

Alfred Brendel

A photograph of Alfred Brendel sitting on a dark wooden bench. He is wearing a light-colored trench coat over a white shirt, light-colored trousers, and dark shoes. He has glasses and is looking directly at the camera. The background is dark and out of focus, suggesting an outdoor setting at night or in low light. The ground in front of him is covered with dry leaves.

**HUDBA,  
SMYSL  
A NESMYSL**

---

Eseje a přednášky

HUDBA, SMYSL A NESMYSL

# HUDBA, SMYSL A NESMYSL

Eseje a přednášky

ALFRED BRENDEL

Alfred Brendel  
MUSIC, SENSE AND NONSENSE  
Collected Essays and Lectures

Vydání této knihy podpořilo Ministerstvo kultury České republiky.

translation © Tomáš Jajtner, Martin Lauer, 2016  
copyright © Alfred Brendel 2015, 2016  
This translation of Music, Sense and Nonsense is published  
by arrangement with The Robson Press.

ISBN 978-80-7511-317-7  
ISBN 978-80-7511-318-4 (epub)  
ISBN 978-80-7511-319-1 (pdf)

# SLOVO ÚVODEM

**K**NIHA *Hudba, smysl a nesmysl* přináší první české vydání textů Alfreda Brendela, jednoho z nejvýznamnějších hudebníků 20. století. Zatímco české publikum mělo možnost poznávat Brendelovo interpretační umění od 70. let minulého století, s jeho výjimečnou literární činností se setkáváme až nyní – díky tomuto svazku.<sup>1</sup>

V čem je osobnost Alfreda Brendela tak zásadní a proč vydání jeho esejů představuje událost? Na světě neexistuje mnoho hodnotných a nadčasových knih o hudbě, které by napsal sám jeden z největších umělců naší doby, vycházejze z osobních zkušeností a z celoživotního hledání. Na otázky, proč se nevěnuje pouze hraní a má potřebu psát, autor vždy odpovídal v tom smyslu, že hudební literatura se dosud nezabývala mnoha pro něj velmi významnými tématy.

Alfred Brendel není jen výjimečný hudebník, nese si s sebou mnoho talentů. Vedle úspěšné klavírní kariéry vedl paralelní životy spisovatele, básníka a malíře. Vydal čtyři svazky německy psané poezie, která je inspirována dadaismem a nonsensovou poezií.<sup>2</sup> Kromě hlubokých znalostí se v Brendelově spisovatelském díle projevuje právě jeho specifický humor a nadhled, jenž jeho knihy o hudbě *odlišuje od vážných* pojednání hudebních teoretiků.

Mnohostrannost jeho osobnosti byla také důvodem, proč se jeho hudební kariéra vyvíjela nezvykle: probíhala totiž pomaleji než u slavných kolegů. Podle jeho vlastních slov nebyl „zázračným dítětem“, nepocházel z hudební rodiny a nikdo jej v tomto směru ani nepodporoval. Když si ale v předškolním věku začal prozpěvovat operní árie, rodiče se rozhodli svému synovi zaplatit hodiny klavíru. V jeho šesti letech se odstěhovali z moravské obce Loučná nad Desnou, kde se Alfred Brendel 5. ledna 1931 narodil, do chorvatského Záhřebu. Jeho tatínek se tam stal ředitelem kina a zde se také zrodí Brendelův hluboký vztah ke kinematografii. Později studoval klavír na konzervatoři v rakouském Grazu u Ludoviky von Kaan, studentky slavného Lisztova žáka Bernharda Stavenhagena. Navštěvoval také soukromé hodiny skladby u Artura Michla. Po skončení druhé světové války Brendel pokračoval ve studiích – kromě klavíru se věnoval komponování,

---

1 Tento svazek obsahuje soubor jeho dvou klasických knih, *Thoughts and Afterthoughts* (1976) a *Music Sounded Out* (1990), a zároveň v něm nalezneme několik esejů z nedávné doby.

2 Dvě díla se pod názvy *One Finger Too Many* (1998) a *Cursing Bagels* (2004) objevila také v básnické edici nakladatelství Faber. Běžně zůstává dostupnou dvojjazyčná sbírka jeho sebraných básní, která vyšla pod názvem *Playing the Human Game* (2010).

malování a psaní. Zásadní vliv na jeho další vývoj měli klavíristé Edwin Fischer a Eduard Steuermann, jejichž mistrovských kurzů se zúčastnil a díky nimž se definitivně rozhodl zasvětit svůj život hře na klavír. Po svých šestnáctých narozeninách již nikdy neměl učitele, rozhodl se „najít si vlastní cestu“ intenzivním poslechem a následnou analýzou vlastních nahrávek i nahrávek svých kolegů (zde se naskýtá pozoruhodná podobnost s českým klavíristou Ivanem Moravcem, který došel ke stejné metodě studia). Jako své interpretační vzory Brendel uvádí dirigenta Wilhelma Furtwänglera či zpěváka Dietricha Fischera-Dieskaua nebo klavíristy Alfreda Cortota, Edwina Fischera a Wilhelma Kempffa.

V roce 1948 debutoval v Grazu sólovým recitálem s podtitulem „Fuga v klavírní literatuře“, během něhož provedl nejen díla J. S. Bacha, J. Brahmsa a F. Liszta, ale i svou vlastní sonátu s dvojitou fugou. O dva roky později získal ocenění na prestižní soutěži Ferruccio Busonihovo v italském Bolzanu, což znamenalo potvrzení, že jeho rozhodnutí stát se klavíristou bylo správné. Ve stejné době (tzn. v padesátých letech 20. století) se rychle začal rozvíjet gramofonový průmysl a americké nahrávací firmy navazovaly spolupráci s evropskými umělci. Podobně jako jeho vídeňští kolegové Paul Badura-Skoda a Jörg Demus se ze začátku Alfred Brendel proslavil více svými deskami než koncerty. Podepsal smlouvu s americkou společností Vox a nahrál pro ni mj. i alba s Chopinovými *Polonézami* a ruskou hudbou (Musorgského *Obrázky z výstav*y, Stravinského *Petruška*, Balakirevův *Islamej*).

Brendel vždy tvrdil, že existují dva základní typy klavíristů. Ti první se zaměřují na hudbu vzniknuvší „od Hamburku po Vídeň“ (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Schönberg atd.), ti druhí se specializují na dílo Fryderyka Chopina a skladatele na něj navazující (nejčastěji tvorbu francouzských impresionistů). I když Brendel Chopina obdivoval a jeho *24 preludií* považoval za jeden z vrcholů klavírní tvorby 19. století, rozhodl se, že bude následovat první linii a zaměří se na hudbu centrální Evropy. Stal se prvním klavíristou v historii, který začal nahrávat kompletní klavírní dílo Ludwiga van Beethovena. Za tento počin obdržel proslavenou cenu *Grand Prix du Disque* a mnoho hudebních kritiků Brendelovu nahrávku dodnes hodnotí jako vůbec nejlepší beethovenskou interpretaci. Když se po úspěšném beethovenském recitálu v londýnské Queen Elisabeth Hall jeho agentovi ozvaly tři nahrávací firmy se zájmem o spolupráci, rozhodl se podepsat exkluzivní smlouvu s nahrávací společností Phillips. V roce 1978 od ní obdržel zlatou desku za milion prodaných nosičů. V sedmdesátých letech také poprvé přijel do Prahy na mezinárodní festival Pražské jaro. Na tomto festivalu účinkoval do roku 2008 celkem sedmkrát.<sup>3</sup>

3 23. 5. 1971 / J. Brahms: Koncert pro klavír a orchestr d moll, č. 1 (Slovenská filharmonie, dirigent: R. Muti);

Za důležitou stránku Brendelovy osobnosti lze považovat jeho uměleckou odvahu a integritu. Alfred Brendel byl jedním z prvních klavíristů, kteří své programy tvořili spíše jako kurátoři výstav s jasnou koncepcí, s promyšlenou vizí. Jeho klavírní recitály byly zbaveny jakéhokoliv showmanství, navíc byly často posluchačsky „nevstřícné“. Stal se prvním klavíristou po druhé světové válce, jenž vrátil na světová pódia díla Franze Schuberta. Jeho slavní kolegové se doslova báli na svých koncertech uvádět hudbu tohoto autora, podle jejich mínění nekonečně dlouhou a prý často i depresivní. Není bez zajímavosti, že dodnes mnoho hudebních historiků upozorňuje na vztah Schuberta k Beethovenovi, ve kterém nalézají silnou a nenaplněnou touhu přiblížit se nedostižnému vzoru. Alfred Brendel však upozornil na to, že tito skladatelé reprezentují téměř hudební protipóly. Zatímco Beethoven má dění ve svých skladbách „plně pod kontrolou“ a posluchači vždy ukazuje „kde právě je a proč tam je“, se Schubertem jste „ztraceni jako děti v hlubokém lese“. Přirovnával Schubertovy sonáty k symfoniím Gustava Mahlera, v nichž se také posluchač necítí „bezpečně“ a má dojem, že byl „vydán napospas silám, nad kterými nemá vládu“. Jeho hudba přinášela Brendelovi velmi aktuální obsah, neboť rezonovala s „nejjistotou doby“. Podobné satisfakce se díky Brendelovi dostalo i Franzi Lisztovi, resp. té části jeho tvorby, jež byla do té doby většinou pianisty přehlížena. Brendel zůstával dlouhá léta vášnivým propagátorem tohoto autora a nikdy neopomněl zdůraznit revoluční, až vizionářský aspekt jeho hudby. Lisztovy odvážné harmonie, rozvolnění formy, smysl pro nový zvuk klavíru a neustálé hledání „nových cest“ chápal jako předznamenání impresionismu a celé hudby 20. století. Nazýval Liszta „otcem moderní hudby“ a uvedl znovu v život i skladatelovu jinak opomíjenou pozdní tvorbu.

V 80. letech pro Phillips nahrál druhý komplet 32 Beethovenových sonát. V letech 1982–1983 provedl beethovenský cyklus na 77 recitálech v 11 světových

---

25. 5. 1971 / W. A. Mozart: Variace na Duportovo téma KV 573, F. Schubert: Sonáta A dur op. posth., F. Liszt: výběr z cyklu Harmonies poétiques et religieuses, Uherské rapsodie č. 13, 17, 11

29. 5. 1978 / F. Schubert: Sonáta a moll D. 845, Sonáta C dur D. 840, Sonáta G dur D. 894

29. 5. 1991 / W. A. Mozart: Sonáta Es dur KV 282, Rondo a moll KV 511, Sonáta F dur KV 533/494, Fantasia c moll KV 475, Adagio h moll KV 540, Sonáta c moll KV 457

16. 5. 1997 / W. A. Mozart: Koncert pro klavír a orchestr c moll KV 491 (London Symphony Orchestra, dirigent: Sir C. Davis)

1. 6. 2005 / W. A. Mozart: Devět variací D dur K. 573, R. Schumann: Kreisleriana op. 16, F. Schubert: Moments musicaux D. 780, J. Haydn: Klavírní sonáta C dur Hob. XVI/48

20. 5. 2008 / J. Haydn: Variace f moll Hob. XVII/6, W. A. Mozart: Sonáta F dur KV 533/494, L. van Beethoven: Sonáta Es dur op. 27/1 „Quasi una Fantasia“, F. Schubert: Sonáta B-dur D. 960.

metropolích včetně newyorské Carnegie Hall. Takovéto pocty se dostalo pouze legendárnímu klavíristovi Arthuru Schnabelovi, jenž celý cyklus uvedl v této slavné koncertní síni čtyřicet let před ním. V stejném desetiletí vyšla jeho nahrávka všech 27 klavírních koncertů W. A. Mozarta s orchestrem Academy of St. Martin in the Fields a dirigentem Sirem Nevillem Marrinerem. Brendel od té doby náleží k největším mozartovským interpretům 20. století.

Během své výjimečné kariéry Alfred Brendel hrál s nejslavnějšími orchestry a dirigenty po celém světě. Od Berlínských filharmoniků obdržel v roce 1992 *Medaili Hanse von Bülow* a Vídeňská filharmonie mu v prosinci 1998 udělila čestné členství. Sám si nejvíce vážil nahrávek a koncertů s těmito dvěma orchestry. V roce 1996 vyšla v pořadí již třetí Brendelova nahrávka kompletu Beethovenových sonát pro label Phillips. Jako sólista završil svou koncertní kariéru 18. prosince 2008 s Vídeňskou filharmonií. Tento koncert deník *Daily Telegraph* zařadil mezi 100 nejvýznamnějších kulturních událostí posledního desetiletí. Po ukončení koncertní kariéry začal ve svých 77 letech intenzivně přednášet, recitovat svou poezii a vést mistrovské kurzy po celém světě. V roce 2013 hovořil pro rozhlasovou stanici BBC Radio 4 v pořadu, který se významných osobností ptá, jaké nahrávky by si vzali s sebou na pustý ostrov. Brendelův výběr dokládá jeho neuvěřitelný rozhled.<sup>4</sup>

Svým zaměřením, výjimečnou šíří a hloubkou se Alfred Brendel zařadil k legendárním interpretům klasického repertoáru, jaké představují Arthur Schnabel, Edwin Fischer a Rudolf Serkin. Tuto tradici charakterizuje oddanost dílu a autorovi, cílevědomá snaha pochopit dílo „z perspektivy autora“, nikoliv jen z pozice interpreta. Zároveň se stal důležitým článkem ve velké linii, jež pochází přímo od Beethovena (Ludwig van Beethoven – Carl Czerny – Franz Liszt – Martin Krause – Edwin Fischer – Alfred Brendel). V roce 2016 firma Decca vydala komplet všech Brendelových vydaných nahrávek, čítající neuvěřitelných 114 CD. Alfred Brendel zanechává hluboký, nepřehlédnutelný odkaz a stopu v dějinách interpretačního umění.

Alfred Brendel vždy patřil k mým uměleckým vzorům – mnohé z jeho interpretací považuji za „referenční“ a objevné. Když jsme v roce 2010 založili organizaci Prague Music Performance, jedním z mých přání bylo pozvat právě

---

4 G. F. Händel: árie *Al lampo dell' armi* z opery *Julius Caesar* (David Daniels); J. S. Bach: 2. věta z Koncertu *f moll* (Edwin Fischer); W. A. Mozart: árie *Zeffiretti lusinghieri* z *Idomenea* (Sena Jurinac); J. Haydn: Smyčcový kvartet *D dur* op. 20 (Lindsay String Quartet); L. van Beethoven: Smyčcový kvartet *cis moll* op. 131 (Busch Quartet); F. Schubert: Smyčcový kvartet *a moll* č. 13 (Kolisch Quartet); G. Mahler: *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* z *Písní potulného tovaryše* (Dietrich Fischer-Dieskau); A. Schönberg: Smyčcové trio op. 45 (LaSalle Quartet).

tohoto umělce. Po třech letech se nám s ním opravdu podařilo navázat spoluprací a od roku 2013 se stal naším pravidelným hostem. V červenci 2013 uvedl dvě přednášky – první o posledních dílech Franze Schuberta a druhou s názvem *A–Z Abeceda klavíristy*, kde nesmírně vtipně komentoval otázky interpretace a klavírní hry. A protože jsme věděli i o jeho neuvěřitelném rozhledu a vytříbeném vkusu na poli kinematografie, oslovili jsme jej společně s Národním filmovým archivem kvůli filmové přehlídce v kině Ponrepo, při níž by figuroval v úloze kurátora.<sup>5</sup> Alfred Brendel s nadšením souhlasil, jen jej mrzelo, kolik oblíbených filmů musí vynechat, když má přehlídka trvat pouze týden... V roce 2014 pro nás připravil cyklus s názvem *Mezi děsem a smíchem*,<sup>6</sup> v němž se soustředil na filmová díla pracující s grotesknem, humorem a hrůzou. Maestro byl každý den přítomen, aby se na filmy opět podíval, poté je osobně komentoval a odpovídal na otázky publika. V roce 2015 jsme společně s kinem Ponrepo zorganizovali projekt *Cinema Quartett*,<sup>7</sup> během něž uváděl i nejnovější filmy a zároveň vedl mistrovský kurz zabývající se Beethovenovým posledním smyčcovým kvartetem.

Chtěl bych se také se čtenáři ve vsí skromnosti podělit o svou osobní zkušenost s Alfredem Brendelem jako učitelem, protože je to zkušenost fascinující. Mám to velké štěstí, že s ním mohu pravidelně konzultovat svou klavírní hru a radit se s ním o interpretačních otázkách. Za velmi inspirativní považuji v jeho chápání hudby absenci „obecných pravd“. Brendelova metoda interpretace spočívá v tom, že se všem metodám vyhýbá. V esejích to popisuje následovně:

- 
- 5 Výjimkou byl dokument *Člověk a masky*, který o Brendelovi natočil Mark Kidel a který jsme si přáli do přehlídky zařadit.
- 6 31. 3. 2014 Jan Švankmajer: výběr Alfreda Brendela, ČSR 1964–71 / 50 min., Charles Chaplin: *Světla velkoměsta*, USA 1929 / 87 min.; 1. 4. Georg Wilhelm Pabst: *Žebrácká opera*, Německo 1931 / 91 min., Buster Keaton: *Překažené námluvy*, USA 1920 / 15 min., Buster Keaton – Charles F. Reisner: *Plavčík na sladké vodě*, USA 1928 / 65 min.; 2. 4. Tod Browning: *Zrůdy*, USA 1932 / 56 min., Mark Kidel: *Alfred Brendel – Člověk a masky*, Německo – Velká Británie 2001 / 70 min.; 3. 4. George Cukor: *Večere o osmé*, USA 1933 / 103 min., Charles Chaplin: *Monsieur Verdoux*, USA 1947 / 116 min.; 4. 4. René Clément: *Zakázané hry*, Francie 1952 / 85 min., Karel Reisz: *Morgan, případ zralý k léčení*, Velká Británie 1966 / 90 min.; 5. 4. Lindsay Anderson: *Kdyby*, Velká Británie 1968 / 104 min., Víctor Erice: *Duch úlu*, Španělsko 1973 / 92 min.; 6. 4. Carlos Saura: *Starý dům uprostřed Madridu*, Španělsko 1976 / 102 min., Louis Malle: *Šelest na srdci*, Francie 1971 / 120 min.; 7. 4. Luis Buñuel: *Tajemný předmět touhy*, Francie – Španělsko 1977 / 97 min., Woody Allen: *Zelig*, USA 1983 / 71 min.
- 7 14. 9. Pawel Pawlikowski: *Ida*, Polsko 2013 / 82 min., Yasujiro Ozu: *Tokyo Story*, Japonsko 1953 / 136 min.; 15. 9. Jessica Hausner: *Lurdy*, 2009 / 96 min., Alain Resnais: *Loni v Marienbadu*, Itálie – Francie 1961 / 94 min.; 16. 9. Mistrovský kurz – Beethovenův poslední kvartet (Bennewitzovo kvarteto); 17. 10. Karl Markovics: *Atmen*, Rakousko 2011 / 93 min.

„Ke každému mistrovskému dílu se snažím přistupovat jako k neopakovatelnému jevu. Důsledkem toho obvyklý analytický přístup spočívající v hledání vztahů a analogií v určitém stylu nebývá příliš k užítku. Jako interpreta mě v mé trojité roli kurátora, vykonavatele a porodníka nezajímají klišé, nýbrž něco neobvyklého a jedinečného.“ Existuje mnoho obecných principů, které většina hudebníků automaticky přejímá. V hudbě podle něj ale pravidla ne vždy existují, velmi často záleží na konkrétních situacích, které vyžadují konkrétní řešení. Jakékoliv zevšeobecnování je mu proti mysli: např. ostentativní zeslabování na konci každé fráze, nadvláda těžkých dob nad lehkými, zpomalování na vrcholech a na konci skladeb atd. I z těchto důvodů se u něj nesetkala s pochopením většina z tzv. „autentických“, či „historicky poučených“ interpretací.

Na jeho lekcích se cítím spíše jako na zkoušce orchestru. Málokdy se zabývá něčím vyloženě „klavírním“, hudbu cítí jako dirigent či skladatel. Na rozdíl od lidského hlasu či smyčcových nástrojů podle něj klavír nemá vlastní charakter, je naopak neutrální, „umí hrát role a čeká na přetvoření“. V tomto smyslu klavír nechápe jako tradiční nástroj virtuosů a zásadně nepoužívá vágní termíny jako „dobrá klavírní hra“, či „krásný klavírní zvuk“. Zastává názor, že většina skladatelů psala pro soubory (komorní skladby, symfonie, sbory, oratoria, opery atd.) a tato zkušenost se přenesla i do jejich klavírní tvorby. Kromě skladatelů, kteří psali výhradně pro klavír (Chopin a mladý Liszt), je podle něj nutné hudbu chápat z dirigentského hlediska. Když např. chtěl, abych vyrovnal sílu úhozu obou rukou, vtipně mě upozornil: „Kvůli velké intenzitě v levé ruce to zní jako orchestr s dvaceti kontrabasy, podpořil bych housle a violy v pravé ruce, aby to znělo jako vyrovnaný zvuk kvalitního orchestru.“ Často mi dává za vzor právě Wilhelma Furtwänglera, který byl podle něj jedinečný v „přehlédnutí“ díla jako jednoho celku, detaily a nuance v jeho kreačích nikdy nenarušují „architekturu“ skladeb.

Chtěl jsem vědět, jakým způsobem Alfred Brendel studuje skladby. Jeho odpověď považuji za charakteristickou a inspirující. Na začátku studia každého nového díla na sebe nechává hudbu působit emotivně, až poté si analyzuje, co cítí. Ve svém eseji o Beethovenovi píše: „Porozumět záměrům skladatele znamená převést si je do vlastního chápání. Hudba nemůže ‚promlouvat sama za sebe‘. Představa, že interpret může jednoduše odstavit své vlastní pocity a namísto nich jakoby ‚shora‘ přijímat ty skladatelovy, patří do říše pohádek. Co skladatel skutečně zamýšlel, když přiložil hrot pera na papír, může být odhaleno jen se zapojením vlastních emocí, vlastních smyslů, vlastního intelektu, vlastního vytříbeného sluchu.“ Harmonické rozborů nepovažuje, alespoň pro sebe, za příliš důležité. Chce, aby mu skladba i po mnoha letech studia zněla nově a aby ho její průběh neustále „překvapoval“. Vždy ho ale fascinovala analýza motivů a témat, které v průběhu díla procházejí dramatickými proměnami. Brendel sleduje, jak

se témata bohatě rozvíjejí, či naopak zkracují, jakým způsobem se „chová“ jedno téma k druhému a jaký druh „dialogu“ spolu vedou, jak v průběhu díla motivy a témata potvrzují či mění svůj charakter. Emoce a psychologii nazývá alfou a omegou interpretace.

Děkuji nakladatelství Volvox Globator za české vydání této knihy.

JAN BARTOŠ, ŘÍJEN 2016



# PŘEDMLUVA

**O**D VYDÁNÍ MÉ POSLEDNÍ sbírky textů s názvem *Alfred Brendel on Music* v roce 2007 se stala řada věcí. Rozhodl jsem se ukončit svou koncertní kariéru, dokud jsem měl stále rytmus a jemné nuance pod kontrolou – šedesát let hraní na veřejnosti mně přišlo dostačujících. Rovněž jsem si ale určil, jak bych rád naložil se zbytkem svého života: více psát, přednášet, učit, uvádět své básně s Pierrem-Laurentem Aimardem nebo mým synem Adrianem, sbírat čestné tituly, navštěvovat výstavy, chodit do divadla, koukat na filmy, znovu si přečíst své oblíbené knihy, poslechnout si všechna ta díla od Händela a Haydna, na která jsem doposud nenarazil. Těší mě, že většina toho proběhla, jak jsem si představoval.

Vedle své hudební existence jsem vždy rád pracoval se slovy. V některých svých esejích a přednáškách jsem se snažil pročistit si hlavu, vysvětlit leccos sám sobě, poradit sám sobě a poskytnout odpovědi na otázky, na něž jsem nedokázal nalézt uspokojující odpovědi v literatuře, která mně byla dostupná v době, kdy jsem je psal. Zároveň jsem v sobě choval naději, že z toho, co jsem se touto cestou naučil, budou moci těžit i ostatní.

Je pro mě nesmírným potěšením spatřit tento konečný soubor esejů a přednášek o hudbě v knižní podobě. Jsem za to nesmírně vděčný Jeremymu Robsonovi, jenž zahájil mou kariéru publikujícího autora a nyní ji zakončuje tímto vydáním. K vydání z roku 2007 přibýlo několik dalších textů, napsaných převážně poté, co jsem v roce 2008 přestal koncertovat. Určitá zopakovaná tvrzení zůstala zachována, pokud byla nepostradatelná pro úplnost daného textu. Starší eseje prošly korekturou, ale nedoplnil jsem je o novější informace. Během šedesátiletého období, v němž vznikly tyto eseje, musely nevyhnutelně nastat změny ve faktech a v názorech. Neodvracel jsem zrak od svých protimluvů a nebál jsem se některé své názory pozměnit. Každý text byl nově opatřen rokem jeho vydání.

Dvě z mých přednášek o komorní hudbě svědčí o mé zálibě vést smyčcové kvartety. Bylo pro mě obzvláště potěšující setkávat se s některými z nejlepších ansámbľů tohoto druhu a být taktéž svědkem fascinující úrovně řady mladších těles.

Kdybych měl uvést jména všech hudebníků, přátel a osob, jimž jsem velmi vděčný, potřeboval bych na to další knihu. Dovolím si tedy zmínit jen Marii Majnovou za její nekončící péči a vnímavost a Olivii Beattieovou a Victorii Goddenovou za jejich neúnavnou redakční práci.



# MOZART



## Hráč Mozarta radí sám sobě

*Není pochyb o tom, že Mozart bere zpěv jako výchozí bod, z něhož vyvěrá jeho nepřetržitá melodičnost, jež v jeho skladbách probleskuje jako úchvatné křivky ženského těla přes záhyby vzdušných šatů.*

FERRUCCIO BUSONI

**N**ECHŤ TENTO CITÁT poslouží jako první varování interpretovi Mozarta: hra na klavír, ať už jakkoliv bezchybná, nemůže být považována za dostatečnou. Mozartovy klavírní skladby by pro hráče měly být pokladnicí plnou skrytých hudebních možností, které často dalece přesahují možnosti samotného klavíru. V hledání těchto možností nelze vycházet z omezení Mozartova klavíru (které odmítám přijmout), nýbrž z Mozartovy dynamičnosti, barevnosti a výrazovosti jeho operního zpěvu, orchestrů a souborů všech složení. Například první věta Mozartovy Sonáty pro klavír č. 8 a moll (KV 310) je pro mě skladbou pro symfonický orchestr, druhá věta zase připomíná vokální formu s dramatickou prostřední částí a závěrečná věta by mohla být jednoduše přepsána na divertimento pro dechy.

V Mozartových klavírních koncertech je zvuk klavíru ostřeji oddělen od zvuku orchestru. Výchozí pozici v nich bude klavíru udávat hlas a sólový nástroj orchestru. Od zpěváka se naučí nejen jak „zpívat“, ale rovněž jak „promlouvat“, čistě a zřetelně, jak své hře dodávat výraz, jak jednat a reagovat; od hráče na smyčcový nástroj si osvojí uvažování z hudební perspektivy smyků dolů a nahoru a od flétnisty nebo hobojisty získá umění frázovat rychlé pasáže prostřednictvím množství artikulací, namísto toho, aby jejich přednes podával automatizovaně bez legata nebo ještě hůř, v konstantním legatu, jak předepisovalo staré souborné vydání bez sebemenšího náznaku autenticity.

Smyslům lahodící zpěv a krása, ať už hraje v Mozartově hudbě jakkoliv důležitou roli, nesčítají jedině zdroje pronikavé blaženosti jeho hudby. Svázat Mozarta jen s několika vlastnostmi jeho hudby znamená ho oslabit. Z provedení jeho skladeb by mělo být evidentní, že velcí skladatelé toho mají vždy mnoho co říci a dokážou využít protikladů ke svému prospěchu. Snah redukovat Mozarta na schumannovskou „plující řeckou eleganci“ či wagnerovskou „genialitu záře a lásky“ bylo již dost. Hledání rovnováhy mezi čerstvostí a metropolismem (Busoni o Mozartovi tvrdí, že „nezůstal prostým, ale ani se nestal přehnaně vytříbeným“),

mezi silou a transparentností, lhostejností a ironií, odměřeností a intimitou, mezi skladatelskou svobodou a zavedenými postupy, vášní a mravností, osamocенostí a stylem; to vše patří k údělu hráče Mozarta. Odměnou mu za to může být jen potřebná dávka štěstí.

Co vlastně činí Mozartovu hudbu výjimečnou? Na tuto otázku možná budeme schopni lépe odpovědět, pokusíme-li se načrtnout dělicí čáru mezi Haydnem a Mozartem. Mozart se občas až překvapivě podobá Haydnovi a ten zase Mozartovi, a přestože měli oba diametrálně odlišné povahy, sdíleli své hudební úspěchy s bratrskou solidaritou. V Haydnovi a Mozartovi spatřuji protiklady mezi instrumentální a vokální hudbou, motivem a melodií, Carlem Philippem Emanuelem Bachem a Johannem Christianem Bachem, adagiem a andantem, césurou (k pobavení i vystrašení) a (bezešvým) propojením, smělostí a rovnováhou, překvapením z neočekávaného a předvídatelností. Z poklidu se Haydn znovu noří do rozrušení, zatímco Mozart činí pravý opak, směřuje k poklidu z rozrušení.

Znepokojivou energii Mozartovy hudby (jeho prsty ustavičně poklepávaly do rytmu na opěrcce nejbližší židle, která byla po ruce) lze poznat v neposedné a rázné roztěkanosti mnoha jeho závěrečných vět, jak bylo možné si je vyslechnout v provedeních Edwina Fischera, Bruna Waltera nebo Artura Schnabela. Když Busoni odpírá Mozartovi jakoukoliv znepokojivost, musím nesouhlasit. Jako melodičnost, která v jeho skladbách probleskuje přes záhyby šatů, i v Mozartovi „chaos“ tu a tam může „probleskovat skrz závoj řádu“ (Novalis).

Dokonalost tohoto řádu, záruka Mozartova pojetí formy, je podle Busoniho „téměř nelidská“. Nepřestávejme si tudíž uvědomovat hlubokou lidskost jeho hudby – i v momentech, kdy nabývá oficiálního a konvenčního nádechu. Neochvějnost jeho formy vždy vyvažuje průzračnost jeho zvuku, zázračnost jeho zvukových směsí, odhodlanost jeho energie, jeho živoucí duch, tlukot srdce a nesentimentální hřejivost jeho pocitů.

Na pomyslné ose mezi objevitelem a dobrodruhem Haydnem a náměsíčným Schubertem chápou Mozarta a Beethovena jako architekty. Jak odlišně však oba staví! Již od počátku skladby klade Beethoven cihlu na cihlu a konstruuje a obhajuje svou stavbu, jakoby byla v souladu se zákony statiky. Naproti tomu Mozart dává přednost spojování nejkrásnějších melodických myšlenek jako prefabrikovaných komponentů. Stačí se podívat, jakým způsobem v první větě KV 271 mění posloupnost svých stavebních kamenů až do té míry, že působí dojmem, jakoby se přeskupovaly coby krystaly v kaleidoskopu. Zatímco Beethoven odvozuje jeden prvek od druhého způsobem, který lze nazvat procedurálním, Mozart na sebe vrší jeden prvek za druhým, jakoby to ani jinak nebylo možné.

Mozart se v mollových a durových stupnicích vyjadřuje odlišně, výrazněji než ostatní skladatelé. Jeho dva koncerty v mollových stupnicích, KV 466 a KV 491,

jež velmi silně oslovily Beethovena, svědčí o tom, že rovněž dokázal skládat procedurálním způsobem. Původní kadence těchto dvou děl již bohužel neexistují. Dynamická prostorovost Koncertu d moll ani kontrapunktická nahuštěnost Koncertu c moll nejsou slučitelné s obvyklým postupem improvizované kadence Mozartových koncertů v durových stupnicích. Představit si pod nimi lze spíše kadence ve stylu Bachova pátého Braniborského koncertu, jež s sebou nesou intenzitu daného okamžiku a přenášejí ji klenoucím se obloukem do dalšího nástupu orchestru.

Mozart není ani z porcelánu, ani z mramoru či z cukru. Rozkošný Mozart, navoňený Mozart, permanentně extatický Mozart, nedůtklivý Mozart, sentimentálně přebujelý Mozart; všem těmto reprezentacím Mozarta se musíme vyhnout. K Mozartovi, jenž je ustavičně „poetický“, bychom taktéž měli přistupovat s určitým podezřením. „Poetickým“ hráčům se často stává, že se uzavrou ve skleníku, do něhož je zamezen přísun čerstvého vzduchu – máte nutkání zvednout se ze židle a jít otevřít okno. Necht' zůstává poezie kořením, nikoliv hlavním chodem. Zvláštní, že mezi hráči na všechny možné nástroje existují jen „básníci kláves“ – tento relativně prozaický nástroj podle nich musí být přetransformován, očarován. Z praxe se zdá, že houslisté, dirigenti i zpěváci se bez „poezie“ obejdou.

Jen letmý pohled na Mozartovy klavírní koncerty by měl postačit k přesvědčení interpreta Mozarta, že jejich provedení se bezpečně obejde bez zásahů muzejního kurátora. Mozartův notový zápis není úplný. Sólové party nejen postrádají téměř jakékoliv dynamické značky, noty, které mají být zahrány – třebaže v pozdních dílech, jež nebyla připravena pro rytce – si občas vyžadují doplnění: vyplněním (když se Mozartův rukopis omezuje na skicovitě náznaky), variacemi (když se poměrně jednoduché téma několikrát opakuje bez toho, aby ho Mozart sám obměňoval variacemi), ozdobami (když je hráči svěřen melodický rámec, v němž může ozdobu provést), korunami při zopakovaném nástupu (které jsou v dominantě a musí být spojeny s následující tónikou), kadencemi (které vedou od postupu akordů šestého a čtvrtého stupně kvaziimprovizačním způsobem do závěrečného *tutti*).

Naštěstí máme k dispozici množství Mozartových vlastních variací, ozdob, zopakovaných nástupů a kadencí, které hráči dávají jasnou představu tvůrčí svobody, v jejímž rozmezí se může pohybovat. Tyto nástupy a kadence nikdy neopouštějí hlavní tóninu, ozdoby a variace zase nikdy nenarušují převládající tón skladby. Mozartovy variace se občas vyznačují decentní střídmostí, jež dle mého soudu zcela neladila se současnými konvencemi.<sup>8</sup> Názor, že prázdná místa

8 V Koncertu pro klavír a orchestr č. 24 c moll (KV 491) by měly být nesmírně delikátní změny v harmonii, vedení hlasů a rytmus v návratech úvodního tématu podány posluchači bez dalších doplnění.

musí zůstat prázdnými, jelikož si interpret nemůže jaktěživ činit nárok na to aspirovat na Mozartovu genialitu, je již překonaný. Tento postoj byl výtvořem mylně pojaté zbožné úcty, která nepředpokládala, že by hráč dokázal projevit dostatečnou empatii k Mozartovu stylu. Rondo A dur KV 386 představuje zářný příklad. Díky nedávnému objevu posledních stran Mozartova rukopisu nyní zjišťujeme, že posledních 28 taktů rondo, jak je známe, nesložil Mozart, nýbrž Cipriani Potter, čehož by si jinak nikdo nevšiml.

Právě v pasážích, vyznačujících se útržkovitostí, musí hráč přesně vědět, co Mozart psal a jak, místo toho, aby slepě spoléhal na editory. Každý, kdo se pustí do interpretace Mozartových klavírních koncertů, musí věnovat svůj čas studiu zdrojů. Obzvláště trefný příklad reprezentuje tzv. Korunovační koncert KV 537. Převážná část klavírního partu pravé ruky není vůbec rozpracována. V prostřední větě, sužované nedostatkem jakéhokoliv kontrastu emocí, se totožná čtyřtaktová fráze objevuje nejméně desetkrát v téměř identické podobě. Zde bychom rozhodně neměli šetřit melodickými ozdobami, nechceme-li dosáhnout mdlého dojmu jistého Raphaela Madonnase, jehož devatenácté století zbožňovalo stejně jako strohé provedení této věty. Jen těžko lze pochopit, proč se takto vykonstruovaná verze tohoto překrásného Mozartova díla hraje dodnes tak, jako by na ní nebylo co zlepšit.

Doplňování Mozartova notového zápisu je v určitých případech zjevně nutné, v ostatních přinejmenším možné. Dodatek kompletního vydání edice Bärenreiter uvádí okázale vyzdobenou verzi Adagia ve fis moll Koncertu A dur KV 488, což je pravděpodobně dílo Mozartova žáka a údajně patřilo k Mozartově pozůstalosti. Postup vypracování této verze sice není nijak uspokojivý, prozrazuje nám však tu důležitou skutečnost, že ozdoby jsou povolené. Co se týče konkrétních kroků, podle nichž by měl interpret postupovat, směrodatnými by pro něho měly být jen a pouze Mozartovy vzory. Ozdoby Hummela a Philippa Karla Hoffmanna se ani nesnaží řídit Mozartovými příklady, odcizují se jeho stylu a často natolik překypují notami, že k tomu, aby je hráč vůbec dokázal do pasáže vměstnat, musí relativně svižná tempa Mozartových prostředních vět ustoupit zpět do larga. Doplnění Hummela a Hoffmanna nás nutí si uvědomit, že „gusto“ interpretačního stylu se může měnit dosti rychle a drasticky. To by mělo přimět k zamyšlení ty, kteří se snaží přijít Mozartovi na kloub jen prostřednictvím soustředěného studia hudební praxe období baroka.

Hráčovo potěšení ze zaplňování prázdných míst na Mozartově hudební mapě má však své hranice, ač při tom studovaný posluchač možná necítí potřebu napínat uši. Hráč se nesmí nechat svést k přílišnému prosazování sebe sama nebo se nechat unášet okamžikem. Když se improvizování ozdob stane salonní hrou se škodolibým cílem vyvést orchestr z míry nebo když se hráč v každém vystoupení

snaží dokázat sobě a všem přítomným, že si počíná skutečně spontánně, riskuje, že ztratí kontrolu nad kvalitou provedení. Myslím, že bude záslužnější, vybere-li si pečlivě ze zásoby verzí, které si předem vyzkoušel doma, než aby riskoval vše na pódiu ve snaze hrát Mozarta, jakoby jím sám byl.

Jeden z možných způsobů, jak Mozartův klavírní part doplnit, představuje hraní generálního basu. To je však jen zřídka nutné, vzhledem k tomu, že ve většině případů klavír takto pouze zdvojuje orchestr. Kdysi mně činilo potěšení doprovázet basovou linku orchestru, dnes se ale omezují jen na občasné vložení svých prstů do energetických pasáží a poskytování téměř nepostřehnutelné harmonické opory určitým klavírním kantilénám. V časech, kdy neexistovali dirigenti ani partitury, sloužil generální bas, kromě zprostředkovávání harmonického rámce sólistovi, především ke koordinaci rytmu hráčů. V dnešní době lze důvodně předpokládat, že sólista bude s partiturou obeznámen (v poslední době se očekává i od zpěváků písňových forem, že jsou obeznámeni s klavírním doprovodem), a přirozeně také předpokládáme, že i dirigent udrží orchestr pohromadě. Hraní generálního basu se tudíž zdá mít smysl jen ve speciálních případech, například když se čtyři Mozartovy komorní koncerty (KV 413–415 a 449) hrají bez dechů. Nesmí se z nich však vytratit rozdíl mezi částmi solo a tutti.

I skladatel jako Mozart se mohl dopustit chyb. Zásada Artura Schnabela, že interpret musí akceptovat rozmary velkých skladatelů, přestože jim nedokáže úplně přijít na kloub, by neměla vést až k tomu, že chyby zůstanou neopraveny. Sám Schnabel nám poskytl několik příkladů interpretační slepoty, způsobené přehnanou úctou, kupříkladu v prostřední větě Koncertu c moll KV 491, když zahrál takt s doprovodem dechů, přesně jak ho Mozart bezděčně ponechal. Zde, stejně jako v jednom taktu v závěru KV 503, Mozart podle všeho napsal klavírní part jako první a poté se při psaní orchestrálních partů rozhodl učinit změny v harmonii. Nakonec zapomněl přizpůsobit klavírní part nově vzniklé harmonické situaci. Výsledkem se stala kakofonie a odklon ve vedení basové linky, jenž se u Mozarta jeví jako nemyslitelný. Pokud hráč v ojedinělých případech Mozartův zápis uvede na pravou míru, neznamená to nutně, že by se považoval za rovnocenného, či dokonce nadřazeného Mozartovi.

Taktové označení *alla breve* prostřední věty KV 491 působí dojmem, jakoby nám Mozart kladl hádanku, avšak bez toho, aby nám poskytl „možné řešení společně s hádankou“ (citujeme-li další z Busonihof aforismů o Mozartovi). Paul a Eva Badura-Skodovi vynaložili spoustu úsilí ve snaze vysvětlit, proč se Mozart tímto označením dopustil chyby. Notové hodnoty v této větě jsou dvakrát pomalejší než věty koncertů KV 466 a 595 s označením *alla breve*. Jak dokládají dobové učebnice a Beethovenovy metronomické hodnoty, označení *alla breve* neudává pouze počítání v půltaktech, ale rovněž značné zrychlení tempa. Existují

však výjimky, na což mě laskavě upozornil Erich Leinsdorf, a druhá věta KV 491 přináší jednu z nich. Leinsdorf zmínil mimo jiné jisté příklady z Kouzelné flétny (předehra: adagio; č. 8: závěr I. dějství – larghetto, II. dějství: pochod kněží, č. 18: sbor kněží, č. 21: závěr II. dějství: andante), kde by alla breve „mělo být přeloženo současněmu dirigentovi ve smyslu: ve čtyřech, proboha, ne v osmi“. Existuje však rovněž Bachova árie se sólovou gambou „Es ist vollbracht“ (Dokonáno jest) z jeho Janových pašijí, kde sám Bach uvedl nad taktovým označením 3/4 prostřední části slova alla breve, čímž naznačil přechod do „následující rychlejšího celku“: nikoliv ve třech, nýbrž v šesti. Staré souborné vydání, jež svévolně změnilo několik Mozartových tempových označení, zaměnilo alla breve v první větě Koncertu F dur KV 459 za 4/4 rytmus, čímž se dopustilo přesně toho, co toto dílo nesnese: nemá plynout v pochodovém duchu alla marcia, jak nám konstantně vnucují komentáře a koncertní provedení, nýbrž skočně a v celých taktech.

Mozart nebyl žádné květinové dítě. Jeho rytmus není mdlý ani nejasný. I ten nejtěplejší, nejjemnější tón má pevnou páteř. Mozart se může čas od času zasnít, jeho rytmus však vždy bdí. Necht jsou úpravy tempa znakem rytmické síly, jež znamená protiváhu emocionální síly Mozartových skladeb. Zejména ve větách s hojně se vyskytujícími variacemi bude jistě přípustné tempo v určitých momentech vystupňovat a oddělit tím jednu variaci od druhé. Mozart může náříkat – a tento nárek může dosáhnout až úrovně samotářského žalu, ale nikdy nesténá a neúpí. Nad motivy o dvou notách by se mělo „povzdechnout“, jen když si to hudba skutečně vyžaduje. Nejen zpěváci by si měli uvědomovat rozdíl mezi napětím, jež má čistě hudební úlohu, a přírazem, jehož úloha je emocionální a deklamační, zdůrazňující patos dvouslabičných slov.

Je Mozartova hudba jednoduchá? Jeho současníkům se často jevila jako příliš složitá. Pojetí jednoduchosti se v tomto století stalo naprosto trapným. Vládne kýč prostosti, jenž se projevuje zejména v doslovné glorifikaci „běžného života“ a v tíhnutí k „populárnímu duchu“. Co bylo akceptovatelné pro člověka v období romantismu, je pro jejich potomky dostatečně rozumné. Jednoduchost v interpretaci Mozarta nemusí znamenat podrobení rozmanitosti vyvažovacímu procesu nebo vyhýbání se problémům. Jednoduchost je vítána do té úrovně, dokud ji motivuje cíl: oprostít se od nadbytečnosti. Zaměřit se jen na to, co se u Mozarta „počítá“, je problematické. V jeho hudbě se totiž počítá všechno. Pokud vynecháme pár slabších děl a vět, jichž se pár najde i mezi Mozartovými klavírními koncerty, například raná díla, předcházející novému divu světa, Koncertu pro klavír č. 9 Es dur, KV 271, „Jeunehomme“.

Identita madame Jeunehomme byla nedávno odhalena díky úsilí rakouského akademika Michaela Lorenze: její pravé jméno znělo Victorie Jenamy a narodila se ve Štrasburku v roce 1749 jako nejstarší dítě známého tanečníka Jeana-Georga

Noverreho. Co však zůstává záhadou, je nenadálé vrcholné mistrovství, jež se nám zjevuje v díle pro ni složeném. Zde se poprvé zračí pravda, že Mozart je zároveň „mladý jako jinoch a zároveň moudrý jako stařec“ (Busoni). A počínaje tímto bodem musí hráč Mozarta vzít na svá bedra břemeno, jež je za hranicemi jeho sil.

(1985)

*Přeložil Martin Lauer*