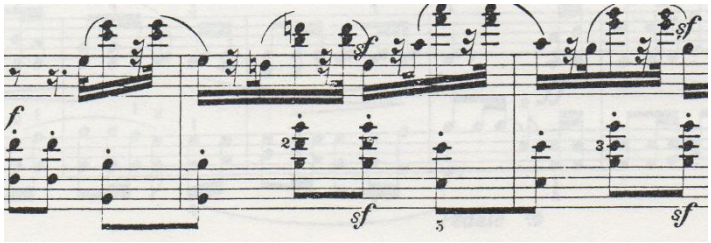
Pravá ruka pokračuje v akordové technice z předchozí pasáže (druhý motiv) a levá má přímo do ní rytmicky stejný motiv jako motiv první s tím rozdílem, že je v oktávách a staccatové noty jsou ve vzdálenosti oktávy. Po vrcholu úvodní části přichází v první větě první melodie „eusebiovského" charakteru a je jakousi motivickou přípravou pro vedlejší téma této věty.

9) 

Tato melodie je snivá a vzletná, ke konci crescendující. Dovede nás do posledního akordu před dvoučárou, ze kterého pod korunou zůstanou tóny dis a fis, které se enharmonicky a pocitově promění na es a ges.

Vedlejší téma s označením *passionato* je celé ve vyšší dynamice a pracuje s rytmem, který se vyskytl již ve vzletné melodii před změnou předznamenání. Schumann ve svých dílech rád vytváří pocit první doby na nějaké jiné době než první, a tak je tomu i v této větě této sonáty a větách ostatních. V této části Schumann přenáší pocitovou první dobu na poslední, tedy čtvrtou osminku v taktu. K tomuto pomatení posluchačova ucha používá harmonii, frázování a také sforzata[29].

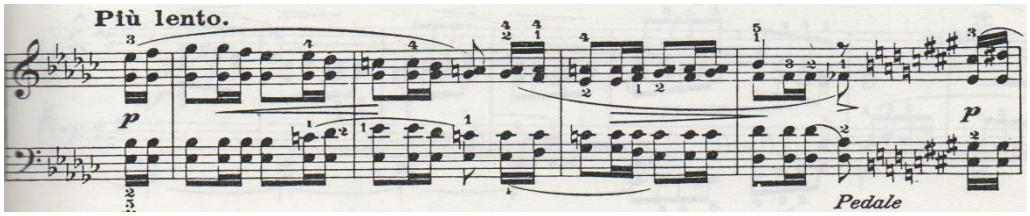
10) 

11) 

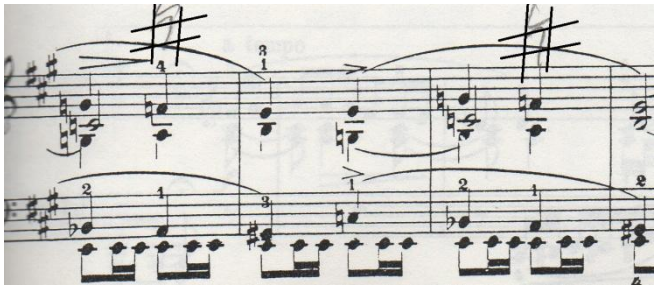
Opět se zde vyskytne dvojí zaznění stejného harmonického materiálu s rytmickou a artikulační změnou s tím rozdílem, že v úvodní části expozice artikulace umocňuje napětí, ale v této části vedlejšího tématu tato změna artikulace přináší spíše odlehčenější a žertovnější charakter. V této variační pasáži jsou sforzata v prvních čtyřech taktech na jiných místech, než v původním znění, ale na další čtyři takty se vrátí opět na poslední osminku v taktu.

[29] Čerpala jsem z mně dostupných vydání této sonáty – Breitkopf&Härtel, Peters.

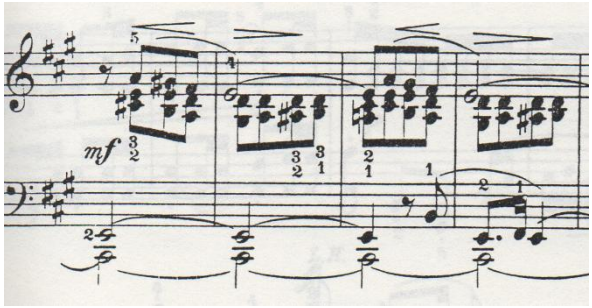
Po části *passionato* přichází návrat druhého motivu hlavního tématu, akorát v naprosto jiné náladě umocněné tóninou es moll a označením *Piú lento*.

12) 

Zazní třikrát podobná čtyřtaktová fráze, pokaždé v jiné tónině a náladě, kterou způsobuje barevnost oné dané tóniny, přičemž předzvěst o jakou tóninu se bude jednat dále, tvoří poslední tón každé fráze v altovém hlasu. Po prvním zaznění této fráze najdeme v notách změnu v předznamenání zpět na tři křížky, tedy tóninu fis moll, nicméně další fráze zazní v dominantní tónině, třetí fráze zazní v subdominantní tónině a poté se Schumann dostane přes kvintsextakord E dur do tóniny A dur, tedy souběžné tóniny s tóninou fis moll. V A dur zůstaneme až do konce expozice. Ve třetím zaznění ve druhé polovině fráze, při oné zmiňované modulaci do A dur je nadepsáno označení *un poco ritenuto*. Následující pětitaktová oktávová pasáž v A dur je ve fortissimu s označením *a tempo*, a poté přichází přípravné takty na závěrečné téma expozice. V těchto přípravných taktech se v různých vydáních liší jeden tón (viz notová ukázka), nicméně obě varianty jsou hrány na světových pódiích.

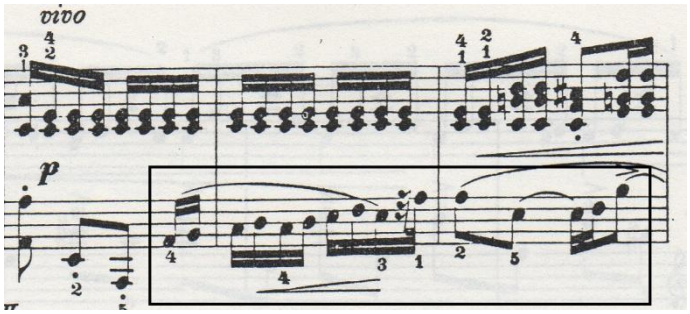
13) 

Závěrečné téma expozice první věty je zpěvná krásná melodie „eusebiovského" charakteru.

14) 

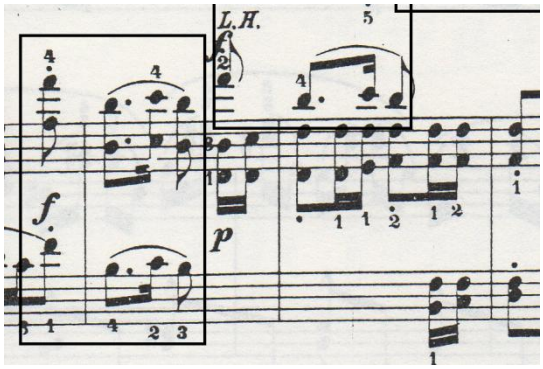
Schumann zde prokázal velký cit pro vedení hlasů, které se různě prolínají a překrývají. V mnoha interpretacích, které jsem slyšela, se tempo této závěrečné části expozice zpomalí, nicméně žádná změna tempa, aspoň tedy ve vydáních, se kterými jsem pracovala[30], není. Malé zpomalení je psáno jen v posledních několika taktech expozice, kde by ho interpret udělal, aspoň tedy myslím, i kdyby psáno nebylo, protože je zde naprosto na místě. Rozdíl je ale u této části v repríze, kde už je připsáno označení *lento*, někde také *poco piú lento*. Nasvědčuje tomu také tónina fis moll a to, že se oproti původnímu znění v expozici změní tónorod z dur na moll, takže je tam cítit postupné „dohasínání plamínku" první věty. Schumann zde sonátovou formu pojal doslovně a prima voltou nás vrací zpátky na začátek části *Allegro vivace*.

Seconda voltou a označením *a tempo* se sonáta překlene do provedení, které začíná velmi energicky. Autor zde mistrovsky pracuje s tématy a motivy, které použil v expozici. Třeba hned z počátku provedení pracuje s technikou repetovaných akordů, která se objevuje již na začátku této věty a tuto techniku spojuje s melodií, kterou použil pro přechod na vedlejší téma expozice, ale tentokrát tato melodie již nemá tak snivý a vzletný charakter.

15) 

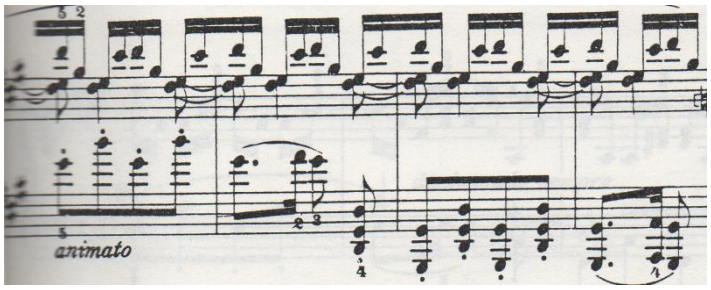
Toto spojení dvou světů Florestana a Eusebia, plné modulací, vygraduje do motivu, který byl vždy na vrcholu po pasáži repetovaných akordů a který zazní dvakrát po sobě. Jednou v unisonu a jednou ho přednese levá ruka, která se na chvíli přemístí nad pravou, ta ale už pokračuje v repetované technice a celý tento nápad zazní ještě jednou.

[30] Peters, Breitkopf&Härtel

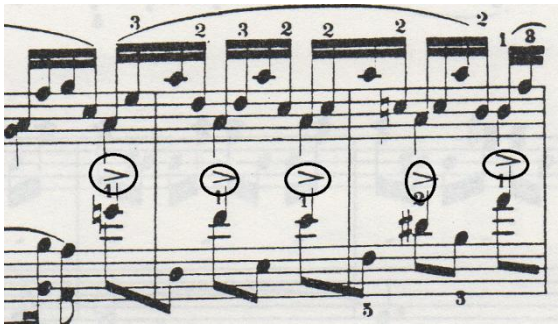
16) 

Tento motiv na vrcholu je jakýsi útržek z konce hlavního motivu, který zazněl již na začátku první věty. Toto místo je dokonale promyšlené. Zajímavá je práce s harmonií, Schumann velmi hojně pracuje s paralelními tóninami, tedy fis-A (tak je tomu v prvním zaznění) a h-D (tak je tomu v následujícím zaznění).

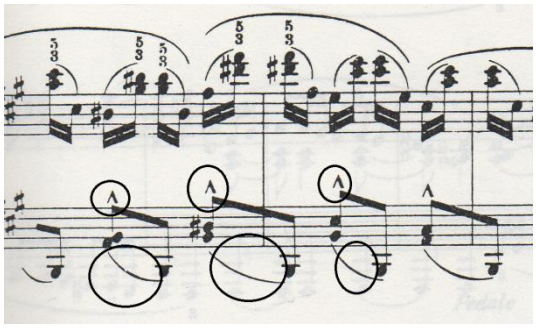
„Nápad č. 2" s označením *animato*, který přichází po této velmi prokomponované části, má zvonivý a humorný charakter.

17) 

Zatímco v pravé ruce se Schumann opět pokouší zmást posluchačovo ucho a pohrává si s těžkou dobou v taktu, levá ruka pracuje s prvním motivem hlavního tématu. Tento motiv střídavě přenáší nad pravou ruku do tříčárkované oktávy a pak jako tvrdošíjnou odpověď zpátky pod ruku pravou do jednočárkované oktávy. V těchto humorných ozvěnách, i když má pravá ruka přenesenou těžkou dobu, stále cítíme hlavní dobu díky levé ruce, jejíž frázování nám jasně naznačuje první dobu. To ale nemůžeme říci o další modulační části, kde už matoucí pravá ruka „strhne" i ruku levou.

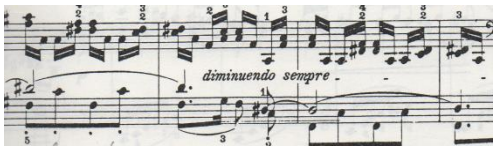
18) 

Dokonce jsou v mnoha vydáních psány akcenty na palce v levé ruce, které jsou ale na lehké době. Tyto akcentované palce v levé, přenesená těžká doba a dlouhá modulace posluchače naléhavě táhnou až do vrcholu, ve kterém zůstávají přenesené těžké doby. Dokonce je toto ošálení posluchačova ucha, a dokonce i interpretova cítění, umocněno artikulačními znaménky, protože je poslední doba v taktu označena stříškou a spojena frázovacím obloučkem s dobou první, tudíž se jedná o jakési odtahy, kterými nás Schumann přesvědčuje, že v této „hře s těžkou a lehkou dobou" je opravdovým mistrem.

19) 

Interpretovi tudíž nezbývá než na tuto Schumanovu „hru" přistoupit a hrát jí s ním, i když o opravdových prvních dobách musí vědět.

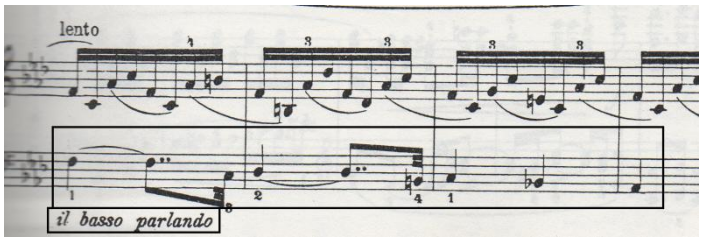
O tomto tématu posunutí těžké doby jsem se chtěla vyjádřit podrobněji, protože tomu tak není pouze v tomto případě, ale je to všeobecně velmi častý Schumannův kompoziční prvek. Je tomu tak například i ve třetí větě jeho proslulého klavírního koncertu, kde to někdy může tvořit komplikace při souhře s orchestrem.

Po tomto vrcholu, kde se Schumannovi podařilo nás dokonale omámit, se ale naprosto přirozeně vrací první doba tam, kam patří a to díky hlavnímu motivu, který přednese levá ruka, (20) 

zatímco pravá stále pokračuje v lomených rozložených akordech, které se nacházely i ve vrcholu této plochy, nicméně mají již zeslabující a ubývající temperament, a tudíž i zvuk. V další ploše s označením *un poco piú lento* Schumann pracuje s druhým motivkem z hlavního tématu, který je jako odpověď na motivek první. Tato plocha je mírně zasmušilá a ponurá. Schumann zde přenáší motiv mezi různými hlasy v různých tóninách. Často zde pracuje také s protihlasy, které jsou pro zpestření interpretace velmi zajímavé. Tento úsek je v podstatě jakési

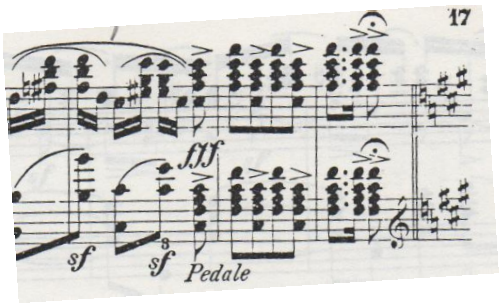
zopakování úvodní plochy této věty s tím rozdílem, že se náladově, na základě označení a harmonií, které jsou zde použity, liší. Na rozdíl od expozice, kde po této části, ve které si ruce navzájem odpovídají, přichází pasáž repetovaných akordů, zde v provedení pokračuje stále tento motiv, ale v pianu, vyplněný tajemnými šestnáctinami v levé, (21) které potichu, ale tvrdošíjně pohánějí a obohacují motiv, který už zazněl nespočet krát, nicméně v této úpravě působí na posluchače opět zcela odlišně a zajímavě, takže vůbec nemáme pocit „oposlouchání".

Dále doslova vpadne část *vivacissimo*, kde Schumann opět pracuje se stejným motivem, dokonce i s osminkovým kratičkými odpověďmi, jako tomu bylo v ploše repetovaných akordů v expozici, kdy levá přenášela nad pravou dvě osminky, které byly zároveň odpověď a dokončení jednotlivé dílčí fráze. Tak je tomu i v tomto úseku, jen s tím rozdílem, že pravá doplňuje tyto „rozhovory" šestnáctinovým pohybem, který umocňuje charakter *vivacissimo* a také vytváří modulační přechody. Tento úsek vyvrcholí do forte a do zhuštění motivu a vynechání osminkových odpovědí, takže na posluchače toto místo působí jako nezastavitelná modulační vlna, která se ale nakonec zastaví a přinese překvapivý návrat tématu introdukce, které zazní v levé ruce, doplněné stále šestnáctinovými notami v pravé. Tato část je v pianu s označením *piu lento* a *il basso parlando.*

(22) 

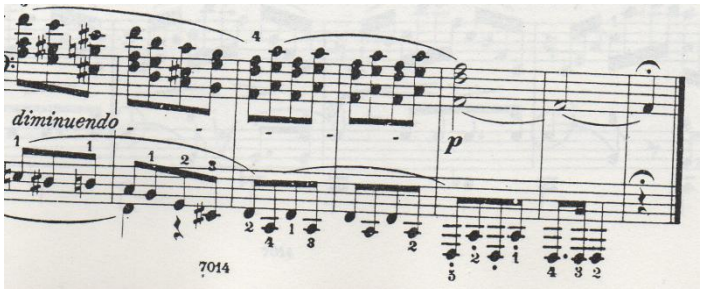
Působí jako vzpomínka na něco, co už se stalo velmi dávno, ale stále to je v nás.

Následuje plocha *in tempo*, která je téměř doslovná jako začátek provedení s tím rozdílem, že nezeslábne a neuvadne do *piú lenta*, ale vygraduje do absolutního vrcholu provedení a vlastně celé první věty. Rozdílem je také tónina.

(23) 

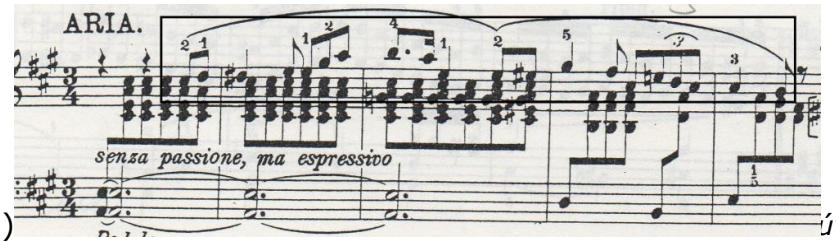
Tuto gradaci zakončí hlavní motiv celé této věty ve vyplněných akordech Fis dur v obou rukách s akcenty v dynamice *fff*, s korunou na konci.

Po tomto vrcholu už nepřichází žádný nový tematický materiál. Jedná se o reprízu ve zkrácenější podobě, kdy například úvodní plochu reprízy pojal Schumann spíše jako připomínku hlavního tématu, které zaznělo už mnohokrát. Poté vše probíhá stejně jako v expozici s výjimkou tóniny. Závěrečné zpěvné téma ve fis moll, které bylo v expozici v A dur, krásně uzavírá celou první větu, která pozvolna dohasíná. Schumann opět používá označení *lento* a v posledních taktech i *ritardando*. Na samotném konci se ozve pod akordem fis moll naposledy hlavní téma (první motiv) této věty. Z akordu fis moll zůstane pouze tón **a,** který je předzvěstí tóniny A dur druhé věty.

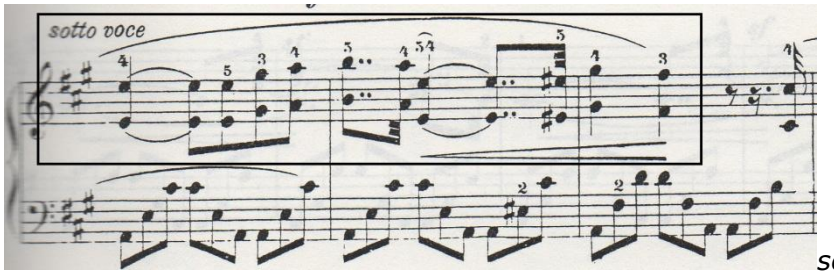
(24) 

2.3 Druhá věta, *Aria*

První věta končí akordem fis moll, ze kterého zůstane do ticha znít pouze velké A, které je předzvěstí druhé věty, jejíž hlavní téma je v paralelní tónině A dur. Druhá věta nese označení „Aria" a to nejspíš proto, že úvodní téma je nádherná zpěvná melodie, při níž by se měl interpret snažit docílit co nejpřesvědčivějšího dojmu zpěvu. Tedy co největší cantability a legata, a zároveň by měla hudba dýchat stejně tak, jako zpěvák, když zpívá árii. Také je nutné podotknout, že v úvodu stojí *senza passione,* ale nadruhou stranu *espressivo*, takže espressivní legato se zde snoubí se zpěvností, ale bez vášně.

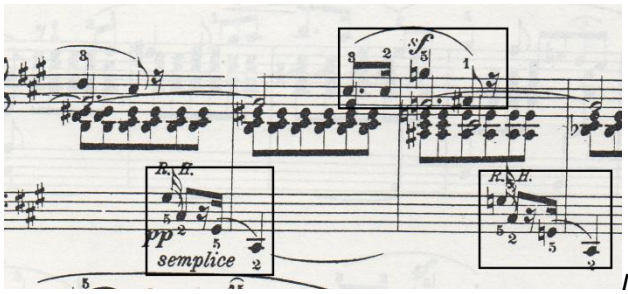
(25) 

úvodní téma druhé věty

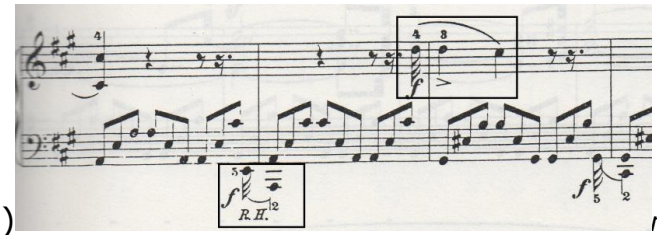
(26) 

sotto voce z introdukce

Úvodní téma druhé věty je velmi nápadně podobné frázi *sotto voce* z introdukce. Další motivky překládané pravou rukou přes levou opět velmi připomínají introdukci, tentokrát místo, které následuje po *sotto voce.*

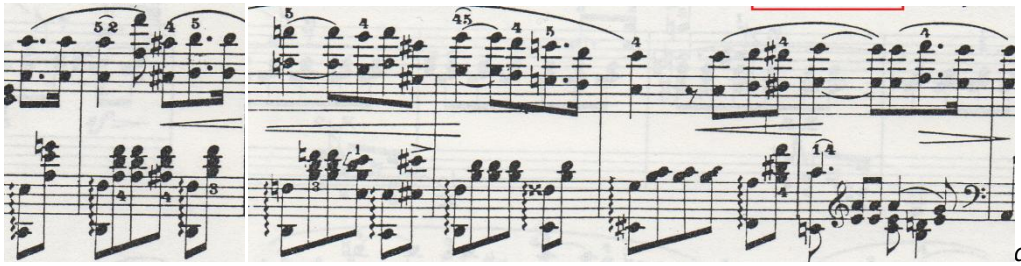
(27) 

motivy v pravé ruce ve druhé větě

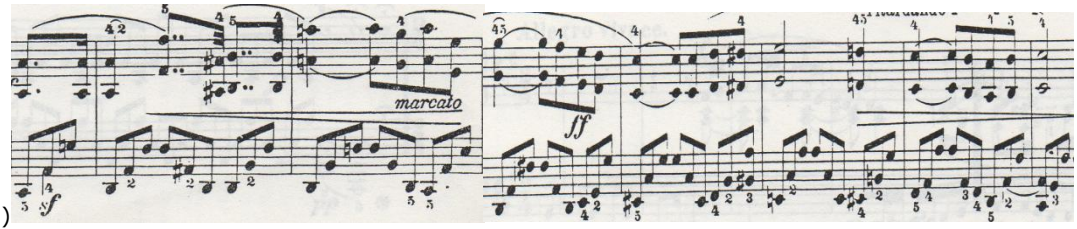
(28) 

motivy v pravé ruce v introdukci

Po těchto dvou ne tak „do očí bijících" reminiscencích ale přichází další fráze, při níž už o nějaké náhodné podobnosti s introdukcí první věty nemůže být ani pochyb. Schumann rozvine melodii v celé své šíři a znění tak, jak tomu bylo ve vrcholu úvodu první věty, s tím tím rozdílem, že doprovod v levé ruce je v jiné sazbě. Tvoří ho často decimy a doprovodné akordy.

(29) 

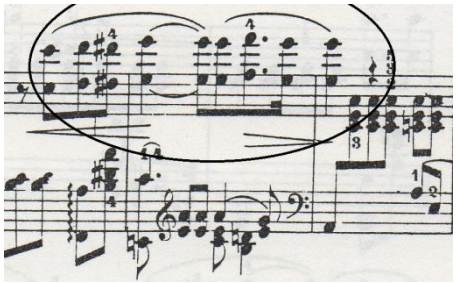
druhá věta

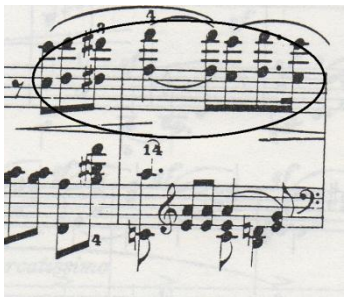
(30) 

introdukce

Zde se může naskytnout interpretační obtížnost z toho důvodu, že hojná část klavíristů nemá rozsah decimy, a proto musí decimy „rozlomit". Zde může být problém s tím, aby basy, které nelze zahrát s horním tónem decimy, „nerozbíjely" táhlou melodii, kterou přednáší pravá ruka.

Po této zpěvné části, evokující árii, přichází kontrastní část. Kontrast tvoří tóninové posazení, vystřídání rukou v roli doprovodu a melodie a také hlubší zvukový rejstřík. Po několika opakovaných g v levé ruce připomínajících vzdechy, které se opět někdy musí „lomit", protože spodní tón nelze dosáhnout, vrcholí tato část oktávovou pasáží, nikoli však s virtuózním rázem, ale stále zpěvným charakterem. Oktávy tvoří velmi zajímavou a důležitou roli této části, někteří interpreti je pojímají spíše jako koloraturu nad melodií v levé ruce a někteří těmto oktávám naopak věnují hlavní pozornost. Po této pasáži se opět navrací část první, téměř v doslovném znění, jen s malými změnami a zakončením.

(31)  *první verze tématu*

(32)  *druhá verze tématu*

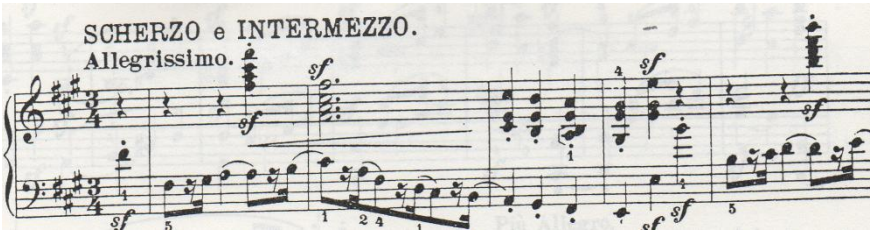
Druhá věta je, v porovnání s ostatními větami, velmi krátká, přesto však tvoří významný předěl mezi větou první a poté větami následujícími. První věta končí dlouhým velkým **A** pod ligaturou, které postupně zůstane z plného akordu fis moll. Toto **A**, jak jsem již zmiňovala, působí jako příprava na paralelní tóninu A dur druhé věty, která bude následovat. Aby tento pocit přechodu nebyl přerušen, myslím si, že je dobré nechat mezi první a druhou větou jen velmi malou pauzu, spíše žádnou, a plynule se přes velké **A** překlenout do další věty. Tak si myslím, že tento efekt bude fungovat.

Naopak přechod na scherzo této sonáty si zaslouží klidné dodýchání niterné árie. Zde si myslím, že je pauza možná i z toho důvodu, jak obtížné věty (interpretačně, fyzicky i pro posluchače) ještě budou následovat.

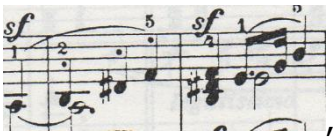
2.4 Třetí věta, Scherzo: Allegrissimo – intermezzo: Lento

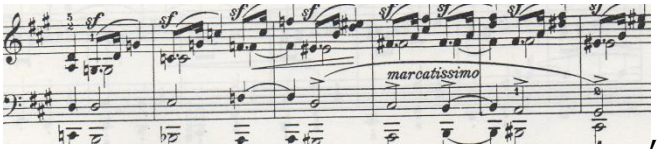
Třetí věta sonáty fis moll je velmi energická a plná vtipných, ale i závažnějších hudebních momentů. Formově ji můžeme nazvat rondem, protože má formu **A – B – A – C – A**. Tóninově jsou části **A** usazeny ve fis moll, část **B** začíná v paralelní A dur a část **C**, intermezzo, je v D dur. Třetí věta je ve ¾ taktu.

Část **A** můžeme vždy rozdělit na **a – b – a´**. Je plná energie, šibalství, ale zároveň také tajemnosti a tvrdošíjnosti, a to již od zdvihu levé ruky. Levá ruka přednáší hlavní téma této věty a pravá ji doprovází neméně důležitým doprovodem akordů fis moll, které jsou psány se sforzaty. Po úvodních dvou taktech, kdy pravá doprovází hravé motivy v levé, se obě ruce spojí ve čtvrťové akordy vedoucí až do posledního, který je opět se sforzatem.

(33) 

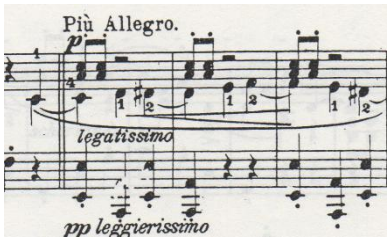
Toto téma se hned po prvním zaznění ve fis moll opakuje ještě na subdominantě. Poté Schumann pracuje s motivem čtvrťových not a tečkovaného rytmu

(34)  , který dovede tuto dílčí část **a** do vrcholu. Dále přichází myšlenka **b,** která kanonicky pracuje s předchozím motivem. Nejedná se vysloveně o kánon v pravém slova smyslu, spíše o způsob práce, s jakým Schumann zachází s tímto motivem. Jedna ruka vždy začne přednášet a druhá se hned v závěsu za ní v dalším taktu přidá s motivem stejným. Tato motivická práce vygraduje do vrcholu, kde k efektivnější a naléhavější gradaci Schumann už vypouští čtvrťové noty a nechává jen tečkovaný rytmus

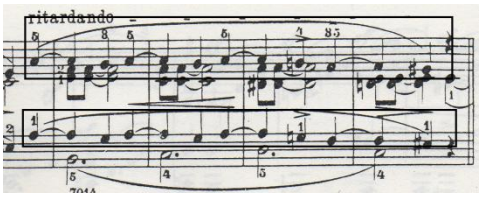
(35) 

, který nezadržitelně běží až do konce této myšlenky. Poté plynule navazuje část **a´,** která je téměř doslovně stejná s částí **a**, s menší obměnou, která má efekt přesvědčivějšího zakončení této celé části A. Tato celá plocha se opakuje vždy ve stejném znění, s výjimkou přechodu prostředního **A** na Intermezzo.

Část **B** s označením *Piú Allegro* je zpěvná melodie ve středním hlase, ve které je opět pocitově přesunutá první doba.

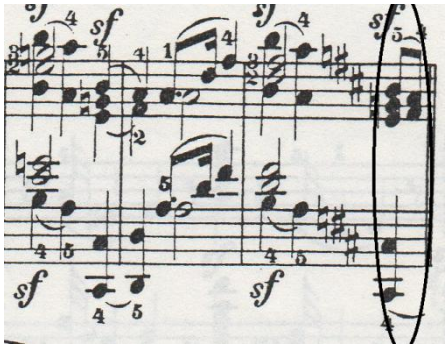
(36) 

První nota této části není první doba, ale je to třetí zdvihová doba v taktu. Tato melodie je doplněná v levé ruce čtvrťovými notami v oktávách, které začínají vždy na opravdovou těžkou dobu. Nad melodií v pravé ruce ještě autor dopsal repetované osminové intervaly, které jsou také vždy na těžkou první dobu. Tyto doplňující hlasy tedy hrají vlastně velmi důležitou orientační roli. Celá tato část je položená v paralelní tónině A dur. Charakter melodie je zpěvný, táhlý a melodie působí jako dlouhý řetěz tónů, ve kterém se melodie přelévá mezi středním a vrchním hlasem. Tato plocha je poměrně interpretačně náročná. Důležité je, aby se interpretovi podařilo odlišit hlavní a doprovodné hlasy, které se často vyskytují i v jedné ruce. Opět tuto část **B** můžeme rozdělit na **a – b – a´.**

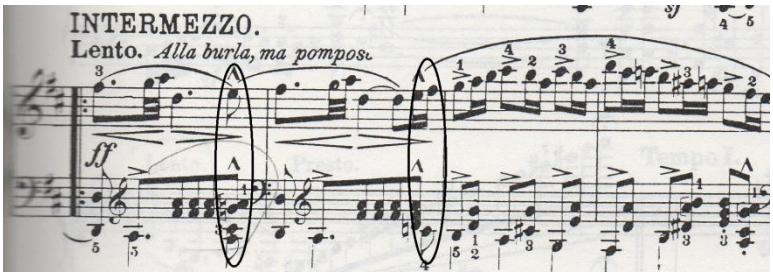
Část **b** je odlišná hlavně díky harmoniím a charakteru, sazba zůstává stále velmi podobná, s výjimkou zakončení této krátké části **b**, kdy se spojí vrchní hlas pravé ruky a vrchní hlas levé ruky v unisono (37) 

a společně se překlenou do části **a´**, která se liší od prvního zaznění tím, že levá ruka již rozloženými akordy vyplňuje všechny doby a tato plocha spěje k vyvrcholení v oktávách a přechodu na návrat části **A.**

Část **A** zazní téměř úplně doslovně, jako na začátku s výjimkou přechodu na Intermezzo, tedy část **C**. Zde Schumann vynechal úplnou gradaci do vrcholu tohoto dílu a použil přechod formou střihu.

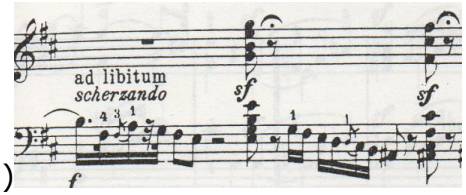
(38) 

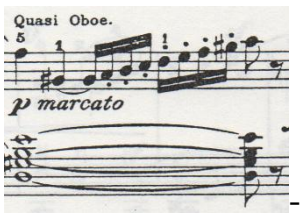
Intermezzo s označením *lento, alla burla, ma pomposo* spojuje prvky Florestana i Eusebia a má jakýsi „chopinovský" charakter. Je to část taneční, zároveň snivá a také hodně fantazijní. Vše je ale podtrženo označením *pomposo*. I když je tato část rozdělená na dvě repetice, formově a harmonicky jí můžeme rozdělit opět spíše na **a – b – a´.** Toto rozdělení je spíše rozdělení frází, než že by tvořilo nějaké významné předěly. Začátek i konec tohoto intermezza jsou ve veselé a taneční D dur a střední plocha se pohybuje ve snivějších náladách v tóninách e moll a h moll. V krajních částech v tónině D dur levá ruka udržuje taneční charakter a to i díky poslední době, kdy se harmonie změní na dominantní septakord a také díky akcentaci, která vytváří charakter burly.[31]

(39) 

Pravá ruka pracuje celé toto intermezzo se stejným tematickým materiálem, a podle harmonií a stylizací v levé ruce se mění jeho charaktery.

Po této ploše přichází interpretačně náročný recitativ, kde dává Schumann velký interpretační prostor, ale také zároveň mnoho jeho přání zapisuje přímo do textu, například označení *quasi oboe.*

(40) 

-recitativ (41) 

- quasi oboe

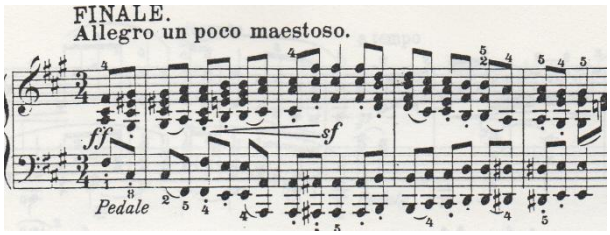
[31] Burla = fraška

Zde je inspirace Johannem Sebastianem Bachem a obdobím baroka nepopiratelná. Tento recitativ tvoří významný předěl mezi Intermezzem a přechodem na část **A**, která zazní doslovně jako poprvé.

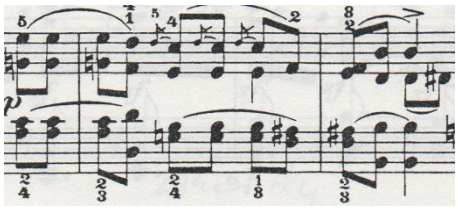
2.5 Čtvrtá věta, *Finale. Allegro un poco maestoso*

Z velmi hrubého hlediska můžeme tuto čtvrtou větu rozdělit na jeden velmi rozsáhlý díl, který se poté v jiných tóninách a s malými rozdíly opakuje podruhé a poté následuje coda. Toto je ale velmi hrubý obraz. Rozsáhlá plocha obsahuje základní stavebný prvek a to je majestátní hlavní téma s odhodlaným charakterem, které je psáno ve velmi plných a zvučných akordech. Už toto úvodní téma můžeme rozdělit na a – b – a´, přičemž b je jemnější a tak ne tolik akordicky zaplněné.

(42)



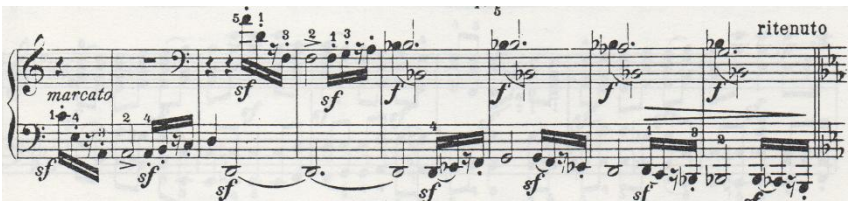
(43)



Toto rozdělení je pouze orientační, spíš se jedná o fráze než o díly. Toto hlavní téma se několikrát vrací, na začátku zazní ve fis moll a také ve fis moll uzavírá první rozsáhlou plochu. Toto hlavní téma je nabité energií a je velmi slavnostní, ale zároveň není veselého charakteru, spíše odhodlaného a bojovného. V tomto případě se jedná o jeden a ten stálý prvek, který se nachází v celé sonátě - touze po štěstí.

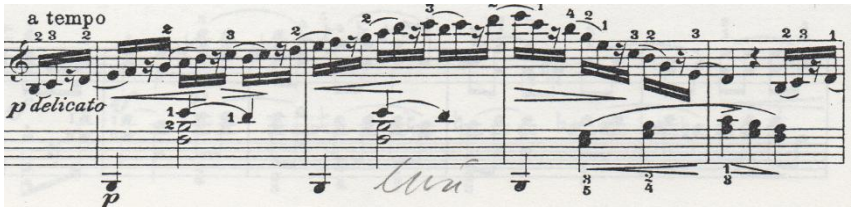
Po prvním provedení tématu přichází spojující materiál v a moll s označením *marcato*.

(44)

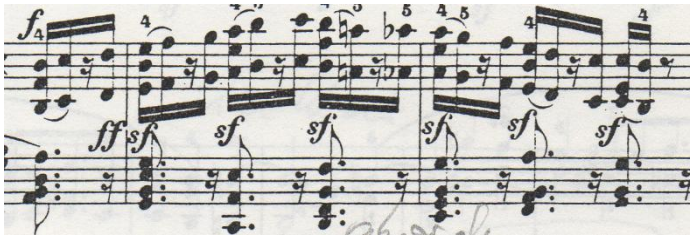


Je natolik rozdílný vůči hlavnímu tématu, že ho můžeme chápat jako divadelní přestavbu kulis, ale zároveň už nám napovídá, s jakým rytmickým materiálem bude Schumann dále pracovat. Po této „přestavbě kulis" přichází sled vedlejších témat, která jsou si navzájem v mnohém podobná, přesto však jsou i kontrastní.

První jemné téma v Es dur má linii, která stojí na rytmickém základě, který nám byl již napovězen.

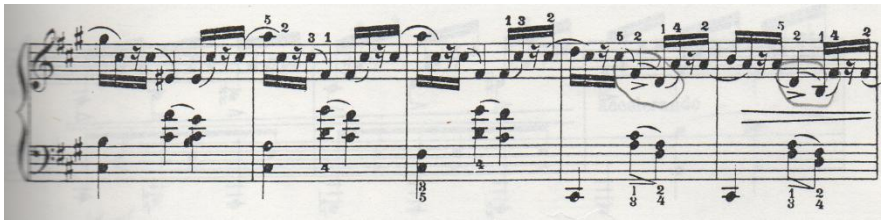
(45) 

Tento rytmický motiv připomíná řadu vzdechů**.** V tomto rytmu používá Schumann melodickou řadu tónu, která stojí na harmonickém základě dominantního septakordu v Es dur. Toto téma je velmi snivé a fantazijní a z B7 se dostává do zpěvné fráze v Es dur, která vyústí do původního rytmu, tentokrát ve forte a ve slavnostní náladě.

(46) 

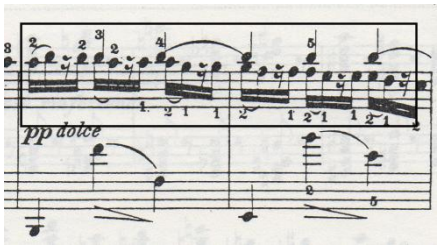
Poté přichází přechodové čtyři takty rytmicky stejné, ale tajemnější, které připraví návrat hlavního tématu.

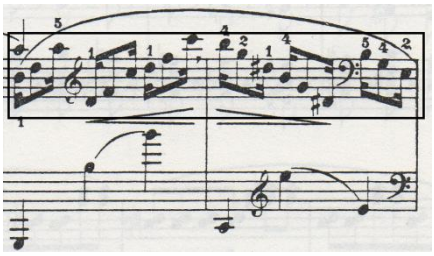
Po druhém zaznění hlavního tématu přichází opět spojovací část marcatissimo, tentokrát v es moll, které plynule modulačně přejde do změny předznamenání. Tentokrát nepokračuje práce s rytmickým motivem, jak tomu bylo poprvé po této „spojce", ale přichází ihned zpěvná plocha, poněkud rozvinutější než tomu bylo poprvé, která se překlene do další části, kde Schumann zpracovává opět rytmický motiv vedlejšího tématu, tentokrát má však jinou melodickou linku. Na rozdíl od původního zpracování, kde je velmi zajímavá melodie i harmonie, toto místo stojí spíše na harmonii, má náladu něčeho blížícího se, bujícího.

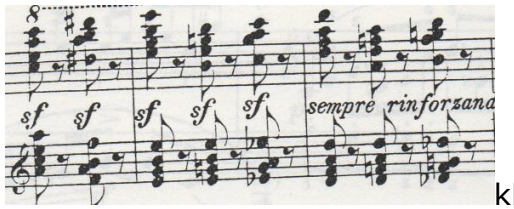
(47) 

Levá ruka, která má harmonickou funkci má označení *marcato un poco*, přesto je tato část spíše v nižší dynamice. Z tohoto místa doslova vykvete harmonicky

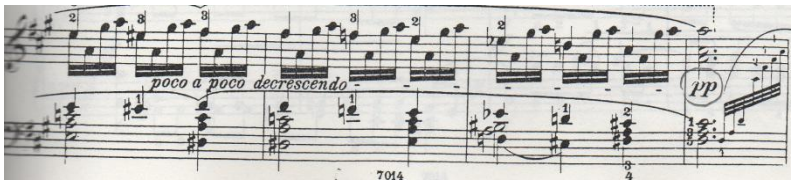
krásně zpracovaná plocha, která stojí na velmi zajímavých harmoniích. Zajímavý je zápis rytmu, který ve skutečnosti zní téměř bez rozdílu, aspoň ve většině interpretací.

(48) 

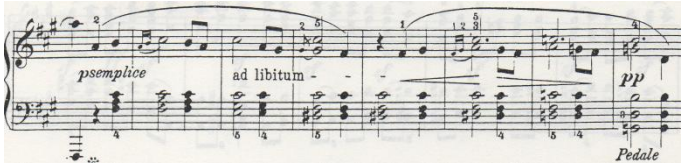
(49) 

Dále se na svět opět protlačuje charakter Florestana, po delším úseku Eusebia. Přichází mohutná gradace, která vyústí ve strhující modulační sekvenci mimotonálních akordů (50) 

klesajících do jakési improvizační mezivěty, kterou se tato plocha překlene v nový nápad. Zazní nová fráze, velmi vášnivá, rozvrásněná a vlnitá, která hned na to zazní jako ozvěna a po ní přichází několik modulačních momentů, kterými se Schumann dostane do dílčího vrcholu této plochy, ze kterého vyústí zklidňující část, kde pravá ruka ještě může vyjadřovat dohořívající plamínek ohnivého vrcholu a levá ruka, která má harmonickou funkci, postupně pomocí modulací zklidňuje energickou atmosféru do pianissima.

(51) 

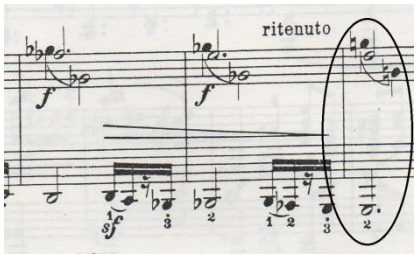
Dále přichází plocha *ad libitum*, *semplice*.

(52) 

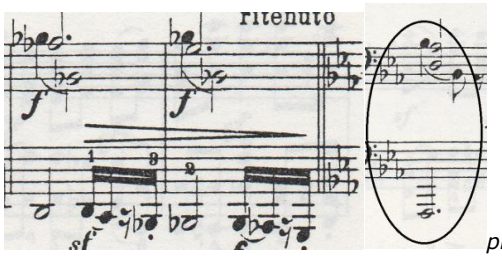
Zpěvná melodie, která působí jako smutná vzpomínka na něco dávného, co už čas vyléčil, svým způsobem opět tvoří předěl mezi energickou dlouhou plochou a návratem hlavního tématu. Návratu hlavnímu tématu předchází přípravná část,

kde pravá ruka již napovídá, že se blíží velký návrat a levá ruka svým tremolem umocňuje pocit, že se něco blíží. Hlavní téma s malými obměnami zazní ve stejné podobě a tónině jako na začátku, a tím uzavírá rozsáhlou první plochu čtvrté věty.

Tato plocha zazní ještě jednou, téměř v doslovném znění, jen v jiném tóninovém položení, s menšími obměnami. Po zakončujícím návratu první části přichází opět část *marcatissimo*, s tím rozdílem, že nás ale zavede přes septakord G dur do C Dur, a tím se přesuneme do jiných tóninových ukotvení.

(53) 

druhá varianta

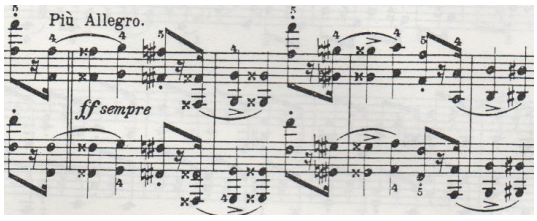
(54) 

první varianta

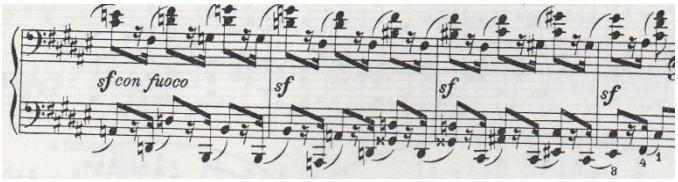
Jedinou změnou v řazení vedlejších témat je ta, že po dalším zaznění hlavního tématu již nepřichází spojovací část („přestavba kulis"), která přicházela zatím vždy, ale Schumann přešel rovnou na první vedlejší téma, kterým nás překlene do zpěvné části, a dále v řazení témat a motivů pokračuje přesně tak, jak tomu bylo v první části.

Po posledním zaznění hlavního tématu, tedy zakončujícím tématu druhé rozsáhlé části této čtvrté věty přichází Coda.

Ta nese označení *Piú allegro* a v jejím průběhu je stále psáno *accelerando*.

(55) 

Začíná oktávovými postupy a dále jí vlastně tvoří harmonická modulující kadence. V této pasáži jsou ale akordy rozepsány do zajímavého rytmu, ve kterém první nota z rozloženého akordu, v žádoucím tempu, působí jako příraz k hlavní době.

(56) 

Označení *Piú allegro*, *accelerando* a *con fuoco* napovídají, že půjde o velmi energickou plochu, která se ale postupně zjemní ve frázi s označením *quasi pizzicato, tranquillo* a *pianissimo*, postupně pak také *piú legato* a *sempre ritardando* a poté dokonce *smorzando*. Zde se hudba a její neomylné plynutí na chvíli zastaví a poté díky modulačním harmoniím, které už jsou psány s označením *con passione*, coda vygraduje do oktávového sestupu, po kterém začínají stupnicové a akordické pasáže vedoucí nezadržitelně do posledních akordů zakončující čtvrtou větu.

3 Interpretace

Pro srovnání interpretací jsem zvolila čtyři kontrastní nahrávky světově proslulých klavíristů různých generací. Dvě nahrávky jsem zvolila živé, z koncertu, a další dvě jsou nahrávky studiové. Živé nahrávky jsem vybrala v podání světoznámého klavíristy Emila Gilelse a vítězky Chopinovy soutěže ve Varšavě z roku 2010 Yulianny Avdeevy. Nutno podotknout, že u starších nahrávek jako je ta Gilelsova se muselo jednat o živé nahrávky, tedy nahrávky bez retuší, jelikož v této době ještě nahrávací zařízení ještě nebyla tak vyspělá. Nemuselo se tudíž jednat o koncertní nahrávku, ale přesto o live snímek. Další dvě nahrávky jsou nahrané na cd nosiče a jejich interprety jsou proslulý Murray Perahia a další vítěz Chopinovy soutěže ve Varšavě Maurizio Pollini.

Nahrávky živé i studiové jsem zvolila z více důvodů. Jedním z důvodů je, že při živé nahrávce s obrazem máme možnost vidět celého klavíristu komplexně a působí na nás více vlivů, než když posloucháme pouze nahrávku na CD. Dalším důvodem, proč jsem chtěla zařadit živé nahrávky, jsou přechody mezi větami, které nejsou vždy stejné, ale jsou také velmi důležité a tvoří velmi významný spojovací prvek celé sonáty.

Dále bych chtěla zmínit ten fakt, že naše vnímání hudby je často ovlivněno náladou nebo pocity, ve kterých se zrovna v tu danou chvíli poslechu hudby nacházíme. Může se tudíž stát, že to co nás někdy zaujalo velmi, se nám může později líbit méně a naopak. Tím ale nemluvím o změně hudebního vkusu, jen o malých nuancích, které jen potvrzují naprosto známý fakt, že hudbu není možné změřit či spočítat a není možné jí posoudit podle jednoho měřítka.

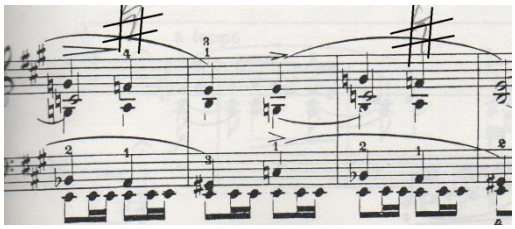
3.1 Emil Gilels

Emil Gilels byl vedle Sviatoslava Richtera jeden z nejuznávanějších sovětských klavíristů své generace a dodnes jsou jeho nahrávky obdivovány a řazeny mezi nejvyhledávanější. Narodil se roku 1916 v Oděse a zemřel roku 1985 v Moskvě. Byl to všestranný interpret a jeho repertoár zahrnoval díla od baroka až po 20. století. Sergej Prokofjev mu věnoval svojí 8. klavírní sonátu, kterou Gilels také premiéroval. [32]

Pro srovnání interpretací jsem zvolila nahrávku z Londýna z roku 1959.[33]

[32] Dostupné na: https://cs.wikipedia.org/wiki/Emil_Gilels, 25. 3. 2017
[33] Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=fWV3dkdxk_o, 1. 4. 2017

Introdukci sonáty fis moll podává Gilels naprosto přímočaře a samozřejmě, bez větších agogických změn, s výjimkou konce, kde je accelerando předepsané. Z Gilelsova hraní čiší neústupnost, jasnost a jakási pevnost, mužský prvek. Tempo první věty volí velmi svižné, ale precizně vypracované. Obzvlášť strhující je například pasáž repetovaných akordů hned v úvodu první věty. První větší poetika a agogické vlny se objevují až ve zpěvném místě v A dur, ke konci expozice.

(57) 

V místě před tímto závěrečným tématem, kde jsem již v rozboru zmiňovala sporné noty, Gilels hraje F, na rozdíl od dalších nahrávek, které jsem zvolila. Z českých interpretů F hrával například Jan Panenka. Gilels hraje první větu bez repetice a velmi se mu povedl přechod na provedení, kde se ihned dostává do původního strhujícího tempa. Je znát, že se jedná o živou nahrávku bez střihu, o to však cennější je vědět a mít možnost slyšet, jak slavní umělci těchto generací živě interpretovali různé skladby. Plocha *Vivacissimo* a poté ještě *accelerando*, vzhledem k tomu, jak rychlé tempo volí Gilels již od začátku, působí, na můj vkus, již trochu chaotickým dojmem. Toto místo již poněkud ztrácí zřetelnost, ale vlastně psané *vivacissimo* a *accelerando* k tomu velmi svádí, a nevíme, zda-li Schumann například neměl takovýto záměr. Celá první věta v Gilelsově podání na mě působí naprosto přímočarým a uceleným dojmem. Druhou větu Gilels naopak velmi vypráví, čiší z ní klid a zpěvnost. Krajní části vyprávějí a zpívají, prostřední část je vybarvená a odstíněná trochu intenzivněji a espresivněji. Gilels pro hlavní téma třetí věty zvolil charakter spíše rozhodnější než scherzózní. Naopak část B je velmi zpěvná, vtipná a charakterově odlehčená a velmi dobře mu poté vyšel přechod zpět na část A, kterou hraje opět odhodlaně a velmi energicky. Využívá také velmi nápadně sforzat, která jsou psána, avšak ne každá interpretace jich využívá tolik a tímto výrazným a upozorňujícím způsobem. V intermezzu hned zpočátku v prvních taktech na poslední dobu hraje Gilels arpeggio, které jsem v žádném z vydání, které jsem vyhledala, neviděla. Jedná se nejspíš o fantazijní a improvizační prvek, který umocňuje charakter burly, tedy frašky. Recitativ v Gilelsově podání tvoří jemné motivky not ve slabší

dynamice a oproti tomu stojí velmi výrazné akordy, které tvoří pilíře tohoto recitativu. Po dvou modulačních taktech již v rytmu hlavního tématu se Gilels dostává opět do původního charakteru první části. Již v úvodním a hlavním tématu čtvrté věty Gilels využívá mnoho agogiky a artikulačních prostředků. Na rozdíl například od první věty, která je i formálně přímočařejší a Gilels ji i tak interpretuje, ze čtvrté věty mám pocit, že je jeho záměrem odlišit a vyzdvihnout kolik různých charakterů, nálad, ale i technických záležitostí v této větě je a každému tomuto prvku se snaží věnovat maximální pozornost, tudíž tato věta tak přímočaře nepůsobí. Působí ale velmi fantazijně, barevně a ani na chvíli nepustí posluchače, aby přestal poslouchat, tudíž ucelenosti dosáhne Gilels tímto způsobem. Codu připraví již ke konci posledního zaznění hlavního tématu, kde se do cody doslova „vrhne". Ta potom běží virtuózně strhujícím způsobem až do konce.

3.2 Yulianna Avdeeva

Yulianna Avdeeva se narodila v roce, kdy Emil Gilels zemřel, v roce 1985. Je tedy úplně jinou generací. V roce 2010 zvítězila na Chopinově soutěži ve Varšavě, ale její repertoár není zaměřen pouze na hudbu Fryderyka Chopina. Po vítězství v Chopinově soutěži nahrála na CD kromě výslovně „chopinovského" repertoáru také CD s Mozartem, Schubertem, Lisztem či Prokofjevem. Dnes patří tato ruská klavíristka mezi velmi vyhledávané interprety a vystupuje na světových podiích.[34]

Zvolila jsem nahrávku z Lugana z roku 2010.[35]

Avdeeva je především známa jako interpretka Fryderyka Chopina, díky soutěži ve Varšavě, kterou vyhrála. Nutno však podotknout, že i hudba Roberta Schumann nebo Ludwiga van Beethovena jí velmi sedí. Oproti Gilelsovi pracuje Avdeeva v introdukci více s agogikou a úvod na mě působí trochu neklidněji, to však nemyslím jako mínus. Vše je velmi procítěné, přesvědčivé a zároveň promyšlené. Její hraní je velmi inteligentní, barevné a nechybí ji ani pevnost a rozhodnost, kterou tato sonáta vyžaduje. V úvodu první věty musím velmi vyzdvihnout rozhovory mezi pravou a levou rukou. Zvolila stejně jako Gilels variantu bez repetice, což je v živém provedení velmi časté. Ve zvonivém místě v provedení, kde se levá přemisťuje přes pravou nahoru a zpět, použila Avdeeva

[34] Dostupné na: www.avdeevapiano.com, 26. 3. 2017
[35] Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=UWvPrcGRi68, 1. 4. 2017

trochu jinou artikulaci než bývá zvykem, a to takovou, že na spodní odpověď bere vždy pedál, nejspíš k většímu odlišení charakterů. Velmi přesvědčivý a vydařený je přechod na vracející se zpěvné téma introdukce, které má krásnou zvukovou vyváženost a barevnost. Ve sporném místě v expozici hraje Fis. Druhou větu interpretuje Avdeeva v krásně plynoucím tempu, využívá velmi poetiku. Levou ruku ve střední části hraje velmi espresivně a ani v oktávové pasáži neztrácí intenzitu levé ruky a oktávy pojímá spíše jako dobarvující záležitost. Ve třetí větě střídá Avdeeva nálady hlavního tématu, zprvu ho hraje velmi rozhodně, ale podruhé již žertovněji. V intermezzu využívá mnoha barevných možností. Recitativ hraje závažněji než například Perahia, ale vytváří velmi přesvědčivý dojem. Akordy před korunami hraje o něco delší než například zmiňovaný Perahia. Tento recitativ se velmi liší téměř v každé interpretaci. Na jednu stranu je v zápise předepsáno ad libitum scherzando, na druhou stranu je inspirace J. S. Bachem a obdobím baroka nepopiratelná. Velmi různorodou a interpretačně náročnou čtvrtou větu Avdeeva táhne od začátku až do konce s obrovským nasazením a nadhledem. Vzhledem k tomu, že se jedná o live snímek z koncertu, je nutno ocenit i její „čistotu" hraní. Části ad libitum, které působí velmi duchovně, uzavřeně a přicházejí vždy ke konci obou velkých dílů, Avdeeva pojímá poprvé spíše objektivněji a té možnosti ad libitum příliš nevyužívá, oproti Gilelsovi například. Po druhé však kontrastně hraje velmi niterně. Velmi strhující je pasáž modulujících sestupných akordů ve druhém velkém dílu a také následující plocha vedoucí do vrcholu, kde Avdeeva využívá velké fantazie a hudebních nápadů, které dělá nápadněji než v prvním zaznění dílu. Její podání cody je velmi přesvědčivé a zdařilé, ale pokud bychom chtěli jít do hloubky hudebního zápisu, mnoho interpretací se snaží využít nejdříve trochu barevnějších možností, zahrnující pedál, nebo například jen manuálně prodloužené některé důležité noty fráze, a když přijde plocha *quasi pizzicato*, tak se tudíž povede více vyhovět tomuto označení. Velmi přirozené a inspirující jsou pro mě všechny přechody z jedné věty na další. Tento stmelující prvek je velmi důležitý obzvlášť pro tuto sonátu, jejíž věty, i když psané atacca nejsou, na sebe vlastně navazují a tvoří tak jeden celek.

3.3 Murray Perahia

Murray Perahia se narodil roku 1947 v Bronxu v USA. Jeho interpretační styl je velmi ovlivněn studiem dirigování i skladby, hraje velmi orchestrálně. Dalším z interpretačních vlivů bylo jeho přátelství s Vladimirem Horowitzem. V roce 1972

zvítězil na mezinárodní soutěži v anglickém Leedsu. Patří k nejuznávanějším klavíristům dnešní doby, koncertuje po celém světě a má četnou diskografii zahrnující široké spektrum autorů.[36]

Zvolila jsem nahrávku dostupnou na youtube.[37]

Perahiovo podání introdukce je oproti předchozím nahrávkám více vyprávěno, volí také pomalejší tempo. Un poco Adagio je velmi relativní pojem, Schumann s nejrůznějšími tempovými označeními nešetřil. Introdukce působí jako smutný a dávný příběh, který Perahia vypráví, volí krásné barevné rejstříky, ale bouřlivost emocí si nechává na později – s ohledem na rozsáhlost sonáty je tento záměr zcela jasný. Ani vrchol introdukce nevygraduje úplně do maxima, ale díky tomu introdukce působí opravdu jako úvod k rozsáhlé sonátě. V samotné první větě zvolil Perahia hravé a jasně tepající tempo. Musím velmi podtrhnout jeho schopnost vyjádřit změny charakteru. Na této nahrávce hraje repetici. Přechod na provedení je opravdu mistrovský a obzvlášť začátek provedení nepůsobí pouze jako návrat do rychlého tempa, ale je velmi poetický a vtipný. Přechod na *Vivacissimo* Perahia jako jeden z mála připraví *accelerandem*. Při návratu tématu z introdukce nehraje Perahia rytmus tak ostrý, jak je psán, ale to na jeho interpretaci rozhodně neubírá. Velmi nápaditá jsou i místa s označením animato, mají jiný charakter než materiál, který se nachází před nebo po těchto místech. Charakter je velmi hravý, oživený a svěží. Perahiovo podání druhé věty této sonáty působí jako vyslovená jedna věta na jeden dech. Krásně plynulé, bez větších citových a výrazových výkyvů. Třetí věta působí velmi hravě. Je obdivuhodné, jak umí Perahia pracovat s výrazem, ale zároveň je vše v rámci tempa a času, v jakém hudba běží. Začátek Intermezza pojal Perahia poměrně pompézně, druhá část tohoto intermezza je už o něco lyričtější. Velkým interpretačním „oříškem" a místem, které má mnoho odlišných interpretací je recitativ, který následuje po tomto intermezzu. Perahia volí spíše žertovnější charakter. Tento recitativ nese označení ad libitum scherzando, takže Schumann nejspíš tento charakter zamýšlel, tuto problematiku jsem však probírala již v kapitole interpretace Y. Avdeevy. Závěrečné akordy jednotlivých promluv před korunami interpretuje Perahia jako krátké výkřiky, na rozdíl od Gilelse nebo Avdeevy. Téma čtvrté věty hraje velmi pevně a majestátně. Díky tomu, mu

[36] Dostupné na: https://cs.wikipedia.org/wiki/Murray_Perahia, murrayperahia.com, 1. 4. 2017
[37] Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=ruV4V5mPwW8, 1. 4. 2017

krásně vycházejí místa s charakterem s Eusebia. Perahia má obrovský cit pro „architektoniku" hudebních děl. Z jeho interpretace i jiných skladeb než je tato, mám vždy pocit naprosté jasnosti, promyšlenosti a logiky, ale nikdy nechybí barevnost, fantazie ani okouzlení. V některých místech si pro zvětšení pocitu pompéznosti přidá spodní oktávu v levé ruce. V codě, na rozdíl například od Avdeevy nebo Polliniho, opravdu dodržuje psané accelerando a coda nezadržitelně běží do konce.

3.4 Maurizio Pollini

Maurizio Polinni je italský klavírista narozen roku 1942 v Miláně. V roce 1960 vyhrál Chopinovu soutěž ve Varšavě, kde tehdy seděl v porotě Arhtur Rubinstein. Po vítězství v této soutěži nahrál Chopinův koncert e moll a také jeho etudy, které mu získaly mezinárodní ohlas. Studoval mimo jiné u Artura Benedettiho Michelangeliho. Ačkoli jeho první věhlasné CD vydalo EMI, další spolupráce pokračovala s Deutsche Grammophon a tyto nahrávky, například Stravinského Petrušky nebo Prokofjevovy sedmé sonáty jsou velmi uznávané a oceňované.[38]

Pro srovnání interpretací jsem zvolila nahrávku dostupnou na youtube.com.[39] Introdukce této sonáty v podání Polliniho má na mě občas těžkopádnější dojem, možná umocněný větší agogikou, ale část *sotto voce* má velmi vydařený jemný charakter. V samotné první větě Pollini pracuje s velkým množstvím charakterů a nálad, a má schopnost je střídat velmi přesvědčivě a rychle. Oproti ostatním interpretacím používá pedalizaci na oktávách ve vrcholu po akordové pasáži hned v začátku expozice. Expozici hraje s repeticí, ale většina živých nahrávek z koncertních podií je bez repetice a naopak naprostá většina nahrávek studiových je s repeticí. Myslím, že jediným prostým důvodem je čas koncertního vystoupení. Provedení první věty Pollini interpretuje v precizním, přesto srozumitelném, tempu, ze kterého neuhne ani na chvilku, samozřejmě s výjimkami míst s označením *piú lento,* které hraje velmi lyricky. Úvod druhé věty hraje jemně a střed této věty ponechává ve stejném charakteru s jedinou odlišností, která už je ale dána zápisem, že se melodie přemístí níže, tudíž vyvolává trochu jiný a tajemnější dojem. Oproti Gilelsovi ale tuto střední část druhé věty hraje velmi staticky. Tempo třetí věty Pollini zvolil poněkud kráčivější

[38] Dostupné na: https://cs.wikipedia.org/wiki/Maurizio_Pollini, 20. 3. 2017
[39] Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=2bKWRDsC02o, 1. 4. 2017

než hravé, ale o to více pak hraje část B hravěji, nebo to spíše budí takový dojem oproti zatěžkanému tempu části A. Začátek a konec intermezza, tedy části kde téma intermezza zazní v D dur, hraje velmi pompézně, zatěžkaně a trochu na mě působí tvrdším dojmem, o to však víc ale poté vyzní část v e moll a h moll, kde změní náladu Intermezza ze vteřiny na vteřinu na jemnou a niternou. Recitativ je v jeho podání opět odlišný od ostatních interpretací. Je velmi vážný, bez náznaku poetiky či scherzanda, působí přísně. Tempo čtvrté věty oproti ostatním nahrávkám Pollini hodně drží pod kontrolou. V místech Florestanova charakteru nechybí pevnost ani rozhodnost, ale v té Florestanově povaze cítím i jakousi spontánnost a touhu vrhat se do všeho naplno. Právě spontánnost v těchto místech trochu postrádám. Například v místech akordických modulačních sestupů mám pocit zadržovanosti. Naproti tomu v místech s povahou Eusebia bych volila více lyriky a poetiky, ale i přesto je Polliniho nahrávka velmi promyšlená a vše co zahraje je naprosto srozumitelné a odůvodnitelné. Musím velmi vyzdvihnout jeho přesnou rytmiku. V codě si Pollini accelerando velmi šetří, první polovinu cody velmi drží „na uzdě" a dopředu se tempově posune až v oktávových stupnicových postupech těsně před koncem. Tímto způsobem interpretace nemá coda tak strhující dojem.

Závěr

Závěrem bych ráda shrnula celkový přínos mé práce. Pro mě měl tento rozbor s porovnáním interpretací velkou cenu, jelikož jsem v souběžné době s psaním této práce na Schumannově sonátě také pracovala. Pro interpreta je vždy důležité si udělat nejen harmonický plán a výstavbu celé skladby, ale také uvědomění si dalších okolností vzniků té oné dané skladby a také poznání autorovy osobnosti blíže. Osobnost autora, jeho přirozená nátura, životní zkušenosti, obtíže nebo radosti vždy úzce souvisí s jeho tvorbou. Také se můžeme setkat u mnoha autorů s tím, že v určitém období pod určitým vlivem komponovali jinak než například o několik let později, když na ně působily další vlivy. U osobnosti Roberta Schumanna je myslím velmi důležité vědět o jeho představách, byl to velmi snivý, ale zároveň náročný člověk. Postavy Eusebia, Florestana a Mistra Rara ho provázejí vlastně celý život, a je důležité, aby o tom umělec, který se setká s jeho tvorbou, věděl. Že to byl snílek s kapkou bláznovství to jistě každý, kdo si o něm něco přečetl, poznal. Jeho přínos klavírní literatuře je však obrovský. Jeho rozsáhlá díla jako tato sonáta, nebo sonáta č. 2, Fantazie op. 17, Kreisleriana, klavírní koncert a moll či jeho symfonické etudy patří dodnes ke stěžejním dílům klavírní literatury. Nutno však podotknout, že i jeho menší formy jako Fantazijní kusy nebo naprosto kouzelná Arabeska jsou dodnes také velmi oblíbené.

Seznam použité literatury:

SÝKORA, Václav Jan. *Hudební profily: Robert Schumann*. Praha - Bratislava: Editio Supraphon, 1967.

YOUNG, Percy M. *Tragic muse: The life and works of Robert Schumann*. Londýn: Dennis Dobson, 1961.

LAUX, Karl. *Robert Schumann*. Lipsko: Verlag Philipp Reclam jun., 1972.

LÉPRONT, Catherine. *Clara Schumannová - Život pro čtyři ruce*. Praha: Český spisovatel, 1995. ISBN 80-202-0590-x.

ADLOVÁ, Věra. *Jarní symfonie*. 3. vyd. Ilustroval Gabriela DUBSKÁ. Praha: Albatros, 1979. Veronika (Albatros).

POPOVA, Nadežda V. : Fortepiannyje sonaty R. Šumana

Seznam použitých internetových stránek:

Youtube: Schumann - Piano Sonata No. 1 (Maurizio Pollini) [online]. [cit. 2017-04-01]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=2bKWRDsC02o

Youtube: Schumann: Sonata No.1 in F-sharp minor, Op.11 (Perahia) [online]. [cit. 2017-04-01]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=ruV4V5mPwW8

Youtube: Yulianna Avdeeva Schumann Sonata No 1 in F sharp minor Op 11 FULL [online]. [cit. 2017-04-01]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=hl0PxbXhWWc

Youtube: Schumann - Piano sonata n°1 op.11 - Gilels London 1959 [online]. [cit. 2017-04-01]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=fWV3dkdxk_o

YULIANNA AVDEEVA: Biography [online]. [cit. 2017-03-26]. Dostupné z: http://www.avdeevapiano.com/index.php/biography-en.html

Murray Perahia Official Website: Bio [online]. [cit. 2017-04-01]. Dostupné z: http://murrayperahia.com/bio/

Wikipedia: Maurizio Pollini [online]. [cit. 2017-03-20]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Maurizio_Pollini

Wikipedia: Emil Gilels [online]. [cit. 2017-03-20]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Emil_Gilels

Vydání sonáty fis moll:

Peters, Breitkopf&Härtel