

## Didaktická interpretace klavírních sonát L. van Beethovena

Řada dvaatřiceti klavírních sonát představuje obrovskou výzvu všem pianistům již téměř dvě staletí. Svědectvím toho jsou jak programy klavírních recitálů předních umělců, tak i edice a reedice světových hudebních vydavatelství a v poslední době i edice zvukových nosičů CD. Interpretace Beethovenova klavírního díla je současně obrazem neustále rostoucí úrovně interpretačně-výkonových standardů i při současné rozmanitosti interpretačních výkladů.<sup>1</sup>

Protože Beethovenovo veškeré – a tedy i klavírní dílo patří k nejméně frekventovanějším hodnotám světa artificiální hudby vůbec, lze sotva obsáhnout a evidovat projevy pozornosti, které se toto dílo těší doslova na celém světě. Variabilita zasvěcených názorů a hodnotících postojů je velmi vysoká. Nechci ovšem vnášet do existující škály hodnocení nová výkonově-interpretací hlediska a postoje. V tomto ohledu spoléhám především na stanoviska osvědčených autorit. Mým záměrem je dospět k určité ucelenější představě o problematice *didaktické interpretace Beethovenových klavírních sonát* s příslušnými konkrétními souvislostmi s problematikou odborného hudebního vzdělávání a hudební výchovy. Hned na začátku chci podotknout, že se cítím být hudebním pedagogem ve specializaci hry na klavír, což chápu v tomto pořadí: (1) studovat hudbu (2) ve specializaci klavír, nikoliv prostě studovat hru na klavír izolovaně od ostatního rozhledu jak v oblasti dějin, filosofie, estetiky, sociologie, tak v oblasti teorie hudby. Čili jakoby naopak, studium hry na klavír se má stát prostředkem k poznání hudby v širším slova smyslu a rozměru.

Ráda bych uvedla tři aspekty, z nichž vycházím a na základě kterých přistupuji k danému tématu. První se váže k otázce "*Proč právě já a právě toto téma?*". Jsem klavíristka, absolventka Pražské konzervatoře, oboru klavír. V průběhu tohoto i svého následného studia jsem se setkala s klavírní literaturou, která patří k nejrozsáhlejší mezi všemi nástrojovými obory. Klavíru je totiž svěřováno obrovské množství hudby z různých slohových období mj. i proto, že se hrou na klavír realizují také skladby původně pro klavír určené i slohově odlehlé (jako např. hudba renesanční); existuje obrovské množství

---

<sup>1</sup> Uvádíme jenom několik příkladů těchto výkladů, vybraných z mezinárodního kontextu: ROSEN, Ch. *Beethoven's Piano Sonatas A Short Companion*. (New York, 2002); BRENDEL, A. *Alfred Brendel on Music. Collected Essays* – kapitola: *Notes on a Complete Recording of Beethoven's Piano Works*, s. 9; další kapitola *Form and Psychology in Beethoven's piano Sonatas*, s. 42. (London, 2001); KAISER, J. *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*. (Frankfurt am Main, 1986); DRAKE, K. *The sonatas of Beethoven as he played and taught them*. (Bloomington, 1981); LOYONNET, P. *Les 32 Sonates pour Piano journal intime de Beethoven*. (Paris, 1977); GOLDENVEJSER, A. B. *Tricat' dve sonaty Beethovena*. (Moskva, 1966); HOLZKNECHT, V. *Beethovenovy klavírní sonáty*. (Praha, 1964).

klavírních výtahů a transkripcí různé technické úrovně a různých typů stylizace. Funkční mnohostrannost až univerzálnost klavíru nachází uplatnění zejména při odborném studiu hudby, přirozeně též v široké oblasti hudebního amatérismu i v rovině obecného hudebního seberozvíjení (obligátní klavír). Hra na klavír je nyní naprosto nezbytnou složkou hudebněpedagogických dovedností a tvoří páteř odborného hudebního vzdělání.

V druhém případě lze položit otázku "*Proč Beethoven a jeho sonáty?*". Protože si myslím, že Beethovenovy sonáty dokonale reprezentují velmi charakteristický slohový moment vývoje hudby vůbec, tj. nejen klavírní. Jde o zlom slohových období vrcholného klasicismu a počínajícího romantismu. Tento zlom je i při nesporné jednotě dvaatřiceti sonátových opusů pro klavír patrný i v tomto cyklu. Proto dochází k tomu, že mluvíme o raných sonátách L. van Beethovena a o jeho tzv. posledních sonátách jako o krajních pólech. Jsou zde ovšem i další Beethovenovy klavírní skladby, je zde celé velkolepé Beethovenovo dílo s jeho vzájemnými vztahy mezi jednotlivými žánry a druhy. I na tento celek lze nahlížet prostřednictvím jeho sonát, totiž jak která souvisí s jinými jeho díly. Určitým vodítkem zde může být chronologicky uspořádaná tabulka a z ní vyplývající souvislosti, popsané v četných monografiích o Beethovenovi.<sup>2</sup>

A konečně třetí aspekt: "*K čemu to vše bude dobré a v čem spočívá cíl?*". Pokud uznáváme princip transferu – přenosu vědomostí a dovedností z jednoho tématu, složky poznání, z okruhu skladeb atp. na skladby jiné, na jinou složku poznání, usoudila jsem, že lze toto Beethovenovo dílo nahlédnout jako centralizující moment slohového rozložení standardního repertoáru vrcholových výkonných umělců, kteří dodržují konvenci dramaturgie koncertních recitálů. Obrazem této praxe je např. souhrn požadavků Beethovenovy klavírní soutěže.<sup>3</sup> Zde je Beethovenovo dílo páteří, která leží v jakémsi středu repertoárového spektra – od J. S. Bacha, G. F. Händela, po I. Stravinského, P. Hindemitha a další. Takto zamýšlené užití principu transferu by nám mohlo pomoci přiměřeně zmapovat nejenom prostředí tzv.

---

<sup>2</sup> Viz tabulku: *Chronologický přehled Beethovenova života v návaznosti na jeho klavírní a ostatní hudební díla, uspořádaný pro didaktické účely*. KLJUNIČ, B. *Didaktická interpretace klavírních sonát Ludwiga van Beethovena*. (Doktorská práce (Ph.D.), Karlova Univerzita v Praze, 2007), s. 66–72. Tabulka vznikla z nápadu propojit, zkombinovat a obohatit dva materiály: (1) monografii Paula Bekkera: *Beethoven*. (Berlín, 1913) a (2) práci Glenn Stanleje: *Some thoughts on biography and a chronology of Beethoven's life and music*. In *The Cambridge Companion to Beethoven*. (Cambridge, 2000) k didaktickému využití. Ad 1. jde o přepracovaný a zjednodušený přehled konotace Beethovenova klavírního odkazu s jeho ostatními skladbami. Ad 2. zapojení chronologického přehledu skladatelova života s důrazem na nejdůležitější okolnosti doprovázející vznik jeho klavírních skladeb. U chronologického přehledu skladatelova života s důrazem na nejdůležitější okolnosti jsem vycházela z údajů (kromě materiálů G. Stanleje) obsažených v monografiích RACKA, J. *Beethoven*; SMOLKY, J. *Dějiny hudby*; NEWMANA, W. S. *Sonata in the Classic Era*; LOCKWOODA, L. *Beethoven, hudba a život*; SOLOMONA, M. *Beethoven*; BEKKERA, P. *Beethoven*; a dalších.

<sup>3</sup>3<sup>th</sup> International L. van Beethoven Competition for Piano in Bonn 2.–12. December 2009. [online]. Dostupné na: WWW: <[www.beethoven-competition-bonn.de](http://www.beethoven-competition-bonn.de)>. [cit. 2009-02-13].

hudebního klasicismu, ale také ozřejmit vazby s hudbou slohových období, která mu předcházela i následovala po něm.

K tomuto účelu propůjčuji Beethovenovým klavírním sonátám tzv. centrální postavení v slohovém vývoji. Budu se snažit vnímat realitu Beethovenových klavírních sonát jako svého druhu centrální prostor ve vývoji evropské hudby. Jako v každém umění, tak i v hudbě staví skladatelé nové generace na tvorbě starších mistrů a zároveň posouvají vývoj hudebního myšlení a tvorby dál. V přírodě tento proces můžeme porovnat s korálovým útesem, který stále roste a vyvíjí se na starších segmentech. Ostatně na tomto principu je založeno a dále se rozvíjí celé lidské vědění. Vycházíme-li z tohoto principu, pak není obtížné v tvorbě určitého skladatele objevovat tyto „staré“ segmenty, z nichž kompoziční proces vychází, a zároveň poukázat na nové elementy, kterými skladatel posouvá hudební vývoj dál. Na základě stejného procesu se i já dívám na Beethovenovy klavírní sonáty, když mluvím o jejich centrálním postavení. Určitě bychom mohli toto postavení přisoudit i jiným vybraným dílům velkých mistrů různých slohových období. Zajisté bychom téměř všude našli jistá spojení jak se skladatelskými předchůdci, tak i s jejich následovníky. Pro náš pedagogický účel toto místo prozatím vyhradíme výlučně Beethovenovi a jeho klavírním sonátám.

Americký muzikolog Lewis Lockwood se ve své nejnovější monografii věnované Beethovenovu životu a jeho hudbě zabývá mimo jiné také otázkou návaznosti Beethovena na jeho předchůdce. Uvádí, že se Beethoven dokázal obracet ke svým modelům, čerpat z nich a následně to, co získal, přehodnotit a transformovat ve své tvorbě. Tato cesta nebyla vedena jenom směrem k jeho časově nejbližším vzorům, k Josephu Haydnovi nebo W. A. Mozartovi, ale také směrem ke vzdálenějším vzorům a osobnostem, k G. F. Händelovi a J. S. Bachovi. Skladatel všechny podněty shromažďoval, přetvářel a dle Lockwooda asimiloval do nových forem a uváděl do širších souvislostí.<sup>4</sup> Další autor Barry Cooper zachází v Beethovenově návaznosti na jeho předchůdce mnohem dál do minulosti, když píše: „*Beethoven's musical style was inevitably founded in the musical language of the time and shaped by the influences of a great variety of music from Bach and even Gregorian chant to works by such contemporaries as Clementi and Cherubini.*“<sup>5</sup>

Je tady jasně dán a opodstatněn jeden směr, ve kterém můžeme sledovat transfer impulsů z okruhu hudebních skladeb minulosti do Beethovenova klavírního díla v zájmu širší didaktické účelovosti. Je to směr hudby, která svým vývojem směřovala k Beethovenovi, v jehož tvůrčí dílně našla plodnou půdu pro své nové dozrání. Vývoj hudby se samozřejmě

<sup>4</sup> LOCKWOOD, L. *Beethoven: Hudba a život.* (Překl.) Marie Frydrychová. (Brno, 2005), s. 49–53.

<sup>5</sup> COOPER, B. *Beethoven and The Creative Process.* (Oxford, 1990), s. 59.

u Beethovena nezastavuje, dál se rozvíjí a postupuje kupředu, a to mílovými kroky. Vychází jednoznačně z Beethovenovy hudby, zejména pokud jde o symfonickou tvorbu 19. století.<sup>6</sup> Nejlépe to ilustruje následná citace práce Miloše Schnierera *Proměny hudebního neoklasicismu*: „*Tvorba symfonie od dob Beethovenových stavěla před skladatele vždy sumu úkolů, jejichž řešení v dílčích složkách a stránkách hudební skladby umožnilo nakonec vyrůst svébytně pojímanému cyklickému celku, jak jej vytvořila pro budoucnost trojice vídeňských klasiků 18. století. Na jejich obměnách formálních a tektonických, vnitřních a vnějších, způsobů tvorby a expozice témat a prací s nimi, ale taktéž v instrumentaci, harmonii, tonalitě i faktuře a konečně v poměru racionálních a emocionálních přístupů k hudební tvorbě vyzkoušel každý skladatel meze svých možností, prostor originality a eklektismu z hlediska utváření vlastního stylu.*“<sup>7</sup> Abychom nezůstali jenom u symfonické tvorby, autor publikace *The Sonata since Beethoven* W. S. Newman upozorňuje na tzv. německou nadvládu v žánru klavírní sonáty, která je pocit'ována zejména v období hudebního romantismu.<sup>8</sup> Romantismus se po celou svoji dobu vyrovnává se všudypřítomným Beethovenovým duchem a odkazem. L. R. Crocker ve svých dějinách hudebního stylu poznamenává, že skladatelé 19. století viděli v Beethovenově hudební formě (v porovnání s ostatními skladateli klasického slohu) akt svobody. Povzbuzování Beethovenovým příkladem pokračovali v modifikaci hudebních forem.<sup>9</sup>

Můžeme konstatovat, že období Beethovena postavení a míry vlivu, který měl na skladatele dalších generací, u jiných autorů nenajdeme. Pro své následovníky nepředstavoval L. van Beethoven jenom určité povzbuzení, ale také výzvu. Je to mimo jiné patrné, když se posuneme trošku víc doprava na pomyslné časové ose, na níž Beethovena a jeho dílo umíst'ujeme uprostřed: mohli bychom vystopovat přímé analogie mezi kompozicemi 20. století a Beethovenovým odkazem.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> BONDS, M. *After Beethoven. Imperatives of Originality in the Symphony*. (London, 1996). Bonds diskusi na toto téma otvírá porovnáváním hlavních témat Brahmsovy I. symfonie a Beethovenovy Deváté. Autor upozorňuje, že těžké postavení skladatelů 19. století v Beethovenově stínu bylo ještě více zatíženo narůstající důležitostí estetické originality. Neboť originalita se stala na konci 18. a v 19. století předpokladem nevyhnutelné důležitosti.

<sup>7</sup> SCHNIERER, M. *Proměny hudebního neoklasicismu*. Deset studií k dějinám hudby 20. století. (Praha, 2005), s. 205.

<sup>8</sup> NEWMAN, W. S. *The Sonata since Beethoven*. The Third and Final Volume of A History of the Sonata Idea. (North Carolina, 1969), s. 11.

<sup>9</sup> CROCKER, L. R. *A History of Musical Style*. (London, 1966), s. 426.

<sup>10</sup> Vyhledávané paralely jsou nejvíce patrné v porovnání klavírních sonát L. van Beethovena se sonátami S. Prokofjeva. V již zmiňované práci M. Schnierera se uvádí: „*Prokofjevův skladatelský vývoj, v mnohém připomínající geniálně nadané děti, vstřebával od dětství důslednou antiromantizující tendenci díky systematickému poznávání vídeňských klasiků, aniž by v něm zanechal eklektické vlivy, takže mnohé principy klasické skladebné práce přešly ve spojení s jinými do jeho kompozičního stylu. [...] stylotvorný princip skladatelův byl v základě vysvětlen v jeho autobiografii, kde hovoří o pěti liniích vzájemně prostupujících jeho*

Pro náš hlavní záměr, a tím je pedagogicko-didaktická interpretace, se klavírní sonáty L. van Beethovena a jejich centrální postavení zdají být optimálním východiskem. Beethoven je skladatel slohového období klasicismu, jehož teoretické principy představují základ odborného hudebního vzdělání v oblasti vážné neboli umělé hudby. I samotný název klasicismus v sobě nese označení pojmu dokonalosti. Žánr klavírní sonáty se také zdá být ideálním pro náš účel, neboť skýtá možnosti názorné demonstrace většiny hudebně-teoretických a dobově-skladebných principů – zejména z oblasti klasické harmonie, hudebních forem, melodiky a tektoniky. A konečně, v klavírních sonátách počínaje op. 2 až po op. 111 je možné sledovat i samotný skladatelský růst a vývoj Beethovenova génia. „*Beethoven's piano sonatas span forty years of his life (1782 – 1822). More than any other category of his music, they give a rounded view of his styles and forms throughout his creative periods. Furthermore, unlike the keyboard sonatas of Haydn and Mozart, they have generally been ranked among the most important works in the total production of their creator.*“<sup>11</sup>

Nyní se podíváme na základní aspekty a vlastní obsah pojmu didaktické interpretace v návaznosti na proces výuky, který může být aplikovatelný jak na klavírní sonáty L. van Beethovena, tak i na další hudební kompozice tohoto i jiných skladatelů. Stručně uvádím vlastní koncept použití tohoto pojmu – didaktické interpretace, jakož i didaktické analýzy, která procesu interpretace předchází a úzce s ním souvisí.<sup>12</sup>

Pojem interpretace lze chápat a používat v nejrůznějších významech a souvislostech. Za účelem didaktického použití jsem se přiklonila k odborně zaměřeným materiálům, ve kterých jde o podstatně hlubší analýzu tohoto pojmu, včetně historických proměn jeho výkladu a smyslu. Estetický slovník věnuje tomuto pojmu obsáhlou stat', z níž cituji: „*Interpretace je základní hermeneutická operace, kterou lze specifikovat jako rozumění, [...] výklad [...] a užití.*“<sup>13</sup> V tomto případě lze danou definici aplikovat na hudbu jako na strukturu specifických **znaků**, kdy jde o:

1. jejich **rozumění** (dešifrování) na úrovni potřebné k nastolení a rozvinutí procesu postupného poznání hudebního díla,

---

tvorbu. Na první místo klade linii klasičtí, snad proto, že od raného dětství přicházel díky matce, která byla pohotová klavíristka, do styku s hudbou Beethovenových sonát. Je pozoruhodné, jak rozlišuje dvě stránky této linie. Hovoří o jeho 'neoklasické podobě ve svých klavírních koncertech a sonátách', naproti tomu o 'napodobování klasičtí 18. století'." (SCHNIERER. *Proměny hudebního neoklasicismu*. s. 78).

<sup>11</sup> NEWMAN, W. S. *The Sonata in the Classic Era*. The Second Volume of A History of the Sonata Idea. (North Carolina, 1963), s. 507.

<sup>12</sup> Viz podrobněji o konceptu použití pojmů *didaktická interpretace*: KLJUNIČ, B. K problematice didaktické analýzy a interpretace sonát L. van Beethovena. In *Miscellanea Doctorandica*. (Olomouc, 2004), s. 66–68.

<sup>13</sup> HENCKMAN, W.; LOTTER, K. *Estetický slovník*. (Praha, 1995), s. 91.

2. jejich **výklad** na základě zasvěceného vhledu do díla s respektováním slohových a stylových zákonitostí,
3. a teprve v konečné fázi o jejich **užití** příslušně vzdělaným pedagogem a interpretem – instrumentalistou, dirigentem, pěvcem, tj. o jejich konkrétní prezentaci v celistvém, technicky bezchybném a výrazově přesvědčivém hudebním výkonu.

Druhým pojmem, který předchází didaktické interpretaci, je didaktická analýza hudebního díla. Reprezentuje předpoklad úspěšné interpretace a zároveň je i nejdůležitější podmínkou v oblasti odborného vzdělání, buď v rámci přípravy učitele na vyučování, nebo jako součást samotné didaktické interpretace se žáky. „V širším smyslu nazýváme analýzou každou metodu, jež se snaží předmět nebo událost vysvětlit z jeho složek [...], výběr podstatných prvků zde obecně závisí na implicitních volbách.“<sup>14</sup> Podle mé implicitní volby je každý jednotlivý prvek „čistě“ strukturální analýzy hudebního díla současně prvkem jeho postupného poznávání, tj. i prvkem přispívajícím svou vahou ke kvalitě interpretace. Z toho vyvozují zásadní důležitost hudebně-teoretické (strukturální) analýzy.

U analýzy hudebního díla pro didaktické nebo i jiné účely je velice často problematické stanovit rozměr analytické jednotky – či jednotky analýzy. Samotný hudební artefakt vlastně nabývá na kráse právě tímto momentem, kdy si dle své osobní momentální úrovně nebo úrovně žáka můžeme analytickou jednotku sami stanovit. Tato jednotka bude jiná u odborníka na hudební teorii, jiná u muzikologa nebo výkonného interpreta a konečně jiná pro hudebního pedagoga. Propojení didaktické analýzy a didaktické interpretace hudebního díla, jejich úroveň, šíře a hloubka vychází nejen z konkrétní znějící hudby, nýbrž i z konkrétního příslušného didaktického záměru a cíle.

Didaktickou interpretaci – a jí odpovídající didaktickou analýzu hudby – můžeme aplikovat ve dvou rovinách:

1. Rovina *základní* (všeobecná), kdy se nepočítá s aktivní účastí žáka na realizaci znění hudebního díla. Etapy *porozumění* – *výklad* – *užití* se uskutečňují převážně v receptivních formách výchovy hudbou (poslech hudby) ve výuce převážně skupinové (např. v hodinách hudební výchovy na základních školách a gymnáziích). Jde tedy o interpretaci neartistní povahy. Avšak ta představuje i v rámci receptivně orientované didaktické situace na základní škole či na gymnáziu typ činnostně založené komplexní hudební analýzy, uskutečňované cestou integrace širšího vědomostního základu s reálnou nadějí, že dojde nejen k rozšíření vědomostního

---

<sup>14</sup> DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. *Filozofický slovník*. (Praha, 1994), s. 11.

základu žáků, nýbrž že bude dosaženo i vyššího stupně estetického zhodnocení díla, a tedy i vyšší kvality estetického zážitku a estetické zkušenosti.<sup>15</sup>

2. Rovina *artistní* předpokládá vyústění procesů didaktické analýzy do aktu realizace hudebního díla v soustředěném hudebním výkonu. V tomto slova smyslu bývá v profesní hudebnické praxi význam slova *interpretace* převážně chápán. Etapy *porozumění – výklad* mohou být společné s výše uvedenou rovinou základní (při využití individuálních hráčských či pěveckých dovedností žáků), etapa *užití* ve smyslu vyústění je ovšem odlišná. Předpokládá se zde individuální forma výuky (např. na základní umělecké škole či konzervatoři) při orientaci žáka (a přirozeně též jeho učitele) na perspektivu umělecké či umělecko-pedagogické dráhy a profese.

V následujících odstavcích bych se ráda zaměřila na tuto druhou, neboli artistní rovinu didaktické analýzy a interpretace. Bude se týkat procesu nastudování klavírní skladby, který se skládá z několika postupných a na sebe navazujících složek tohoto procesu. Tyto složky jsou individuálně zastoupeny v procesu nastudování a zároveň souhrnně reprezentují ucelenou analýzu dané skladby nebo její části. Proces nastudování klavírní skladby jsem rozvrhla do tří základních kroků, jež vycházejí z mé vlastní interpretační zkušenosti.

Prvním je již zmiňovaná hudebně-teoretická analýza. Tato analýza používá principy a zákony hudební teorie a staví na nich, ale samotnou hudebně-teoretickou analýzou, odtrhnutou od interpretační praxe, není. Poprvé jsem se setkala s tímto druhem analýzy u pana profesora Carla Schachtera díky pětidennímu semináři, který jsem absolvovala v zahraničí na Orpheus Institut v Ghentu.<sup>16</sup> Prof. Schachter je jedním z předních hudebních teoretiků žijících a působících na univerzitách ve Spojených státech amerických. Na hudební škole Juilliard School v New Yorku vyučuje předmět *Analysis for Performers*.<sup>17</sup> Jeho hlavním cílem je propojení dvou sfér: hudební interpretace a hudebně-teoretické analýzy v analýze, kterou nazývá *performance – oriented analysis*. Na základě podnětů získaných od prof. Schachtera vycházím ve své koncepci z didakticky orientované teoretické analýzy hudební skladby.

Domnívám se, že v našem hudebně-vzdělávacím systému, konkrétně ve výuce hry na klavír (zejména pokud jde o ZUŠ), není zatím jednoznačně deklarována důležitost hudebně-

---

<sup>15</sup> Viz podrobněji model použití didaktické analýzy a interpretace klavírních sonát L. van Beethovena aplikovatelný v rovině základní při poslechu hudby na hodině hudební výchovy: KLJUNIČ, B. Identifikace hlavních funkčních typů hudby (expoziční a evoluční) při poslechu klavírních skladeb. In *Miscellanea Doctorandica*. (Ústí nad Labem, 2005), s. 18–21.

<sup>16</sup> Viz Orpheus Institut [online]. Dostupné na WWW: <<http://www.orpheusinstituut.be/>>. [cit. 2009-05-20].

<sup>17</sup> Viz podrobněji o osobnosti prof. Carla Schachtera [online]. Dostupné na WWW: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Schachter](http://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Schachter)>. [cit. 2009-05-20]. Zároveň [online]. Dostupné na WWW: <[http://www.juilliard.edu/asp/fsnew/faculty\\_details.php?FacultyId=200&School=College&Division=Music](http://www.juilliard.edu/asp/fsnew/faculty_details.php?FacultyId=200&School=College&Division=Music)>. [cit. 2009-05-20].

teoretické analýzy pro dosažení výkonově interpretačních schopností a dovedností u žáků ve hře na klavír. Interpretačně orientovaná analýza zmíněného prof. Schachtera staví na principech hudební teorie, které identifikuje v kompozičních postupech a záměrech skladatele. Z této analýzy a z vědomí hudebních souvislostí vyplývá následná hráčova poučená interpretace.

O vztahu hudební teorie a praxe pojednává i český hudební teoretik Karel Janeček. Pod okruhy hudební praxe Janeček zařazuje: skladbu, výkonné umění, pedagogiku a tzv. naslouchání hudbě. „*Vztah mezi hudební teorií a praxí představuje živou otázku, vždy znova a znova přetřásanou. [...] Nestačí však mluvit jen o **těsném sepětí** teorie s praxí. O vztahu teorie k praxi je třeba otevřeně říci, že je jednoznačně jednosměrný v tom smyslu, že teorie **pomáhá** praxi, přičemž je sama **odvozena** z praxe.*“<sup>18</sup> Teoretik v určitém díle pátrá po způsobu práce skladatele a z toho pak odvozuje určité závěry platné pro zobecnění hudební teorie. Jak zaznělo, hudební teorie vždy následuje po hudební praxi. Obsahuje prvky, pomocí kterých je možno vysvětlit, popsat, nebo si představit určité skladatelovy záměry, impulsy, postupy, které ho vedly v procesu vzniku dané skladby. Samozřejmě, hudební teorie je tady podepřena také jinými zdroji, fakty a prameny.

Všechno, co se nějakým způsobem o skladbě dozvím, může pomoci k její interpretaci, ale zprostředkovaně. Souvislost mezi strukturou, fakturou a interpretací bezpochyby existuje. Interpret má být poučen o poznatcích z oblasti hudební teorie, která je samozřejmě založena na vědeckých metodách matematických, akustických, systematických apod. Na rozdíl od hudebního teoretika nevyvozuje interpret závěry platné pro utváření systému hudební teorie, ale hudebně-teoretická analýza mu pomůže k pochopení celé struktury kompoziční věty a její následné interpretaci. Toto uplatnění hudebně-teoretických poznatků má dvě roviny: (1) teoreticky princip interpretovi přímo a jednoznačně stanoví, jak určitý moment ve skladbě interpretovat, (2) z nabytých teoretických znalostí a zkušeností si interpret bude moci vysvětlit věci, které ve své interpretaci odvozuje a dělá intuitivně. Tímto postupem se od bodu intuitivní interpretace posuneme k interpretaci spekulativní. Z pedagogického hlediska nám jde o rozvíjení schopností žáků nacházet ve skladbě různé kompoziční souvislosti, které nejsou na první pohled evidentní, přestože v dané kompozici existují. Dalším cílem je dosáhnout u žáka jistoty, vyplývající ze základů znalostí a pochopení díla v takto pojaté hudebně-teoretické analýze.

---

<sup>18</sup> JANEČEK, K. Význam hudební teorie pro praxi. In *Živá hudba: sborník prací hudební fakulta AMU*. (Praha, 1959), s. 9–22.



Druhým, neméně důležitým krokem v procesu nastudování klavírní skladby je analýza, která je reprezentována pochopením souvislostí společenských a historických dějů, jakož i událostí a okolností ze skladatelova života.<sup>19</sup> Není možné uvést hudebně-teoretickou analýzu, aniž bychom se zmínili o důležitosti této složky. Z výše uvedených etap rozumění, výkladu a užití jde totiž o *rozumění*. Jde v první řadě o to, abychom si uvědomili nejrůznější dobové a historické souvislosti a také souvislosti vyplývající ze skladatelova života. Tato etapa předpokládá proces nabývání širokých a hlubokých odborných znalostí a dovedností, jež jsou dále rozvíjeny v procesu soustavného zvyšování úrovně interpretační (hráčské) techniky.

Třetím krokem, který každému klavíristovi zabere ve studování klavírní kompozice nejvíce času, je její tzv. technicko-haptické zvládnutí (nastudování). Domnívám se, že technicko-haptickému nastudování skladby by měla předcházet tzv. technicko-hráčská analýza, aby nacvičování dané skladby nesklouzlo do několikahodinového mechanického, bezduchého a neuvědomělého přehrávání určitých pasáží, anebo dokonce celé kompozice.

Zkušený pedagog a klavírista dokáže určit a vybrat z klavírní literatury Beethovenových předchůdců a současníků díla, která po jejich zvládnutí umožňují technické a interpretační pochopení Beethovenova odkazu v klavírních sonátách. Na pomyslné ose, na níž Beethovenovy klavírní sonáty umísťujeme uprostřed, je to ovšem pohled pouze z jedné strany. Dále je také možné hledat, jak a v čem ovlivnilo klavírní dílo tohoto autora tvůrce klavírních kompozic po Beethovenovi, to znamená v období romantismu a dál.

Utvářet pro pedagogické účely paralelu mezi tvorbou Beethovena a tvorbou skladatelů rozdílných slohových období nám umožňuje fakt vyplývající z historického vývoje hudby, který si uvědomujeme převážně v interpretačním procesu. Jde totiž o to, že *každá určitá hudba primárně poukazuje na jinou hudbu*.<sup>20</sup> Tento fakt je velice důležitý pro moment didaxe a můžeme ho sledovat ve třech rozdílných rovinách:

- (1) výrazové prostředky (složky a stránky) určitého hudebního díla poukazují na jinou skladbu téhož skladatele,
- (2) hudební skladba určitého skladatele poukazuje na skladbu jiného skladatele z téhož slohového období,
- (3) skladba určitého slohově vyhraněného skladatele poukazuje na skladbu jiného skladatele z jiného slohového období.

---

<sup>19</sup> U tohoto druhu rozboru pro didaktické účely ještě jednou odkazuji na chronologický přehled Beethovenova života v návaznosti na jeho klavírní a ostatní hudební dílo (viz poznámka pod čarou č. 2).

<sup>20</sup> Viz ZICH, J. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. (Praha, 1975), s. 188.

Při analýze technicko-haptického nastudování skladby budeme vycházet z analýzy *notového obrazu* klavírní kompozice. Tato analýza se bude zakládat na materiálech a podnětech, získaných v letech studia, a spolupráci se zesnulým panem dr. Jaromírem Křížem (1921–2003), profesorem a dlouholetým vedoucím klavírního oddělení Pražské konzervatoře. Jde o postup analýzy notového obrazu, z něhož vyplývá klavírní sazba, přesněji hudební faktura díla, která vychází z vertikálního a horizontálního rozměru hudební skladby. Typologií vnější příbuznosti klavírních faktur lze vyvodit technickou obtížnost daného úseku i celé hudební věty, jakož i řadu technických doporučení v podobě tzv. podpůrně-didaktických artefaktů k interpretačnímu zvládnutí dané skladby.<sup>21</sup>

Didaktický artefakt má dvojí původ: buďto byl jako takový speciálně vytvořen s cílem zvládnout určitou úroveň opus musicum (např. etudy tvořené na zvládnutí Beethovenova klavírního díla), nebo byla do funkce didaktického artefaktu převedena určitá skladba původně takto nezamýšlená (např. série paradigmatických konkrétních opus musicum, které se zařazují do různých etap předpokládané vyspělosti hráče).

Základní vlastností didaktického artefaktu je jeho pozice v kurikulu (tj. v „běhu“ studia, v linii výuky) s tím, že vždy na něco navazuje a vždy někam dál směřuje. Zvláštní skupinu tvoří artefakty tvořené původně jako didaktické, jež pro svou vysokou úroveň estetické výpovědi nabyly v praxi funkce opus musicum (např. Invence J. S. Bacha, samo Umění fugy, klavírní etudy F. Chopina apod.).

Pro názorné předvedení technicko-hráčské analýzy, založené na rozboru notového obrazu a posléze i klavírní faktury hudebního díla, předkládám v příloze tohoto příspěvku řadu notově zpracovaných paralel mezi podpůrnými didaktickými artefakty klavírní literatury a skladbami klavírních sonát L. van Beethovena. Analýzu vytvořenou na základě paralel klavírní literatury uvádím v rovině tzv. *bezprostřední* (přímé), která zprostředkovává výlučně Beethovenovo dílo, a to skladatelovy klavírní sonáty. Další možnou rovinou je tzv. *zprostředkovávající* (nepřímá), kde nám dílo tohoto skladatele poslouží jako srovnávací a sjednocující model pro rychlé a operativní zpracování klavírní literatury skladatelů, kteří následovali v dalších slohových obdobích po Ludwigu van Beethovenovi.<sup>22</sup>

Názorná konfrontace paralel faktur vybraných didaktických artefaktů s analogickými pasážemi z Beethovenových klavírních sonát reprezentuje model, který zprostředkovává

---

<sup>21</sup> Viz termín *didaktický artefakt*: DVOŘÁK, V. (ed.). Polyfonizace v rámci tradiční tonality jako forma práce se školskou písní folklórní proveniencí. In *Múzičká umění (hudba a zpěv). Vývoj kvalifikačních požadavků ve skupinách příbuzných povolání*. (Praha, 2005), s. 62–80.

<sup>22</sup> Bezprostřední (přímou) analýzu sazby klavírních skladeb, ukazující bezprostředně analogické pasáže z klavírních sonát L. van Beethovena, viz v příloze na konci příspěvku, s. 12–18.

technickou návaznost a haptické zvládnutí tohoto Beethovenova klavírního odkazu. Předložený model je možné aplikovat i na jiné podpůrné didaktické artefakty v návaznosti na vybrané pasáže, a dokonce i celé části (bloky hudby) sonát tohoto skladatele. Přitom máme mít stále na paměti hlavní princip tohoto počínu, kterým je transfer, tj. princip přenosu vědomostí a dovedností z jednoho tématu, složky poznání, z okruhu skladeb na skladby jiné, za účelem jejího nastudování a technického zvládnutí.

Hudební pedagogové by měli spolu se svými žáky dojít za pomoci předloženého modelu k ucelnější představě didaktického využití a smyslu zařazení podpůrných artefaktů Beethovenových předchůdců a současníků do vlastního repertoáru, které následně vyústí do technicko-haptického zvládnutí skladatelových klavírních sonát.

Beethovenovo dílo je nepominutelnou součástí kulturního dědictví, které je znovu a znovu oživované v různých souvislostech. V příspěvku anglického časopisu *Pianist* uvádí autor T. Stein<sup>23</sup>, že mnozí dnešní odborníci na Beethovenovo klavírní dílo sdílejí myšlenku, že teprve dnes, po odstupu téměř dvou století, jsme schopni toto dílo vnímat v plné jeho hodnotě, jako všeobecně přijímanou a nadčasovou reprezentaci vrcholné hudební kultury. Domnívám se, že je to mj. i důsledkem obrovského nárůstu technicko-hráčských schopností a dovedností, jak je představuje celosvětový fenomén klavírních virtuosů, který vstoupil do dějin v poslední třetině devatenáctého století a plně se rozvinul v průběhu století dvacátého. Dnes je už s jistotou známo, že Beethovenovy klavírní sonáty v jeho době nebývaly pravidelnou složkou koncertů.<sup>24</sup> Hudbymilovná veřejnost věděla o tomto díle, uvědomovala si jeho hodnotu, ale nebylo dost klavíristů, kteří by toto dílo – zejména poslední sonáty – běžně hráli.

---

<sup>23</sup> STEIN, T. Inside the 32. *Pianist*, 2000. č. 20, s. 20–22.

<sup>24</sup> NEWMAN. *The Sonata in the Classic Era*. s. 52–57.

# PŘÍLOHA

## TECHNICKO-HAPTICKÁ ANALÝZA VYPLÝVAJÍCÍ Z ROZBORU NOTOVÉHO OBRAZU SKLADEB

### PARALELY FAKTURY VYBRANÝCH PASÁŽÍ DĚL

*C. Czerného, M. Clementiho, J. S. Bacha,*

*J. Haydna, a W. A. Mozarta*

### ZPROSTŘEDKOVÁVAJÍCÍ BEZPROSTŘEDNĚ ANALOGICKÉ PASÁŽE Z KLAVÍRNÍCH SONÁT

L. VAN BEETHOVENA

# 1.

C. Czerny op. 299, etuda č. 13, takty: 1.–3.



L. van Beethoven op. 2, klavírní sonáta C dur č. 3, I. věta, takty: 14.–16.



Z první paralely faktur obou skladeb je odvoditelný technický požadavek tzv. lomených oktáv v pravé ruce, který probíhá současně s volným dopadem tónů v levé ruce.

# 2.

C. Czerny op. 299, etuda č. 27, takty: 1.–2.



L. van Beethoven op. 28, klavírní sonáta D dur, I. věta, takty: 80.–86.



Druhá paralela faktury nám poukazuje na legato hru vnitřních hlasů (zejména prvními a třetími prsty), přičemž předržujeme melodii vnějších hlasů pátými prsty obou rukou.

### 3.

C. Czerny op. 740, etuda č. 15, takty: 1.–5.



L. van Beethoven op. 14, klavírní sonáta G dur, č. 2, I. věta, takty: 48.–52.



Ve třetím příkladu paralel faktor obou skladatelů nacházíme důležitý technický požadavek v pravé ruce, tj. terciový dvojhmat pátým a třetím prstem s opakujícím tónem ve středním hlase, který hraje palec, také v pravé ruce.

### 4.

C. Czerny op. 740, etuda č. 32, takty: 1.–3.



L. van Beethoven op. 2, klavírní sonáta C dur č. 3, IV. věta, takty: 1.–5.



Figura pravé ruky Czernyho etudy po sobě znějící řada staccato akordů, nám pomůže technicky zvládnout figuru hlavního tématu IV. věty Beethovenovy klavírní sonáty op. 2. č. 3.

## 5.

M. Clementi – Gradus ad Parnassum, díI I. cvičení č. 21.



L. van Beethoven op. 2, klavírní sonáta C dur č. 3, I. věta, takty: 249.–257.



*V pátém příkladu paralel faktur je patrný technický požadavek lomených oktáv obou rukou, probíhající v unisonu.*

## 6.

M. Clementi – Gradus ad Parnassum, díI I. cvičení č. 16.



L. van Beethoven op. 22, klavírní sonáta B dur, I. věta, takty: 92.–94.



*Tato paralela faktur je ukázkou technického zvládnutí držení současně znějících několika hlasů prsty levé ruky, při šestnáctinovými běhy v pravé ruce.*



# 7.

J. S. Bach, Fuga tříhlasá-Temperovaný klavír díl I., A dur, takty: 1.–20.

The image shows the first 20 measures of J.S. Bach's Fugue in A major, BWV 876. It is a three-voice fugue in A major, 4/4 time. The score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex interweaving of three voices, with the right hand playing the upper two voices and the left hand playing the lower voice. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

L. van Beethoven op. 110, klavírní sonáta As dur, III. věta *Adagio ma non troppo* – Fuga tříhlasá *Allegro ma non troppo*, takty: 12.–31.

The image shows measures 12-31 of the Fugue in A major from the third movement of L. van Beethoven's Piano Sonata in A major, Op. 110. The fugue is in A major, 4/4 time, and is a three-voice fugue. The score is presented in four systems, each with a grand staff. The music is characterized by its complex polyphonic texture, with three voices interwoven in a way that is reminiscent of J.S. Bach's fugues. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

*Sedmá ukázka paralel tříhlasých fug nám poukazuje na možnost odvození Beethovenovy polyfonní faktury ze skladeb J. S. Bacha.*



## 8.

J. S. Bach, Fuga čtyřhlasá-Temperovaný klavír díl II., e moll, takty: 4.–13.



L. van Beethoven op. 109, klavírní sonáta E dur, IV. věta *Allegro, ma non troppo* – Fugato alla breve – Tempo I del thema, takty: 12.–31.

*Allegro, ma non troppo*

The image shows a musical score for L. van Beethoven's Sonata in E major, Op. 109, measures 12-31. It is a fugato section in 2/4 time. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows measures 12-15, and the second system shows measures 16-21. The music features a complex polyphonic texture with various rhythmic patterns and articulations. The tempo is marked *Allegro, ma non troppo*.

*Další ukázka k porovnání a odvození technicko-haptických požadavků polyfonní faktury u obou skladatelů.*

## 9.

J. Haydn – klavírní sonáta As dur, č. 8, I. věta, takty 60–61.



L. van Beethoven op. 2, klavírní sonáta C dur č. 3, IV. věta, takty: 147.–153.



Tato ukázka paralel poukazuje na požadavek lomených intervalů v pravé ruce, kterému předchází pomlka, tj. nota v levé ruce v případě sonáty J. Haydna, a oktáva v sonátě L. van Beethovena.

## 10.

W. A. Mozart – Fantazie pro klavír KV 475, c moll, takty: 1.–5.



L. van Beethoven op. 13, klavírní sonáta (*Pathétique*) c moll, I. věta, takty: 1.–4.



Poslední dvojice paralel faktury je ukázkou fantazijních momentů, které se již objevují u W. A. Mozarta, a které Beethoven poprvé použil v cyklu 32 sonát ve vstupním Grave sonáty Patetické.

## Bibliografie:

- BEKKER, P. *Beethoven*. Berlín : Schuster Loesser, 1913.
- BONDS, M. E. *After Beethoven, Imperatives of Originality in the Symphony*. London : Harvard University Press, 1996. ISBN 0-674-00855-3.
- COOPER, B. *Beethoven and The Creative Process*. Oxford : Clarendon Press, 1990. ISBN 0-19-816163-8.
- CROCKER, L. R. *A History of Musical Style*. London : McGraw-Hill, Ins., 1966.
- DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. *Filozofický slovník*. Praha : EWA Edition, 1994. ISBN 80-85764-07-5.
- DVOŘÁK, V. (ed.). Polyfonizace v rámci tradiční tonality jako forma práce se školskou písní folklórní proveniencí. In *Múžická umění (hudba a zpěv). Vývoj kvalifikačních požadavků ve skupinách příbuzných povolání*. Praha : Národní ústav odborného vzdělávání, 2005. s. 62–80.
- HENCKMAN, W.; LOTTER, K. *Estetický slovník*. Praha : Svoboda, 1995. ISBN 80-205-0478-8.
- JANEČEK, K. Význam hudební teorie pro praxi. In *Živá hudba: sborník prací hudební fakulta AMU*. Praha : SPN, 1959.
- KLJUNIĆ, B. *Didaktická interpretace klavírních sonát Ludwiga van Beethovena*. Praha, 2007. 206 s., 30 s. příl. Doktorská práce (Ph.D.). Karlova Univerzita v Praze. Pedagogická fakulta.
- . Identifikace hlavních funkčních typů hudby (expoziční a evoluční) při poslechu klavírních skladeb. In *Miscellanea Doctorandica*. Ústí nad Labem : Univerzity J. E. Purkyně, 2005. s. 18 - 21. ISBN 80-7044-641-2.
- . K problematice didaktické analýzy a interpretace sonát L. van Beethovena. In *Miscellanea Doctorandica*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2004. s. 66–68. ISBN 80-244-0921-6.
- LOCKWOOD, L. *Beethoven: Hudba a život*. Marie Frydrychová (Překl.). Brno : BB/art s.r.o., 2005. ISBN 80-7341-409-0.
- NEWMAN, W. S. *The Sonata in the Classic Era, The Second Volume of A History of the Sonata Idea*. North Carolina : The University of North Carolina Press, 1963.
- . *The Sonata since Beethoven, The Third and Final Volume of A History of the Sonata Idea*. North Carolina : The University of North Carolina Press, 1969.
- RACEK, J. *Beethoven, Růst Hrdiny Bojovníka*. Praha : Státní Nakladatelství Krásné Literatury, Hudby a Umění, 1955.
- SCHNIERER, M. *Proměny hudebního neoklasicismu, Deset studií k dějinám hudby 20. století*. Praha : Academia, 2005. ISBN 80-200-1207-9.
- SMOLKA, J. a kolektiv. *Dějiny hudby*. Brno : Nakladatelství Togga, 2001. ISBN 80-902912-0-1.
- SOLOMON, M. *Beethoven*. New York : Schirmer Books, 1998. ISBN 0-02-864717-3.
- STANLEY, G.(ed.). *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. ISBN 0-521-58074-9.
- STEIN, T. Inside the 32. *Pianist*, 2000, roč. 66, č. 20, s. 20-22. ISSN 1475-1348.
- ZICH, J. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha : Supraphon, 1975.