



HAL
open science

L'Œuvre de Jan Václav Hugo Voříšek (1791-1825) dans la production pour piano de son époque et son interprétation aujourd'hui

Petra Matejova

► **To cite this version:**

Petra Matejova. L'Œuvre de Jan Václav Hugo Voříšek (1791-1825) dans la production pour piano de son époque et son interprétation aujourd'hui. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris-Sorbonne - Paris IV; Janáčkova akademie múzických umění (Brno, République tchèque). Hudební fakulta, 2014. Français. NNT : 2014PA040056 . tel-04272700

HAL Id: tel-04272700

<https://theses.hal.science/tel-04272700v1>

Submitted on 6 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Paris-Sorbonne
Faculté des Lettres et Civilisation,
Janáčkova Akademie Múzických Umění
Hudební fakulta,
**Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse
de Paris**

Thèse

pour obtenir le grade de Docteur de L'Université Paris-Sorbonne
et de l'Académie Janáček à Brno

Discipline : Musique, Recherche et Pratique

Petra Matějová

**L'Œuvre de Jan Václav Hugo Voříšek
(1791-1825)
dans la production pour piano de son époque
et son interprétation aujourd'hui**

Préparée sous la direction de :

**M. le Professeur Jean-Pierre Bartoli (Université Paris-Sorbonne),
Mme. le Professeur Barbara Maria Willi (Académie Janáček)
et de M. Kenneth Weiss, Professeur référent du CNSM de Paris**

Jury :

M. Jean-Pierre Bartoli, Professeur à Université Paris-Sorbonne

M. Pascal Duc, Responsable du Département de la Musique ancienne au CNSMDP

Mme. Laure Schnapper, Professeur agrégée habilitée à l'École des hautes Études
en Sciences Sociales

M. Marek Toporowski, Professeur à l'Académie de Musique à Katowice

Mme. Barbara Maria Willi, Professeur à l'Académie Janáček à Brno

M. Kenneth Weiss, Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique et
de Danse de Paris

Juin 2014

Je tiens à remercier tous mes professeurs, Mme Barbara Maria Willi, M. Jean-Pierre Bartoli et M. Kenneth Weiss, pour leur direction généreuse et leurs remarques précieuses.

Mes remerciements pour le soutien à la fois professionnel et personnel s'adressent également à Mesdames Eva Bublová, Cécile Kubik, Daniela Tinková, Messieurs Martin Bažil et Aurélien Delage, et surtout à Mme Olga Zuckerová.

Ráda bych na tomto místě poděkovala všem svým profesorům, paní Barbaře Marii Willi a pánům Jean-Pierrovi Bartolimu a Kennethu Weissovi za jejich inspirativní vedení a cenné připomínky.

Poděkování za podporu odbornou i osobní patří také Evě Bublové, Cécile Kubik, Daniele Tinkové, Martinu Bažilovi, Aurélienu Delage a především paní Olze Zuckerové.

Obsah

Úvod.....	1
1. Historické zázemí.....	7
1. 1. Životopisné údaje.....	7
1. 1. 1. Dětství.....	7
1. 1. 2. Praha.....	8
1. 1. 3. Vídeň.....	10
1. 2. Učitelé a vzory.....	13
1. 2. 1. Václav František Voříšek.....	13
1. 2. 2. Matěj Sojka.....	14
1. 2. 3. Václav Jan Tomášek.....	15
1. 2. 4. Johann Nepomuk Hummel.....	17
1. 2. 4. 1. Vídeňské prostředí, Hummel a Beethoven.....	17
1. 2. 4. 2. Hummel.....	19
1. 2. 4. 3. Hummelova pedagogika a <i>Klavírní škola</i>	21
2. Interpretace.....	23
2. 1. Tempo, metronom.....	23
2. 1. 1. Měření tempa pomocí přístrojů.....	25
2. 1. 2. Přijetí metronomu.....	26
2. 2. Pedalizace.....	31
2. 3. Ladění.....	38
2. 4. Improvizace.....	40
3. Voříškovo klavírní dílo a jeho interpretace.....	43
3. 1. Malé formy.....	43
3. 1. 1. <i>Dvanáct Rapsodií</i> , op. 1.....	43
3. 1. 1. 1. Výběr tóniny.....	44
3. 1. 1. 2. Tóniny <i>Rapsodií</i> v perspektivě Voříškových charakteristik tónin.....	49
3. 1. 1. 3. Tempo a metronomické údaje v interpretaci <i>Rapsodií</i>	53
3. 1. 1. 4. Shrnutí, zkušenost interpreta získaná při vyhodnocování vlastní nahrávky.....	61
3. 1. 2. <i>Le Désir</i> , op. 3 a <i>Le Plaisir</i> , op. 4.....	63
3. 1. 3. <i>Impromptus</i>	66
3. 1. 3. 1. <i>Impromptu</i> B dur.....	67
3. 1. 3. 2. <i>Šest Impromptus</i> , op. 7.....	67
3. 1. 3. 3. <i>Ekloga</i> C dur, <i>Impromptu</i> F dur.....	76
3. 1. 4. Drobné skladby bez opusových čísel.....	78
3. 1. 4. 1. <i>Stammbuchblatt</i>	78
3. 1. 4. 2. Padesátá variace ve <i>Vaterlandisches Künstlerverein</i>	79
3. 1. 4. 3. <i>Ziemlich lebhaft</i>	80
3. 1. 4. 4. <i>Pochod</i> C dur.....	80
3. 1. 4. 5. <i>Leichenfeyer auf der Tod des General Moreau</i>	80
3. 2. Velké formy.....	83
3. 2. 1. <i>Fantasie</i> , op. 12.....	83

3. 2. 2. <i>Dvě Ronda</i> , op. 18.....	92
3. 2. 3. <i>Variace</i> , op. 19.....	94
3. 2. 4. <i>Sonáta</i> , op. 20.....	106
Závěr.....	119
Přílohy	
I. Seznam obrazových příloh.....	237
II. Prameny a literatura.....	223
III. Návrh edičních změn	229
III. 1. Vydavatelská zpráva.....	229
III. 2. Rapsodie, opravy ve vydání.....	250
IV. CD	
Résumé français	123
Introduction.....	123
1. Le cadre historique.....	130
1. 1. Eléments biographiques.....	130
1. 1. 1. L'enfance.....	130
1. 1. 2. Prague.....	131
1. 1. 3. Vienne.....	134
1. 2. Formation musicale.....	137
1. 2. 1. Václav František Voříšek.....	137
1. 2. 2. Matěj Sojka.....	139
1. 2. 3. Václav Jan Tomášek.....	140
1. 2. 4. Johann Nepomuk Hummel.....	142
1. 2. 4. 1. Le milieu viennois, Hummel et Beethoven comme deux pédagogues les plus importants.....	142
1. 2. 4. 2. Hummel.....	145
1. 2. 4. 3. La pédagogie de Hummel et sa <i>Méthode</i>	146
2. L'interprétation.....	149
2. 1. Le tempo, le métronome.....	149
2.1.1. Détermination du tempo à l'aide des instruments de mesure	150
2.1.2. La réception du métronome.....	151
2. 2. La pédalisation.....	155
2. 3. Le diapason et l'accord.....	159
2. 4. L'improvisation.....	160
3. L'œuvre pour piano de Voříšek et son interprétation.....	162
3. 1. Petites formes.....	162
3. 1. 1. <i>Douze Rapsodies</i> , op. 1.....	162

3. 1. 1. 1. Le choix de tonalité.....	163
3. 1. 1. 2. Les tonalités de <i>Rapsodies</i> dans la perspective de caractéristiques de tonalités de Voříšek.....	163
3. 1. 1. 3. Le tempo et les indication du métronome dans l'interprétation de <i>Rapsodies</i>	171
3. 1. 1. 4. La conclusion, l'expérience de l'interprète à l'évaluation de son propre enregistrement.....	178
3. 1. 2. <i>Le Désir</i> , op. 3 et <i>Le Plaisir</i> , op. 4.....	179
3. 1. 3. Les <i>Impromptus</i>	182
3. 1. 3. 1. L' <i>Impromptu</i> en si bémol majeur.....	182
3. 1. 3. 2. Six <i>Impromptus</i> , op. 7.....	183
3. 1. 3. 3. L' <i>Eclogue</i> en do majeur, l' <i>Impromptu</i> en fa majeur.....	191
3. 1. 4. Les morceaux sans numéro d'opus.....	193
3. 1. 4. 1. <i>Stammbuchblatt</i>	193
3. 1. 4. 2. Cinquantième variation du <i>Vaterlandisches Künstlerverein</i>	194
3. 1. 4. 3. <i>Ziemlich lebhaft</i>	195
3. 1. 4. 4. <i>March</i> en do majeur.....	195
3. 1. 4. 5. <i>Leichenfeyer auf der Tod des General Moreau</i>	195
3. 2. Grandes formes.....	197
3. 2. 1. <i>Fantasie</i> , op. 12.....	197
3. 2. 2. Deux <i>Rondeaux</i> , op. 18.....	202
3. 2. 3. <i>Variations</i> , op. 19.....	203
3. 2. 4. <i>Sonate</i> en si bémol mineur, op. 20.....	207
Conclusion.....	212
Annexe	
I. Liste des images.....	216
II. Bibliographie.....	223
III. L'esquisse de changements dans l'édition moderne	234
III. 1. La notice.....	234
III. 2. Les <i>Rapsodies</i> , les corrections dans l'édition.....	250
IV. CD	

Úvod

Přestože Voříškovo klavírní dílo nepatří ke stěžejnímu pianistickému repertoáru, jeho autorovi je nutné přiznat v dějinách hudby nezastupitelnou hodnotu: má jedinečnou roli jako tvůrce žánru lyrického kusu impromptu a jeho jednoznačně vizionářský hudební styl má množství kvalit. Jeho hudba, je-li interpretována citlivě a s odpovídajícím interpretačním zázemím, má zřetelný potenciál oslovit dnešního posluchače.

Je-li Voříšek relativně málo znám, je to mimo jiné proto, že zatím nebyl dostatečně probádán. Vedle nečetných životopisných pramenů, jakými jsou *Biografické poznámky* Aloyse Fuchse¹ nebo článek Voříškova švagra Václava Kodytky², existuje na toto téma jen několik článků a dvě muzikologické disertační práce. Ve 20. letech 20. století zahrnuje Willi Kahl Voříškovy skladby do svého srovnávacího článku o lyrickém klavírním kusu³, ve stejné době autora prezentuje Alois Hnilička v kontextu skladatelů počátku 19. století⁴ a přibližuje jeho vztah s pražským skladatelem, klavíristou a učitelem Václavem Janem Tomáškem⁵. Rozsáhlejší bádání provedl až o mnoho desetiletí později brněnský muzikolog Vojtěch Kyas. Po prvním článku o Voříškovi, ve kterém pokračuje v tématice započaté W. Kahlem⁶, zpracuje obdivuhodně Voříškovu uměleckou činnost v článku shromažďujícím kritiky na Voříškova veřejná vystoupení a provedení jeho skladeb jeho žáky a kolegy⁷. Následují další komparativní články⁸. Základní muzikologickou

¹ Fuchs, Aloys, *Biographische Notizen über Johann Hugo Worzischek*: (weil. K. k. ersten Hoforganisten.). Nach Mitteilungen einiger seiner Freunde und eigenen Beobachtungen zusammengestellt von Aloys Fuchs, 1826.

² Kodytek, Václav, „Voříšek Jan Hugo. Stručný životopis“, Praha, *Dalibor*, 20. 6. 1859 [« La biographie brève »].

³ Kahl, Willi, „Das lyrische Klavierstück Schuberts und feiner Vorgänger seit 1810“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 3. Jahrg., H. 1. Jan., 1921, p. 54-82.

⁴ Hnilička, Alois, *Profily české hudby z první polovice 19. století*, Fr. Borový, Praha 1924 [« Les profils de la musique tchèque de la première moitié du 19^e siècle »].

⁵ Hnilička, Alois, „Volné listy z korespondence V. J. Tomáška“, Praha, *Dalibor*, 1922, str. 3-4, 13-14 [« Les pages séparées de la correspondance de V. J. Tomášek »]; „Fragmenty k uměleckému profilu Tomáškovu“, Praha, *Dalibor*, 1922, str. 107-109 [« Les fragments du profil artistique de V. J. Tomášek »].

⁶ Kyas, Vojtěch, „Srovnání lyrických klavírních kusů V. J. Tomáška, J. H. Voříška a F. Schuberta“, *Časopis moravského muzea*, lxi, 1977, p. 125–30 [Comparaison des pièces de caractère de V. J. Tomášek, J. H. Voříšek et F. Schubert].

⁷ Kyas, Vojtěch, „Skladatel a pianista J. H. Voříšek v zrcadle dobových kritik“, Brno, *Opus musicum*, 1986, p. 227-239 [J. H. Voříšek, compositeur et pianiste vu par les revues de presse d'époque].

⁸ Kyas, Vojtěch, „Nové poznatky o J. H. Voříškovi“, Brno, *Acta Musei Moraviae*, 1990, p. 205–221 [Nouvelles connaissances sur J. H. Voříšek], „Jan Hugo Voříšek, Franz Schubert, a Vídeň jejich doby“, Brno, *Opus Musicum*, xxi, 1989, p. 5–19 [Voříšek, Schubert et la Vienne de leur époque].

práci o Voříškovi představují zejména dvě disertační práce: první z roku 1961 od Olgy Loulové-Zuckerové⁹ (dnes veřejně nedostupná) a druhá z roku 1982 od Kennetha DeLonga. Olga Zuckerová, která zasvětila voříškovskému bádání a publikování celý svůj život, jej představila nejen v několika člancích¹⁰, ale především ve většině předmluv k vydáním Voříškových děl v řadě Musica Antiqua Bohemica vydavatelství Supraphon. Zkompletovala tématický katalog Voříškových děl¹¹ a připravuje k vydání jak rozsáhlou monografii, tak okomentovaný překlad *Biografických poznámek* Aloyse Fuchse. Kenneth DeLong je autorem hesla „Voříšek“ v *Grove Dictionary*. Tyto muzikologické práce se soustřeďují především na skladatele jako historickou osobnost, nebo na srovnání jeho děl se skladbami současníků. Je zde tedy prostor pro další bádání, zejména na poli interpretace.

Současná vydání Voříškových děl jsou v lecčem problematická. Klavíristé dnes vlastně nemají k dispozici kompletní novodobé vydání v náležité kvalitě. Většina Voříškových klavírních skladeb vyšla v řadě Musica Antiqua Bohemica Editia Supraphon¹². Toto vydání z 60. a 70. let 20. století se nesnaží zachovat skladatelův jazyk, ale často přizpůsobuje dnešnímu vnímání. Text, který je sice blíže pramenům, ale neobsahuje dostatečnou předmluvu a přidává do not editorovy prstoklady, přináší vydání Henle z roku 1971¹³. Tato edice představuje výběr z Voříškova díla, a nabízí například obě verze třetí věty *Sonáty* op. 20.

Teprve v nedávné době vzbuzuje Voříškova hudba také zájem interpretů, který dal vzniknout několika nahrávkám. Po na dlouhou dobu jedině souborné nahrávce na moderní klavír, kterou pořídil Radoslav Kvapil (Supraphon, 1977), vyšlo několik alb s výběrem skladeb. Na moderní klavír nahráli Voříškova díla Arthur Pizarro (Collins Classics, 1996; *Rapsodie* op. 1, *Le Désir*, op. 3 a *Le Plaisir*,

⁹ Zuckerová, Olga, *J. V. H. Voříšek*, Disertační práce [thèse doctorale], Praha, ČHF, 1961.

¹⁰ Zuckerová, Olga, „Nové poznatky o J. H. Voříškovi“, *Hudební věda* 25, 1988, č. 3, p. 230–237 [« Nouvelles connaissances sur J. H. Voříšek »], [Zuckerová] Loulová, Olga, „Pražská léta Jana Václava Voříška“, *Zprávy z Bertramky*, 1961, p. 10–15 [« Les années pragoises de Jan Václav Voříšek »].

¹¹ Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003.

¹² Volume 1 : *Impromptus*, op. 7, Musica Antiqua Bohemica, svazek 1 (VI. Helfert, V. Kaprál), Praha, Editio Supraphon, 1976 ; vol. 4 : *Sonata*, op. 20, Musica Antiqua Bohemica, svazek 4, Praha, Editio Supraphon, 1986 (O. Zuckerová) ; vol. 52 (*Composizioni per piano solo*, Musica Antiqua Bohemica, svazek 52, Praha, Státní hudební nakladatelství, 1961 (J. Racek, O. Zuckerová) – le volme comporte les *Rondeaux* op. 18, *Le Désir* op. 3, *Le Plaisir* op. 4, les *Variations* op. 19 et les pièces sans numéro d'opus : le *Stammbruchblatt*, l'*Eclologie* en do majeur, l'*Impromptu* en si bémol majeur, l'*Impromptu* en fa majeur, vol. 78 : *12 Rapsodii pro klavír*, 1. díl (Rapsodie 1 – 6), Musica Antiqua Bohemica, svazek 78, Praha, Supraphon, 1978 (J. Racek, V. J. Sýkora) ² vol. 79 : *12 Rapsodii pro klavír*, 2. díl (Rapsodie 7 – 12), Musica Antiqua Bohemica, svazek 79, Praha, Supraphon, 1979 (J. Racek, V. J. Sýkora).

¹³ Voříšek, J. H., *Ausgewählte Klavierwerke*, München, G. Henle Verlag München, 1971.

op. 4), a David Gross (Centair Records, 2010; *Fantaisie* op. 12, *Impromptus* op. 7, *Sonáta* op. 20, doplněné o *Stammbuchblatt* a *Pochod*). První album na kladívkový klavír pořídila Olga Tverskaya (Opus 111, 2001; *Fantaisie* op. 12, *Impromptus* op. 7, *Sonáta* op. 20 a *Variace* op. 19), následuje čerstvá nahrávka Johna Khouriho (ed. John Khouri / San Francisco Fortepiano Society, 2013; *Fantaisie* op. 12, *Impromptus* op. 7, *Sonáta* op. 20 v autografní verzi s *Introdukcemi*).

Tato disertační práce si klade za cíl vyplnit tři mezery: věnovat se bádání na poli teorie interpretace, vytvořit komentovanou kritickou edici a aplikovat výzkum v praxi realizací nahrávky. Textová část nabízí výsledky výzkumu a možnosti interpretace staré hudby dnes. Návrh změn v moderním vydání nejméně vydávaného svazku, *Dvanácti Rapsodií*, op. 1 (Příloha 1), byl zpracován po domluvě s vydavatelstvím Editio Bärenreiter Praha. Spočívá v návratu k pramenům a vedle tabulek různočtení ke každé z dvanácti *Rapsodií* představuje možnou interpretaci úhazových znamének, která jsou v moderních edicích hudby přelomu 18. a 19. století často zaměňována. Zvukový záznam (Příloha 2) doplňuje výběr Voříškových děl vydaných v roce 2004 na CD v řadě Jeunes Solistes du Conservatoire National Supérieur de la Musique et de Danse de Paris (*Sonáta* op. 20, *Le Désir*, op. 3 et *Le Plaisir*, op. 4), a ukazuje interpretaci opřenou o studium hudebních pramenů a dobové praxe na nástroji blízkém době vzniku interpretovaných děl.

Téma předkládané disertační práce, klavírní dílo Jana Václava Huga Voříška, je pojímáno z několika pohledů. Hlavním předpokladem i podkladem bádání je vlastní interpretační praxe, díky níž vyvstávají další otázky. Můžeme je rozdělit do dvou oblastí. Hlavní fáze skladatelova života se pokoušíme zmapovat na základě dostupných, přestože nedostatečných historických faktů. Voříšek jako historická osobnost i jeho skladatelský odkaz jsou témata poměrně málo zpracovaná, není tedy mnoho pramenů, o něž se lze opírat. Druhou oblastí je studium a zobecnění dobových interpretačních zásad, které určují praktickou podobu interpretace konkrétních Voříškových děl uvedenou v příloze. V této oblasti vycházíme zejména z pedagogického a interpretačního odkazu Johanna Nepomuka Hummela, Voříškova největšího vzoru a učitele, formulovaného z velké části v jeho *Klavírní škole*¹⁴.

¹⁴ *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel*, Vídeň, 1828.

Ve světle takto pojmávané interpretace jsou prezentována konkrétní Voříškova díla pro sólový klavír.

Voříškovo dílo je relativně opomíjenou součástí klavírního repertoáru raného devatenáctého století. Jednou z nevýhod Voříškova nejen klavírního díla je jistě skutečnost, že autor se pro svůj nelehký životní osud, pracovní přetíženost nebo jednoduše pro své osobní nastavení nestihl rozvinout do skladatelské zralosti. Každou větší hudební formu najdeme v jeho díle zastoupenou pouze jednou: v sólovém klavírním díle¹⁵ je to jedna sonáta, jedny variace, jedna fantazie, v orchestrálním díle jedna symfonie, jedna mše. Můžeme se domnívat, že ve všech těchto případech se jednalo vlastně o skladebné pokusy, přestože velice zdařilé, a o získání první zkušenosti s danou formou. Kam by se dále ubíral Voříškův vývoj, kdyby žil déle nebo kdyby se v mládí rozvíjel rychleji, zůstane spekulací.

Fakt, že je Voříšek průkopníkem žánru lyrického klavírního kusu (konkrétně tvůrcem *impromptu*), je zajímavostí spíše muzikologickou a historickou. Jádrem standardního repertoáru jsou daleko pravděpodobněji obdobné skladby Franze Schuberta, nebo později Felixe Mendelssohna. Voříškovo dílo zůstává spíše na okraji zájmu, respektive získává v poslední době zájem interpretů orientujících se na méně známý repertoár¹⁶.

Jedním z důvodů tohoto nezájmu je podle mého názoru a zkušenosti zejména skutečnost, že Voříškova hudba je velmi vázaná na nástroj, pro který psal. Není univerzálním autorem, za jakého dnes považujeme například J. S. Bacha, jehož hudba zní na koncertních pódiiích vedle sebe více či méně úspěšně v široké škále interpretačních přístupů. Kvalitu, důmyslnost a přirozenost Voříškovy hudby jen těžko nalezneme, interpretuje-li se na zcela jiný klavír, než ten, který měl autor k dispozici. Voříšek důvěrně pracuje právě s charakteristickými rysy nástroje, který tak dobře znal, a jejich absence často znemožní plné vyznění jeho skladeb. Součástí této práce je nahrávka sólových klavírních skladeb na kopie historických klavírů.

Teoretická část této disertační práce vznikala současně s praktickým dokončením nahrávky kompletního sólového klavírního díla J. V. H. Voříška.

¹⁵ Tato práce nepojednává o koncertantních dílech s doprovodem orchestru: *Variations brillantes sur La Sentinelle*, op. 6, *Variations di Bravura*, op. 14, *Rondo espagnol*, op. 17, *Introduction et Rondeau Brillant*, op. 22, a *Grand Rondeau concertant*, op. 25 (pro klavírní trio a orchestr).

¹⁶ Například v roce 2008 nahrála sopranistka Claron McFadden a hammerklavírista Bart Van Oort Voříškovy písně. Brilliant Classics, Catalog #: 93867.

Z interpretační zkušenosti vycházejí zejména kapitola 2. Interpretace, ale také většina teoretického popisu a rozborů jednotlivých děl.

První kapitola představuje skladatele ve třech hlavních obdobích jeho života, na základě minima zachovaných dobových informací. Vycházíme především z jediného životopisného pramene, *Biographische Notizen* Voříškova přítele Aloyse Fuchse z roku 1826¹⁷. V druhé části kapitoly věnujeme pozornost Voříškovu uměleckému zrání. Snaha zmapovat vliv čtyř osobností, Voříškova otce Václava Františka, varhaníka Matěje Sojky, Václava Jana Tomáška a především Johanna Nepomuka Hummela, na jeho hudební vývoj je opět limitována nedostatkem pramenů.

V případě J. N. Hummela vycházíme zejména z jeho *Klavírní školy*, jejíž obsah vznikl v době, kdy Voříšek u Hummela studoval. Vybraná zásadní témata této učebnice tvoří také rámeček druhé kapitoly věnované obecnějším interpretačním otázkám, vždy později ilustrovaným na Voříškových skladbách.

Konkrétní interpretační problémy Voříškových děl jsou rozebírány ve třetí kapitole, kde jednotlivá díla popisujeme. Popis každého díla zahrnuje základní informace o díle a o pramenech, dále se však nejedná o klasickou analýzu podle některého z analytických směrů, ale u každého z blíže rozebíraných děl je klíčem k rozboru jiný aspekt; cílem bylo vybrat vždy ten, který dané dílo reprezentuje nejvýrazněji. Protože z formálního hlediska velká část Voříškovy klavírní tvorby odpovídá třídílné formě a často nepřináší její zjevné varianty, je řeč zejména o odchylkách od dané formy. Na strukturální úrovni jsou nejvýrazněji zastoupeny v *Sonátě*, op. 20 a dvou *Rondech*, op. 18, ale také v některých *Rapsodiích*, kde je zajímavá spíše neperiodičnost na úrovni motivické práce. Rozbor je častěji zaměřen na jiné aspekty, zejména dva, které v době, kdy Voříšek žil a tvořil, byly velice aktuální: na teorii o charakteristice tónin a její vliv na jednotlivé části cyklu (*Rapsodie, Impromptus*), a na problematiku tempa a tempových označení (*Rapsodie*). Z hlediska pramenné situace a složitosti vývoje kompozice až k výslednému tvaru je zajímavá zejména *Sonáta*, naopak ve *Fantasii* a *Variacích* se nabízí srovnání s jejich možnými „předlohami“ v dílech J. N. Hummela.

Ze znovuoobjevení Voříškova hudebního jazyka díky interpretaci na historické nástroje a jejich kopie vznikla také potřeba revize stávající moderní edice. Tato práce

¹⁷ Přepis a vlastní překlad tohoto nejcennějšího pramene mi v manuskriptu k připravovanému vydání laskavě poskytla paní Olga Zuckerová.

tak předkládá návrh oprav ve vydání *Rapsodií*, op. 1 v jediné kompletní moderní edici, dvou svazcích řady Musica Antiqua Bohemica. Opravy vycházejí z takového přístupu k pramenům, kdy snaha porozumět autorovu záměru a zachovat jej v textu patrným převládá nad snahou jeho vyjadřovací jazyk přizpůsobit současným představám o možné interpretaci. K opravám přímo v notovém textu, kromě zjevných chyb tisku většinou navracejícím původní význam frázovacím, dynamickým a úhozovým označením, je připojena *Vydavatelská zpráva* (čtvrtá kapitola), která podrobně komentuje opravená místa.

Voříškovo klavírní dílo, přestože nepatří ke stěžejnímu pianistickému repertoáru pozdního klasicismu tak, jako klavírní díla jeho současníků Beethovena nebo Schuberta, má v klávesové literatuře své nezastupitelné místo. Kořeny jeho hudebního jazyka sahají do barokní a rokokové varhanické praxe, ale jsou organicky spojeny s novými styly, jak brilantním, tak lyrickým. Již v druhé dekádě 19. století pracuje s prvky, které se až v dalších dvou dekádách rozvinou do jazyka příznačného pro lyrický raný romantismus v dílech Schuberta, Chopina, Mendelssohna, Schumanna nebo Smetany.

1. Historické zázemí

1. 1. Životopisné údaje

O Janu Václavu Hugo Voříškovi existuje jen tak malé množství pramenů, že v podstatě není možné vytvořit z nich detailní obraz o jeho životě. Hlavním, a vlastně jediným uceleným zdrojem životopisných informací jsou *Biografické poznámky* sepsané Voříškovým přítelem Aloysem Fuchsem v roce 1826¹⁸. Další nepřilíš bohaté informace poskytují dobové kritiky¹⁹, a neobsáhlá korespondence²⁰.

Není předmětem této práce pokoušet se o větší historickou životopisnou zprávu, proto se soustředíme na ty zdokumentované momenty Voříškova života, které souvisejí s jeho tvorbou v tomto textu analyzovanou, nebo s jeho pozicí skladatele, učitele a interpreta.

1. 1. 1. Dětství

Rané dětství prožil Voříšek převážně v rodném Vamberku a okolí. Hudbě se věnoval od velmi útlého věku, nejvíce pod vedením svého otce, Václava Františka Voříška (1749 – 1815), místního varhaníka a učitele²¹. Před Janem Václavem (Voříškova původní křestní jména; jméno Hugo začal používat z ne zcela jasných důvodů až později, stejně jako jeho bratr František) vychovával v hudbě otec Václav již jeho starší sourozence²².

¹⁸ Aloys Fuchs (1799 – 1853), *Biographische Notizen / über / Johann Hugo Worzischek: / (weil: k: k: ersten Hoforganisten.) / Nach Mittheilungen einiger seiner Freunde / und eigenen Beobachtungen / zusammengestellt / von / Aloys Fuchs, / 1826*, Musikarchiv Stift Göttweig V C a 77, , dodatek k soupisu skladeb je z roku 1853.

¹⁹ Téma je podrobněji zpracované v článku V. Kyase „Skladatel a pianista J. H. Voříšek v zrcadle dobových kritik“, *Opus musicum*, 1986, a v připravovaném textu O. Zuckerové.

²⁰ Zachován je dopis otci z února 1814, pozvánka A. Fuchse na výlet v roce 1823, krátce před smrtí dopis třináctileté Antonii Huberové, a dopisy nakladatelům Steinerovi a Diabellimu z roku 1825. Uloženy jsou ve vídeňské *Gesellschaft der Musikfreunde*, kopie má Národní knihovna v Praze.

²¹ „Rektorem“, dnes tedy zřejmě ředitelem vamberské školy byl Václav Voříšek úctyhodných 38 let, 1777 – 1815. Vlček, Antonín, „K otázce rodových vztahů J.V.H. Voříška a k osudům skladeb bratří Voříšků ve východních Čechách“, *Hudební Věda* 3, 1991, str. 231 – 241.

²² Tamtéž. Vlček uvádí, že Václav a Rozálie Voříškovi měli celkem osm dětí, Jan Václav byl nejmladším synem. První tři děti nepřežily kojenecký věk (Josef Augustin 1779, Anna Marie 1780 – 81, Václav Josef Haštal 1782 – 83), po nich následovali Josef František (1784 – 1845, později kněz v Českých Petrovicích, kde byla také provedena Voříškova *Sekunditz-kantate*, a příležitostný skladatel – Vlček uvádí jednu *Kantátu a Requiem*), sestra Eleonora (1786 – 1843, jejíž pozdější manžel Vojtěch Kodytek, svého času pomocník Václava Voříška, publikoval jeden z prvních článků o Janu Václavu v časopise *Dalibor*, 1859), další, šesté dítě, Anna Maria (1788 – 1795) zemřela sedmiletá jako jediná za Janova života. Pak následoval Jan Václav Hugo (1791 – 1825) a sestra Anna Voršila (1794 – ?) vdaná za Josefa Zábrodského, syna místní mlynářské rodiny.

Ve třech letech se Jan Václav začal učit střídavě klavírní hře a zpěvu. Později chtěl zaměnit klavírní hru za houslovou, což mu ale otec nepovolil²³. Naopak brzy rozšířil Janovo hudební vyučování o varhanní hru²⁴ a rozsáhlá varhanická praxe na sebe nenechala dlouho čekat. V sedmi letech zastupoval Jan Václav jako varhaník půl roku svého nemocného příbuzného v Golčově Jeníkově²⁵.

Po této zkušenosti, když bylo chlapci devět let, následovaly troje letní prázdniny, ve kterých otec se synem podnikali menší i větší pěší koncertní cesty, zčásti pro získání větší praxe ve veřejném vystupování, zčásti na vylepšení rodinné finanční situace. Jan hrál zřejmě hlavně na klavír²⁶, ale během jedné z cest se dostali až do klášterů v Litoměřicích a v Teplé (od Vamberka vzdáleného jen vzdušnou čarou okolo 250 kilometrů). Zde devítiletý Jan, po prvotním nesouhlasu místního řádového varhaníka, dohrál za něho z listu generálbas k jemu zcela neznámé mši.

Fuchs uvádí, že „*podle otcova názoru neměla hudba být v žádném případě smyslem života, ale jen prostředkem k jeho snadnějšímu dosažení*“ a že otec „*horlivě dbal, aby [syn] rozvíjel základy znalostí, potřebných k vědeckému vzdělávání*“. Zřejmě také díky této přípravě byl Voříšek později na Malostranské normálce a gymnáziu výborným studentem s vynikajícími výsledky v latině, řečtině, matematice, dějinách i dalších předmětech. Ze zpráv z Voříškova dětství je ale zjevné, že přes otcův přísný názor i pozdější přání, aby syn studoval práva, zaujímal hudební výchova přední místo v jeho vzdělávání.

1. 1. 2. Praha

Rodný Vamberk brzy neposkytoval zázračnému dítěti dost podnětů k dalšímu vývoji a po přelomu století otec Voříšek přivedl syna do Prahy²⁷. Jan Václav byl

²³ Viz kapitola 1. 2. 1. Václav František Voříšek.

²⁴ Fuchs v *Biografických Poznámkách* (sebraných na základě vyprávění samotného Voříška) doslova uvádí, že „*otec se ...nedal tímto chlapcovým sklonem [hrou na housle] zmýlit (liess sich nich irremachen) a pokračoval v započatém vyučování, rozšířeném o varhanní hru*“.

²⁵ Jak rozvádí podrobněji Olga Zuckerová, je pravděpodobné, že v Jeníkově se Voříšek setkal s proslulým varhaníkem a improvizátorem, žákem Segerovým, Matějem Sojkou z Vilémova (1740 – 1817). Více v kapitole 1. 2. 2. Matěj Sojka.

²⁶ Kodytek, Václav, *Voříšek Jan Hugo. Stručný životopis*, Dalibor, 20. 6. 1859.

²⁷ Podle Kodytkova článku v časopise *Dalibor*, 1859, Voříšek v Praze koncertoval v jedenáctém roce svého života, tedy v roce 1802, a hrál, podobně jako o dva roky dříve, devátém roce, tj. 1800 „*velký koncert od W. A. Mozarta, své variace, sonátu pro piano s průvodem orchestru [resp. několika nástrojů – v r. 1800] a fantasii*“.

zapsán do Malostranské normálky 18. 10. 1802²⁸. Ze začátku byl podporován ovdovělou hraběnkou z Kolovrat-Libštejna, která ovšem po dvou letech zesnula a tím Voříškovo „stipendium“ skončilo. Podporu u jiných šlechtických rodin nenašel, dále se živil pouze vyučováním klavíru a snad i doučováním slabších spolužáků.

Brzy po příchodu do Prahy, v roce 1804, začal studovat u Václava Jana Tomáška (1774 – 1850), který si k jeho jménu v třídní knize poznamenal „*velký talent*“ a hodiny mu dával bezplatně. O tom, jak dlouho toto studium trvalo a jak intenzivní bylo, nemáme mnoho jasných dokladů. Přes celoživotní Voříškovu náklonnost ke svému pražskému učiteli a snahu pro něj ve Vídni připravit místo v uměleckém životě je pravděpodobné, že rozsah studia nebyl velký.²⁹

Podle Fuchse bylo jednou z výrazných zkušeností, kterých se Voříškovi v Praze dostalo, seznámení s *Temperovaným klavírem* J. S. Bacha. Voříšek byl v té době, díky svému předchozímu vzdělání a hlavně varhanické praxi, jistě již s formou fugy velmi dobře teoreticky i prakticky obeznámen. Stěžejní dílo pro něj bylo objevem, přestože ne láskou na první, ale až na druhý pohled, jak vyplývá z Fuchsova textu³⁰.

Na Malostranskou normálku, kam Voříšek docházel, navazovalo gymnázium. Mezi Voříškovy vynikající pedagogy patřili B. Bolzano (náboženství), Mozartův životopisec F. X. Němeček (filosofie) nebo premonstrát L. Jandera (matematika). Podle dochovaných studijních výkazů byl Voříšek výborným studentem s nejlepšími známkami. V letech 1810 – 1813 byl zapsán do „kursu filosofie“, tehdy tříleté

²⁸ V této souvislosti stojí za zmínku, že Voříškův příchod do Prahy k zápisu na Malostranské gymnázium spadá přesně do doby, kdy v Praze koncertoval Jan Ladislav Dusík. Je otázkou, jestli Dusíkovi Voříšek opravdu nemohl slyšet. Fuchs uvádí, že „*V. v Praze nikdy neslyšel hrát žádného velkého klavíristu*“. Dusíkovy koncerty se ale konaly (jak uvádí Howard Crow ve své disertační práci „*A biography and thematic catalogue of the works of J. L. Dussek*“, University of Southern Carolina, 1964, str. 125), zrovna 19., 24. a 26. 10. 1802. Datum 19. 10., tedy den po Voříškově školním zápisu, je odvozené Janem Rackem ze zprávy v tisku, která o koncertu hovoří jako o proběhlém „*v minulém týdnu*“. Tento koncert byl určen pro uzavřenou šlechtickou společnost v paláci Kinských. Druhý koncert, 24. 10., už ale pořádala rodina z Kolovratů-Libštejnských, do jejichž panství spadal také Vamberk a kteří si Voříška vzali pod svou patronaci v prvních dvou letech jeho pražského pobytu! Třetí, veřejný koncert 26. 10. se konal v sále Konviktu. Dá se ale předpokládat, že nebylo ve finančních možnostech Voříškových se na takový koncert dostat. Že byl ale Voříšek Dusíkovým dílem zaujat, dokazuje zmínka o jeho o 10 let pozdější strhující interpretaci Sonáty *Le Retour à Paris*, kterou v Praze hrál tak úspěšně, že byl brzy vyprodán její náklad.

²⁹ Více k tomuto tématu v kapitole 1. 2. 3. Václav Jan Tomášek.

³⁰ Fuchs popisuje, jak se Voříšek s dílem seznámil. Jednoho dne musel zůstat sám v domě známého, dr. Wimmera, a čtením *Temperovaného klavíru* si krátil chvíli. Technické obtíže mu fugy nepůsobily (uvažme tedy jeho zběhlost, zejména jednalo-li se o hru z listu!), ale nejdříve se mu příliš nelíbily. Při druhém pokusu ale najednou uviděl skladby v úplně jiném světle a od té doby zůstaly v centru jeho zájmu po zbytek života. Dodejme, že Voříškovi muselo být v té době – „*v prvních letech svého pražského pobytu*“ dle Fuchse – jen asi 12 až 13 let!

přípravky před vysokou školou. Je více než pravděpodobné, že se v Praze také setkal se strahovským varhaníkem a legendárním improvizátorem Janem Křtitelem Kuchařem (1751 – 1829). Voříšek denně doprovázel školní bohoslužby, zřejmě s důrazem na hudebně-estetickou hodnotu a vážnost chrámové hudby³¹. Varhany byly i v této době jeho hlavním zájmem, věnoval množství času cvičení a improvizaci³², a upřednostňoval varhany před klavírem pro jejich možnost vázat tóny.

Na půdě prestižního pražského gymnázia vznikly také první větší Voříškovy skladby: dnes nedochované *Requiem*, zkomponované u příležitosti náhlého úmrtí ředitele gymnázií v Čechách, Františka Faustina Procházky. O skladbě se nedochovaly bližší zprávy, ale kritika schopnosti jejího autora komentovala velice příznivě a nadějně³³. V roce 1813 vyšly tiskem jeho *XII Deutsche Tänze mit Coda* pro „klavír a orchestr“³⁴ a válečná skladba, smuteční pochod na smrt generála Moreaua, *Moreau's Leichenfeyer*. O rok dříve vznikla *Kantáta D dur*, zkomponovaná na rozloučenou před odchodem do penze pro Voříškova profesora matematiky a fyziky Franze de Paula Schmida.

1. 1. 3. Vídeň

Na podzim 1813 odešel Voříšek na popud profesora statiky a právníka Jana Nepomuka Zizia (1772 – 1824) do Vídně³⁵ na právnická studia, a do Čech se vracel jen příležitostně³⁶. Mnoho z jeho nejbližších přátel ve Vídni bylo ale českého, nebo dokonce přímo východočeského původu: houslista Leopold Jansa a cellista František Pecháček, se kterými Voříšek pravidelně vystupoval jako klavírista i houslista, popř. violista, byli oba z Ústí nad Orlicí; J. N. Zizius byl rodákem z Heřmanova Městce,

³¹ Fuch píše, že spolužáky doprovázel tak, aby „všichni zpěváci byli nuceni držet cantus firmus a nenalezli žádnou příležitost k oslabování vznešeného chrámového zpěvu tak často se vyskytujícím doprovodem v terciích a sextách, který považoval za hrůzu“.

³² Při hře na varhany mu imponoval především jejich dlouhý neslábnoucí tón, a jak píše Fuchs, dostával se do stavu tvůrčího vytržení, které mu klavír nemohl poskytnout.

³³ „*Requiem...*, které složil jako první produkt svého hudebního talentu ... nastávající mladý umělec..., poskytlo krásnou naději, že v něm vykvete nový člen říše kompozičního umění.“ 7. 2. 1810.

³⁴ Myšleno je ale klavír nebo orchestr.

³⁵ Obraz Vídně v době Vídeňského kongresu v prosinci 1813, tedy pár měsíců po Voříškově příjezdu, kde se jednalo o novém rozdělení Evropy po Napoleonově porážce, včetně detailního popisu množství reprezentativních společenských a kulturních akcí na podzim 1814, uvádí ve své dosud nevydané práci Olga Zuckerová.

³⁶ Zřejmě trávil v Čechách prázdniny, ale není doloženo, jak často. O. Zuckerová uvádí jako jisté roky 1817, 1820, 1821 a 1824. Nevylučuje však ani jiná léta, o kterých ale nemáme přímé důkazy.

ale i Voříškův pozdější blízký přítel a první životopisec Aloys Fuchs měl české kořeny³⁷. Ve Vídni se Voříšek stal žákem Johanna Nepomuka Hummela (1774 – 1837)³⁸, od něhož v roce 1816, kdy Hummel přijal místo dirigenta ve Stuttgartu, převzal jeho žáky³⁹.

Voříšek byl brzy činným v nově vzniklé *Gesellschaft der Musikfreunde*⁴⁰: od roku 1815 zde pravidelně korepetoval, později se stal druhým (1818) a následně prvním dirigentem (1819). Podílel se také na dramaturgii koncertů společnosti a uvedl zde jak již zmíněné Tomáškovy skladby, tak díla Jírovцова, doložena je také například provedení Beethovenovy *Druhé Symfonie*⁴¹. V souvislosti s těmito prestižními aktivitami, kterým Voříšek obětoval mnoho času a energie, je nutné připomenout, že členství v *Gesellschaft der Musikfreunde* předpokládalo jejich pouze čestný, tedy bezplatný charakter.

Ve vídeňských hudebních salonech se Voříšek představoval překvapivě nejdříve jako houslista a až později také jako klavírista⁴². Nezastupitelně účinkoval jako kontinuista v historických koncertech Ralpa Kiesewettera, díky nimž se důkladně seznámil s renesanční a barokní hudbou⁴³. Tyto hudební produkce, ve kterých byl Voříšek velice aktivní, byly ale bezplatné, stejně jako místo

³⁷ A. Fuchs se narodil v Razové u Bruntálu ve Slezsku, necelých 100km od Vamberka. Jak uvádí O. Zuckarová, Fuchsova matka se za svobodna jmenovala Kottulová, a je možné, že se ve Fuchsově rodině mluvilo česky V úvodu *Biografických poznámek* píše: „Myslím, že se nemýlím, když shledávám důvod jeho dobroty vůči mně v jisté podobnosti jeho životního běhu s mým: neboť nejen že oba pocházíme z téže země s týmiž mravy – a jsme zcela stejného původu, ale při bližším sdělení se také objevilo vícero dat, která máme společná.“ (podtrženo autorem).

³⁸ Pro nás je důležité, že v době, kdy Hummel vyučoval Voříška – kterého zřejmě považoval, vzhledem k pověření, které mu později svěřil, za jednoho ze svých nejlepších žáků – si jistě již ověřoval interpretační a pedagogické zásady později formulované v *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel*, vydané Haslingerem ve Vídni roku 1828.

Viz kapitola 1. 2. 4. 3. Hummelova pedagogika a *Klavírní škola*.

³⁹ Nicméně např. slavný pianista Josef Szalay, který mj. jen pár měsíců po vydání v roce 1817 hrál *Brilantní Rondo* op. 22 svého nového učitele Voříška, se i nadále uváděl jako „Hummelův žák“.

⁴⁰ Založena v roce 1812.

⁴¹ Dále Voříšek dirigoval množství děl současníků: např. P. Rode, F.E. Fesca, E.v. Lannoy, I. v. Seyfried, L. Cherubini, I. Moschelles. Samozřejmě uvedl také svá vlastní díla, např. sbor *Gott im Frühling*, *Rondo concertant* pro klavírní trio a orchestr, op. 25. V roce 1823 byla vedle Beethovenova *Krista na hoře olivetské* provedena *Symfonie D dur*, op. 23, kterou neditoval sám Voříšek, ale Franz Kirchlehner.

⁴² Fuchs píše: „Při svém příchodu do Vídne jej uvedl pan z Schönepichlerů, který ještě nevěděl, ve kterém nástroji Voříšek vlastně vyniká, do jedné hudební společnosti. Na vyzvání, „aby něco zahrál“, přiznal se V. se sobě vlastním sebezapřením dobrovolně k houslím, zahrál tu kvartet – a teprve po skončení akademii, poté, co se vícero dam a pánů předvedlo na klavíru, posadil se k němu – patrně hnán vnitřním puzením (neboť neměl vlastní nástroj, a od odjezdu z Prahy se mu také žádný nenaskytl) a tak si mohl zase jednou od srdce dosyta zahrát.“

⁴³ Doloženy jsou např. provedení tří žalmů B. Marcella, dále se na programech často objevují italská autoři jako Allegri, Astorga, Caldara, Carissimi, Durante, Galuppi, Jomelli, Leo, Lotti, Marcello, Palestrina, Pergolesi, Philidor, A. Scarlatti, D. Scarlatti, Stradella, Vittoria, z německých Bachové (Johann Sebastian a Wilhelm Friedemann), Fux, Gluck, Händel, Hasse, Haydn, Wagenseil.

koncipienta Dvorní válečné rady, které zastával od jara roku 1822, po dokončení právnických studií. Jeho jediným zdrojem obživy byly po celá léta jen kondice a hodiny klavíru. O půl roku později, v roce 1823, ale získal místo jako druhý dvorní varhaník, a po smrti svého předchůdce na místě prvního varhaníka převzal automaticky jeho pozici. Náročného konkursu v prosinci 1822⁴⁴, ve kterém porota ve složení Joseph Eybler, Anton Salieri a Moriz Graf Dietrichstein, posuzovala zvlášť disciplíny „Praeludium“, tedy zřejmě improvizace, „Generálbas“ a „Fuga“ se zúčastnilo osm uchazečů, mezi nimi také Schubertův bratr Ferdinand, dále Simon Sechter⁴⁵, nebo Ignaz Assmayer⁴⁶. Teprve rok a půl před smrtí měl tedy Voříšek místo, kde plně využíval svých kompetencí a které mu zároveň také zaručovalo živobytí.

Brzy se ovšem projevila jeho choroba. Voříšek byl zřejmě již v roce 1820 nemocen, protože navštívil jako host Karlovy Vary. Podruhé do lázní zavítal rovnou z pobytu ve Štýrském Hradci, v předposledním létě svého života, roku 1824, ale to už se nemoc naplno hlásila. Léčil se u doktora českého původu Andream Wawrucha⁴⁷, jehož manželce, jistě skvělé pianistce, věnoval jednu ze svých nejvýraznějších klavírních skladeb, *Sonátu b moll*, op. 20. Jak píše Fuchs, „*jeho tak živý duch musel zůstat po plných jedenáct měsíců v naprosté nečinnosti*“. Jan Václav Hugo Voříšek zemřel na tuberkulózu 19. listopadu 1825. V nejhudších podmínkách byl na vlastní přání pohřben „bez hudby a zpěvu“ na währingském hřbitově, který byl v roce 1925 zrušen a přeměněn na Park Franze Schuberta. Za několik měsíců po Voříškově smrti, v březnu 1826, sepsal Aloys Fuchs své *Biografické poznámky*⁴⁸, které vyšly o tři roky později ve zkrácené formě v měsíčníku *Gesellschaft der Musikfreunde*.

⁴⁴ O stejné místo se Voříšek neúspěšně ucházel už o čtyři roky dříve, v roce 1818. V roce 1822 se konal konkurs v pěti dnech, 12. – 17. 12., který Voříšek vyhrál, přestože předstoupil před komisi jako první (sám 12. 12., ostatní uchazeči hráli vždy dva v jednom dni).

⁴⁵ Simon Sechter (1788 – 1867), šumavský rodák a pozdější učitel A. Brucknera, který nastoupil na místo druhého varhaníka, když Voříšek automaticky postoupil na místo prvního varhaníka po smrti svého předchůdce Václava Růžičky v následujícím roce 1823.

⁴⁶ Ignaz Assmayer (1790 – 1862), dvorním varhaníkem od roku 1825.

⁴⁷ Andreas (Ondřej) Wawruch léčil později také Beethovena.

⁴⁸ Dnes uložené v benediktinském opatství v Göttweigu, vedle dalších částí Fuchsovy sbírky, včetně některých Voříškových skladeb.

1. 2. Voříškovi učitelé a vzory

V této kapitole jmenujeme čtyři osobnosti, které zásadním způsobem ovlivnily Voříškův hudební zájem a směřování. Míra jejich vlivu se ale značně liší co do času i do intenzity. Dá se říci, že v podstatě jedině opravdové základní hudební vzdělání poskytl Voříškovi jeho otec, Václav František Voříšek (1749 – 1815). Voříška učil intenzivně přibližně v letech 1794 – 1801, ale jeho výuka pokračovala až do Janova odchodu do Vídně během letních prázdnin, které syn trávil v rodném domě. Mistrovský kurs mu pak ve Vídni poskytl Johann Nepomuk Hummel (1774 – 1837) v letech 1813 – 1816. Vliv Matěje Sojky (1740? – 1817⁴⁹) tušíme, ale nemáme o něm konkrétní bližší informace (stejně tak jako o pravděpodobném vlivu Jana Křtitele Kuchaře, 1751 – 1829). Voříšek se se Sojkou setkal pravděpodobně okolo roku 1798 nebo dříve. Studium u Václava Jana Tomáška (1774 – 1850) bylo zřejmě kratší a méně hluboké, než jak bychom mohli usuzovat z celoživotně udržovaného oboustranného vztahu tohoto učitele a žáka. Voříška učil snad jen v řádu měsíců v letech 1804 – 1805.

1. 2. 1. Václav František Voříšek (1749 – 1815)

Voříškovým prvním učitelem byl jeho otec, Václav František Voříšek (1749 – 1815). Ve Vamberku, kam se přestěhoval asi čtrnáct let před narozením Jana Václava⁵⁰, byl kantorem. Předtím byl varhaníkem v Krupé, a v této praxi, spolu s učitelskou pozicí, pokračoval i ve Vamberku. Před vzděláváním svého nejmladšího syna Jana Václava již vedl k hudbě své starší děti⁵¹. Je jisté, že minimálně Voříškova sestra Anna musela být velice dobrou pianistkou – Voříšek jí s dopisem v roce 1814⁵² posílá blíže nespecifikovanou Hummelovu *Sonátu*, a bratr František, který se stal knězem a působil v Českých Petrovicích a v Žamberku, byl příležitostným skladatelem⁵³. Jak zaznamenal Aloys Fuchs, Václav Voříšek učil Jana Václava

⁴⁹ Datum Sojkova narození není jasné. *The Grove online* (naposled viděno 11. 3. 2013) uvádí rok 1740, ale zároveň v nadpisu uvádí v závorce jméno Matouš. To popírá Hniličkův článek, viz. pozn. 13, který dokazuje, že Matěj a Matouš byly dvě různé osoby. Jako další možná data narození Hnilička uvádí léta 1730 nebo 1733.

⁵⁰ Lašek, G. J., „Obraz vývoje obecního školství okresu Rychnovského za léta 1870 – 1890“, rukopis, Muzeum Rychnov nad Kněžnou, cit. v Zuckerová, O., [monografie], rukopis.

⁵¹ Viz pozn. 9 v kapitole 1. 1. 1. Dětství.

⁵² V majetku *Gesellschaft der Musikfreunde*, Wien.

⁵³ Viz pozn. 9 v kapitole 1. 1. 1. Dětství.

od věku tří let, protože u něj zpozoroval výjimečný talent⁵⁴. Václav Kodytek ve svém článku⁵⁵ dokládá, že Voříšek jevil již v tomto útlém věku o hudbu veliký zájem a ráno chtěl sám hrát na klavír ještě dříve, než se rodiče vzbudili⁵⁶. Z informace, že malý Voříšek odstrkoval otce, když mu chtěl něco na klavíru ukázat, a oponoval mu⁵⁷, můžeme vyvodit jednak otcovu jistou slabost pro tak nadaného syna, jednak náznak toho, že otec Voříšek zřejmě nevládl učební metodou autoritativní, jak bylo snad v jeho okolí spíše zvykem, ale na svou dobu relativně liberální.

Jan Václav velice toužil po hře na housle, ale otec mu „zakázal podobnou myšlenku jen vyslovit“, jak podle Voříškova vlastního vyprávění sděluje Fuchs. Janova touha byla ale tak veliká, že tajně přemluvil otcova pomocného učitele, aby mu dával hodiny. Po pouhých devíti měsících houslové hry překvapil čerstvě pětiletý chlapec⁵⁸ otce tím, že u příležitosti jeho narozenin vystoupil s Pleyelovým *Kvartetem*, kde hrál první housle. Podle Fuchsových *Biographische Notizen* byly tyto hodiny jediným Voříškovým školením ve hře na housle, přestože později v ní vynikal. V dospělosti, na začátku svého pobytu ve Vídni se dříve, než jako klavírní virtuos a varhaník, představoval jako houslista, později také jako violista v kvartetních setkáních, která sám pořádal⁵⁹.

1. 2. 2. Matěj Sojka (1740? – 1817)

Ve věku sedmi let strávil Voříšek půl roku u příbuzných v Golčově Jeníkově, kde zastupoval dlouhodobě nemocného člena rodiny, který zde byl varhaníkem.

⁵⁴ V první kapitole *Biografických poznámek* Fuchs o otci Voříškovi uvádí: „Ten, vážný a přísný muž, již vzdělal svého staršího syna a dvě dcery v intonačně i rytmicky správném zpěvu, když ve svém nejmladším synovi rozpoznal vynikající hudební talent. Proto, když byly chlapci tři roky, jej začal učit střídavě klavírní hře a zpěvu, a s jeho přibývajícimi silami jej přidržoval k velké pili.“

⁵⁵ Kodytek, Václav, „Voříšek Jan Hugo. Stručný životopis“, *Dalibor*, 20. 6. 1859. Kodytek byl manželem Voříškovy sestry Eleonory (1786 – 1843).

⁵⁶ „Otec brával malého Jana na klín ku klavíru. Netrvalo to dlouho a chlapec dostal tak neobyčejnou chuť ku hraní na klavíru, že častokrát po tmě vstav na křesadlo ťukával, by sobě světlo rozžehl. Otec i matka by rádi sobě ještě byli pohověli, avšak nic naplat, matka musela vstát a křesadlo mu udělat. Pln radosti hrával Jan někdy více než dvě hodiny až do bílého dne na klavír.“ Cit. in: Kodytek, Václav, „Voříšek Jan Hugo. Stručný životopis“, *Dalibor*, 20. 6. 1859.

⁵⁷ „Když mu otec něco ukazoval, odstrkoval mu hošík ruce, říkávaje: „Ne, tatínku, ne, tak to má být! Já už to umím!“ Při těchto slovech Janových vyronily se často otci slze z očí. Cit. in: Kodytek, Václav, „Voříšek Jan Hugo. Stručný životopis“, *Dalibor*, 20. 6. 1859.

⁵⁸ Jan Václav narozen 11. 5. 1791, jednalo se tedy o otcovy 47. narozeniny, 13. 5. 1796.

⁵⁹ Fuchs uvádí dvojí obsazení kvartetu při těchto nedělních setkáních zejména v letech 1822 – 23: jednak obsazení, ve kterém hrál Voříšek první housle (což, jak píše, „vypadalo podivně“, protože tehdy již slavný virtuos Leopold Jansa byl přítomen, ale Voříšek mu první part nenabídl), jednak obsazení, kde hrál na violu: „1. housle pan Jansa, 2. housle p. Lubin a později Nanke, viola p. Kaufmann a Kunz a Voříšek, violoncello p. Fr. Pecháček“.

Ve městě Vilémov (tehdy Vilímov), vzdáleném pouhých pět kilometrů od Jeníkova, celoživotně působil slavný (snad Bachův a) Segerův žák Matěj Sojka⁶⁰. O setkání s významným, i když o mnoho starším kolegou a nedostižným vzorem mnohých varhaníků a improvizátorů, nemáme v dobových textech o Voříškovi žádné zmínky. V článku A. Hniličky o Matěji Sojkovi je ovšem jmenován Voříšek jako jeho významný žák⁶¹. Zajímavé je, že je zde Voříšek uváděn jako „výtečný pianista“. Znamená to, že Sojkovy případné rady se týkaly opravdu hlavně hry na klavír, anebo že jednoduše mezi ovládním různých klávesových nástrojů nebylo zvykem rozlišovat tak zásadní specializaci, jak je tomu dnes? Jak potvrzuje O. Zuckerová, bylo by nepravděpodobné, kdyby tak výrazně talentovanému chlapci nebylo rodinou umožněno se se Sojkou, který byl téměř sousedem, setkat. Je dost možné, že nejen během tohoto půlročního pobytu, ale i během jiných rodinných návštěv, se mohl Voříšek již v dětství takto přes Sojku seznámit s tou nejvyšší varhanickou tradicí, doplněnou ještě později za pražského pobytu kontaktem s dalším velikánem tohoto oboru, strahovským varhaníkem Janem Křtitelem Kuchařem (1751 – 1829)⁶².

1. 2. 3. Václav Jan Tomášek (1774 – 1850)

O patnáct let starší Tomášek měl ve svém vzdělávání s Voříškem mnoho společného. Stejně jako později Voříšek, i jeho učitel byl nejdříve studentem Malostranského gymnázia a poté studoval matematiku, historii, estetiku, filosofii a práva na Karlově Universitě⁶³. Jeho hudební nasměrování zásadně ovlivnila přítomnost na představení Mozartova *Dona Giovanniho* v roce 1790. Je všeobecně

⁶⁰ Matěj Sojka, 1840/1830?/1833? – 1817 byl varhaníkem a učitelem ve službách hraběte Millesima v rodném Vilémově. Je možné, že v mládí byl vokalistou v tomášské školy Lipsku a žákem J. S. Bacha (viz Hnilička, Alois, *Mat. Sojka*, Dalibor, 1922, str. 30 – 31 vs. *The Grove online*, heslo „Sojka, Matěj“ (naposled viděno 11. 3. 2013), ale jistě byl v Praze žákem J. Seegra. Jeho dílo obsahuje téměř 300 skladeb, mnoho mší, dvě requiem, litanie, přes 100 menších sakrálních skladeb, množství varhanních preludií a fug, sonáty pro klávesové nástroje, kvartety, koncerty a symfonie. Kromě varhan hrál také na klavír a housle (tedy shodně s Voříškovými oblíbenými nástroji!). Jeho styl je ovlivněn Haydnem.

⁶¹ Hnilička, Alois, „Mat. Sojka“, *Dalibor*, 1922, str. 30 – 31, cituje článek Srba-Debrnova z *Daliboru*, 1883, *Hudba v Čechách ve věku 17. a 18.*, str. 289, kde píše mj.: „Vyučoval četné žáky, mezi nimiž byl i výtečný pianista Voříšek.“

⁶² Kontakt s Kuchařem není podložen prameny, ale je nepravděpodobné, že by se nesetkali. Spojoval je živý zájem o hudbu a osobnost W. A. Mozarta, jehož opery Kuchař ve Stavovském divadle dirigoval a k několika z nich pořídil klavírní výtahy. V Českém muzeu hudby existuje také zlomek Kuchařova varhanního koncertu ve Voříškově opisu a dá se předpokládat, že takových opisů si Voříšek pořídil více. Cit. in: Zuckerová, O., „Kdo učil J. H. Voříška“, rukopis.

⁶³ Tomášek zde studoval v letech 1794 – 9, *The Grove online*, heslo „Tomášek, Václav Jan Křtitel“, naposledy viděno 16. 3. 2013.

známo, že Tomášek byl z velké části samoukem. V době univerzitních studií cvičil na klavír a učil se ze školy Daniela Gottloba Türka⁶⁴, seznámil se s hlavními teoretickými traktáty v dílech Marpurga, Kirnbergera, Matthesona, a Türka. V době setkání s Voříškem byl Tomášek více méně na začátku své kariéry. Sice už si získal dobré jméno jako klavírní pedagog, ale právě v době, kdy vyučoval Voříška, pracoval na zhudebnění Bürgerovy balady *Lenora*, svým prvním větším instrumentálním díle. Úspěch *Lenory* upevnil jeho skladatelské postavení a povzbudil ho k dalším větším kompozicím v klasických formách. Právě díky tomuto úspěchu se také v roce 1806 dostal do služeb hraběte Buquoye, kde příštích 18 let působil jako domácí učitel hudby a skladatel.

Voříšek se s asi třicetiletým Tomáškem setkal po „nějakém čase“⁶⁵ svého pobytu v Praze. Tomášek si poznámku o přijetí nového žáka, kterého pro jeho velký talent bude učit bezplatně, zapsal ve svém sešitě⁶⁶ v roce 1804. Je zvláštní, že ve skladbě, resp. teorii učil Tomášek Voříška, který měl již za sebou mnohaletou rozsáhlou varhanickou praxi, tak základní látku, jak čteme ve Fuchsových *Biografických poznámkách*: „Dostali jsme se bohužel jen k septakordu“, ještě s přípisem, že tento výrok slyšel Fuchs od Voříška často⁶⁷. Jako velmi pravděpodobná jeví teorie⁶⁸, že Voříšek se u Tomáška učil snad jen několik měsíců. Dalším důvodem k této teorii je fakt, že v jisté době, kdy Tomášek přijal finanční podporu svého bratra, aby mohl nerušeně dokončit doktorát na právech a apelační zkoušky, se také „vzdal dvou kondic“⁶⁹. Dá se tedy předpokládat, jak naznačuje také O. Zuckerová, že to byly právě hodiny bezplatné. Nicméně Voříšek se i nadále považoval za Tomáškovu žáka, věnoval mu svůj první ucelený opus, *Dvanáct Rapsodií*, op. 1, a později ve Vídni se snažil uvést Tomáška na hudební scénu

⁶⁴ *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig & Halle, 1789.

⁶⁵ Fuchs v *Biografických poznámkách* blíže neuvádí, proto tento údaj vedl k mylným interpretacím.

⁶⁶ Třináct sešitů Tomáškových poznámek bylo bohužel zničeno při komunistické likvidaci archivu Strahovského kláštera, ale jejich existenci dokládá článek Václava Judy Novotného v časopisu *Dalibor* 1900, 14.4., s.133, cit. in: Zuckerová, O., připravovaná monografie.

⁶⁷ Fuchs, A., *Biografische Notizen...*, *Teprve později se mu poštětilo obdržet jedině bezplatné vyučování od skladatele hraběte Buquoye, pana Tomáška. Ale i toto vyučování muselo ustát kvůli záhy poté nastávším nepříznivým okolnostem. Jak daleko sahalo toto poučení, kterého se V. dostalo v generálbasu, mohou si ti, kdo rozumějí umění, odvodit z častého výroku zesnulého, který zde uvádím: „Dostali jsme se bohužel jen k septakordu.“*

⁶⁸ Zuckerová, O., opoznámkovaný překlad Fuchsových *Notizen*, ve vydání, Praha, Národní knihovna.

⁶⁹ Němec, Zdeněk, *Vlastní životopis Václava Jana Tomáška*, Praha, 1942.

například tím, že prosadil v *Gesellschaft der Musikfreunde* provedení jeho *Ouvertury* a dvou částí jeho *Mše*, které sám dirigoval⁷⁰.

Tomášek sám jistě cítil, že mít mezi svými bývalými žáky tak slibnou hudební osobnost, jakou byl mladý Voříšek, je pro něj jako pro pedagoga přínosem. O jeho snad trochu egoistickém zájmu o Voříškův úspěch svědčí i rozhovor s Beethovenem⁷¹, kterého Tomášek navštívil 10. října 1814. O Voříškovi se mluví jen v úvodu tohoto rozhovoru a Tomášek se Mistra ptá se na svého někdejšího svěřence a jeho skladebné pokusy. Beethoven dostal od Voříška k posouzení zřejmě první čtyři z jeho *Rapsodií*, které již v té době začaly vznikat. Beethoven se k nim podle Tomáška vyjadřuje pozitivně, i když velmi stručně: „*Onehdy mi přinesl něco ze svých skladeb; na mladého člověka, jímž je, je to velmi dobře pracováno.*“ Dále se rozhovor stáčí zejména k těžkostem, které Beethovena obklopují při organizaci akademie. Tomášek v tomto rozhovoru i při dalších příležitostech⁷² používá obratu „*můj žák Voříšek*“, přičemž je možné, že Voříšek byl jeho žákem o plných deset let dříve. Stejně tak Voříšek v roce 1818 v dopise Tomáškovi píše: „*...hrdě jsem se hlásil k tomu, že jste mým učitelem*“⁷³.

1. 2. 4. Johann Nepomuk Hummel (1774 – 1837)

1. 2. 4. 1. Vídeňské prostředí, Hummel a Beethoven

Hummel a Beethoven, dva nejvýraznější a nejvýznamnější klavírní pedagogové Vídně začátku 19. století. Přestože jsou dnes často vnímáni jako protiklady, měli za sebou společná studia i některé hudební produkce. Jedním z nejcitovanějších údajných dokladů dočasné disharmonie jejich vztahů je Beethovenova nespokojenost s Hummelem coby dirigentem při provedení jeho *Mše C dur* (1807), jejíž příčina je ale nehudební: Hummel urazil Beethovena tím, že se prý po provedení pousmál vtipu hraběte Esterházyho na jeho adresu. Je pravda, že Beethovenův příchod do Vídně (1792) značně znejistěl postavení o osm let mladšího

⁷⁰ *Ouvertura* byla provedena hned v roce 1819, kdy se Voříšek stal prvním dirigentem společnosti. Na 10. koncertu *Gesellschaft der Musikfreunde* 26. 1. 1821 dirigoval Voříšek z Tomáškovy *Mše Graduale a Offertorium*. Zdroj: kritiky *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung*, které vypsal a laskavě mi poskytla paní Olga Zuckerová.

⁷¹ Tomášek, V.J., *Vlastní životopis*. Rozhovor je také zaznamenán jako článek „Rozmluva s Beethovenem“ v časopise *Dalibor*, ročník 1859, str. 6 – 7.

⁷² Např. při popisu návštěvy u Louise Spohra (v Tomáškově *Autobiografii*, str. 171) nebo koncertu Leopoldíny Blahetkové (str. 230). Cit. in: Zuckerová, O., „Kdo učil J. H. Voříška“, rukopis.

⁷³ Cit. tamtéž.

Hummela, původně zázračného dítěte, který se právě se slávou vrátil z několikaleté koncertní cesty po Evropě (1788 – 1793). Navzdory jistému rozdělení vídeňské hudební společnosti⁷⁴, resp. případné klientely žáků, obdivovatelů a následovatelů, pojilo oba umělce celoživotní, byť komplikované přátelství. V této komplikovanosti snad hrál roli také Beethovenův údajný někdejší zájem o zpěvačku Elisabeth Röckel, se kterou se v roce 1813, oženil Hummel. Ten se ale později účastnil i dalších provedení Beethovenových skladeb, např. jako tympánista ve velmi úspěšné premiéře *Wellingtons Sieg*, op. 91 u příležitosti vídeňského kongresu v roce 1814 (tedy právě v začátcích Voříškova pobytu ve Vídni), kde Beethoven záměrně angažoval významné osobnosti vídeňského hudebního života⁷⁵. Přestože se Beethoven a Hummel ubrali každý jiným směrem, spojovala je také společná studia u Albrechtsberga a Salieriho, stejně tak jako vliv Haydna, i když jistě odlišný na



každého z nich. Beethoven se s Hummelem před jeho odchodem do Stuttgartu v roce 1816 loučil kánodem *Ars longa, vita*

*brevis*⁷⁶ (WoO 170, Obr. 1), a byl to Hummel, kdo později v doprovodu své ženy se svým žákem Ferdinandem Hillerem (1811 – 1885) navštívil Beethovena na smrtelné posteli, kdo na pohřbu samotným nesl rakev a na vlastní přání zesnulého improvizoval na slavnostním koncertě na témata z jeho děl.

Co Voříšek ve svých dvaadvaceti letech hledal, co měl za cíl se naučit a co očekával od svého příštího učitele? Co jej vedlo k tak jasné preferenci Hummela, nejvyhledávanějšího a také nejdražšího vídeňského pedagoga své doby? Voříškův dosavadní život mohl být a asi také byl přirovnáván k Mozartovu dětství a mládí.

⁷⁴ Hummelovi ctitelé, obdivující jeho jemný úhoz, se pohoršovali nad Beethovenovým agresivním přístupem k nástroji, pro Beethovenovy vyznavače byl zas Hummelův projev monotónní. Cit. in: *The Grove online*, heslo „Hummel“, kap. 2. „Vienna and the Esterházy“, naposledy viděno 26. 4. 2013.

⁷⁵ Totožnost tympánisty v tomto provedení není jasná. Některé zdroje uvádějí Meyerbeera nebo Moschelese, je možné, že byl tento fakt zamlžen kvůli židovskému původu obou skladatelů. Viz Becker, Heinz und Gudrun, *Giacomo Meyerbeer, Ein leben in Briefen*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven, Locarno, Amsterdam, 1983, str. 50.

⁷⁶ Lístek se vzkazem na šťastnou cestu a kánodem datovaný ve Vídni 4. dubna 1816. Beethoven, L. v., *Listy o umění, lásce a přátelství*, Panton, 1971.

Fuchs ve svých *Biografických Poznámkách* začíná první větu počáteční životopisné kapitoly poznámkou, že Voříšek se narodil 11. 5. 1791, „v téže roce, kdy zašla největší hvězda na hudebním nebi (W.A. Mozart)“⁷⁷. Zázračné dítě zvládající výborně hru na housle i klavír, varhanní improvizování na kůrech, koncertní cesty s otcem – to vše tvoří paralelu s Mozartem, jehož kult v Čechách ještě dlouho určoval hudební preference široké veřejnosti.

Hummel v dětském věku několik let zdarma studoval u Mozarta, také s otcem podnikl pětiletou koncertní cestu po celé Evropě, Mozart mu byl ve všech směrech zásadním vzorem. Odradilo Voříška od směřování k Beethovenovi jeho podivínství a pokročilá nedoslýchavost? Nebo pro Beethovena, který vyučoval především šlechtičny a své potenciální mecenáše, nepřicházel Voříška jako žák v úvahu? Nebo rozhodl fakt, že Voříšek sám sebe považoval především za interpreta, který samozřejmě také skládá, ale neklade si za cíl proniknout do hudebních kruhů residenčního města primárně jako skladatel? V tom případě by zřejmě právem obdivoval Beethovena spíše jako skladatele, ale Hummel mu mohl učarovat svým stylem a také právě svou hrou, jejichž kvalit toužil jako interpret dosáhnout. A. Fuchs nabízí, na základě slov samotného Voříška, toto vysvětlení: „*Mezi novými, dosud žijícími skladateli jej přitahoval především Beethoven smělym rozletem své fantazie, a Hummel a Spohr pro svou korektnost.*“ S Beethovenem se Voříšek již v prvním roce svého pobytu ve Vídni několikrát setkal⁷⁸ a dal mu k posouzení své skladby (zřejmě první čtyři *Rapsodie* z op. 1). Hummela však Voříšek vyhledal hned po svém příjezdu do Vídně⁷⁹ a zahájil u něj své tříleté studium. A. Fuchs píše, že se Voříškovi „*naskytla příležitost uslyšet nejlepší klavírní virtuózy – Moschelesa⁸⁰, Meyerbeera⁸¹, a Hummela, a blíže je poznat.*“ Dále zdůrazňuje, že se Voříšek nyní, tedy hned od počátku života ve Vídni, „*zaměstnával ... především nepřetržitým*

⁷⁷ Podtrženo Fuchsem.

⁷⁸ Jak potvrzuje sám Beethoven v rozhovoru s Tomáškem, byl u něj Voříšek několikrát. Viz pozn. 58.

⁷⁹ Protože Voříšek přijel do Vídně na podzim 1813 a jako počátek jeho studia u Hummela se již tento rok uvádí, je možné, že kontakt připravil již dříve.

⁸⁰ S Moschelesem Voříšek později často soupeřil v hudebních salonech v improvizaci, jak referuje Fuchs: „*V. neměl v oné době ve Vídni žádného soupeře kromě Moschelese, a tito dva závodili s velkou slávou o čest vítězství. Oba však byli ve své hře navzájem zcela odlišní – a mohli takto vedle sebe velmi dobře obstát. Velmi často se stávalo – že oba hráli v jedné společnosti téhož večera – a jestliže Moscheles zastínil V. svou jemnou a výsostně brilantní hrou – tak bylo přesto zjevné, že tento daleko předstihl onoho ve volných fantaziích, neboť v tomto druhu hudby, kde se neomylně pozná pravý génius (jako ten, který v okamžiku tvoří i uspořádává) měl Voříšek nad sebou pouze a jedině svůj vzor (Hummela).*“ Dále popisuje způsob Voříškovy improvizace a zohlednění, jakému publiku byla určena.

⁸¹ Je s podivem, že Meyerbeer je tu citován mezi opravdovými klavírními virtuózy, jejichž pianistické úrovně jistě nedosahoval.

pozorováním a studiem děl Hummelových; ten mu od prvopočátku tanul na mysl jako vzor, a snažil se osvojit si jeho způsob hry i pochopit jeho ducha“. To se mu zjevně i v očích svého učitele podařilo tak důkladně, že mu Hummel přenechal všechny své žáky⁸² o tři roky později (1816), když opouštěl Vídeň pro dirigentské místo ve Stuttgartu⁸³. Jak bylo v té době pro skladatele zvykem, Voříšek se učil také přepisováním a spartací Hummelových děl, podle Fuchse nejen z povinnosti, ale také z čistého zájmu a obdivu. Ve Fuchsových *Notizen* čteme celý seznam děl Beethovenových, která Voříšek nejvíce obdivoval⁸⁴. Zpráva obsahuje poznámku, která jistě vystihovala tehdejší většinový pohled na pozdější Beethovenovu tvorbu, totiž že mnohých děl „dřívějšího období si V. cenil nekonečně a vždy o nich hovořil s největším nadšením. Naproti tomu nebyl s mnohými díly, zejména z pozdější doby [podtrženo Fuchsem], z přesvědčení srozuměn, aniž by tím u něj jejich tvůrce v tom nejmenším ztratil na jeho vážnosti a úctě.“

1. 2. 4. 2. Hummel

Johann Nepomuk Hummel byl ve své době nedostižným virtuozem, především improvizátorem, a nejváženějším klavírním pedagogem ve Vídni. Sám byl v mládí zázračným dítětem a jako takového jej vyučoval v letech 1786 – 1788 Wolfgang Amadeus Mozart. Hummel dokonce žil v Mozartově domácnosti a díky tomu měl příležitost se už v takto útlém věku účastnit aktivit v exklusivní hudební společnosti Haydna a dalších mnohých Mozartových hostů⁸⁵. Právě na Mozartův návrh podnikl s otcem pětiletou koncertní cestu (1788 – 1793, tedy přibližně od svých deseti do patnácti let), během které se představil v mnoha významných

⁸² Kolik z těchto žáků ale ve studiu u Voříška opravdu pokračovalo, není nikde doloženo. Např. slavný klavírista Joseph Szalay se i nadále prezentoval zásadně jako „Hummelův žák“, i v případě interpretace Voříškových děl (!) a je otázkou, jestli šlo především o jméno, nebo jestli k Voříškovi už dál nedocházel. Viz kritiku z 2. 4. 1818, v: Kvas, V., „Skladatel a pianista J. H. V. v zrcadle dobových kritik“, *Opus Musicum*, 1986, s. 228.

⁸³ Ve Stuttgartu ovšem Hummel nezůstal dlouho, místo pro něj nebylo uspokojivé a již o rok později, v roce 1818, odešel na místo dvorního dirigenta ve Výmaru, kde setrval až do své smrti v roce 1837.

⁸⁴ „*Vícero jeho klavírních koncertů a trií, Sonáty z prvního období; taktéž jeho písně, Adelaide – Neue Liebe – Neues Leben, 6. geistliche Lieder [Sechs Lieder von Gellert op. 48], jeho prvních 6 housl. [tedy smyčcových] kvartet, 2 kvintety, Septet Es dur, Oratorium Kristus (na Hoře Olivetské) operu: Fidelio, ouvertury ke Coriolanu – Egmontu – Prométheovi, a ze symfonií: 1. C dur, 2. D #, 3. Es – 4. B – 5. c moll. a 7. A #.*“ – podtrženo Fuchsem.

⁸⁵ U Mozartů se např. dělaly přehrávky Haydnových kvartetů v obsazení Haydn prim, Dittersdorf sekund, Mozart viola a Vaňhal cello.

centrech celé Evropy⁸⁶. V některých pozdějších životních obdobích koncertoval méně (např. právě po návratu z tohoto turné), aby se mohl více věnovat komponování a vyučování, hlavně ale během celého života značnou část jeho aktivity tvořily dirigentské povinnosti. Nejprve byl angažován u dvora Esterházy v Eisenstadtu, později krátce u dvora ve Stuttgartu, a poté především na místě arcivévodského *Kapellmeistera* ve Výmaru (1818 – 1837).

1. 2. 4. 3. Hummelova pedagogika a Klavírní škola

Hummelova klavírní pedagogika se vyvíjela po desetiletí. Vyučoval dospělě pianisty již v době turné s otcem ve svých dvanácti letech, a po návratu do Vídně v podstatě nepřetržitě, v některých obdobích prý i deset hodin denně. Zakotvena je v monumentálním třísvazkovém díle, jedné ze zásadních učebnic klavírní hry 19. století, *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel*, vydané ve Vídni u Tobiasse Haslingera v roce 1828, a téměř souběžně také v anglické (1828) a francouzské (1829) mutaci. Hummel vyučoval své žáky výhradně na vlastních skladbách⁸⁷. Jeho *Škola* je, jak bylo výše řečeno, rozdělena do tří dílů, a obsahuje jednak technická cvičení, jednak skladby od té nejzákladnější úrovně až po jakýsi mistrovský kurs. Je tedy určena pro kompletní výuku mladého klavíristy; na druhou stranu ale pořadí cvičení a skladeb postupuje po takových skocích, že se zdá pravděpodobné, že byla doplňována množstvím dalšího, v učebnici neuvedeného repertoáru. Kromě čistě hudebních příkladů jsou součástí učebnice, zcela v duchu soudobé i dřívější praxe, také teoretické kapitoly vysvětlující nejen základní pianistické návyky a základní hudební terminologii a gramatiku, ale také pokročilejší technické, výrazové a další dovednosti pianisty⁸⁸. Hummel sám ostatně nutnost jak

⁸⁶ *The Grove online*, heslo „Hummel“, uvádí tuto trasu turné: Brno, Praha, Drážďany, Berlín, Magdeburg, Göttingen, Brunswick, Kassel, Weissenstein, Hanover, Celle, Hamburg, Kiel, Rensburg, Flensburg, Lübeck, Schleswig, Copenhagen, ostrov Odense, Britské ostrovy, Nizozemsko, Kolín, Bonn, Mainz, Frankfurt a Linz. Naposledy viděno 1. 5. 2013.

⁸⁷ *The Grove online*, heslo „Hummel“, naposledy viděno 27. 4. 2013. Voříšek, který byl jeho žákem a nadšeným ctitelem, posílá s dopisem z 12. 2. 1814 své sestře Anně bližší neurčenou Hummelovu *Sonátu*. Je možné, že to bylo v době, kdy ji sám studoval.

⁸⁸ První díl *Školy*, rozdělen do tří oddílů, představuje sezení u klavíru, držení těla a rukou, noty a klíče, rozsah nástroje, posuvky, tóniny a takty a u každé kapitoly řadu cvičení, která hned uvádějí nabyté znalosti v praxi. Druhý díl je téměř celý věnovaný prstokladu a otázkám s ním spojeným, jako jsou podkládání palce, repetování tónům, rozpětí a skoky, použití palce a malíčku na /černých/ klávesách, překládání prstů a rukou. Ke každé jednotlivé kapitole je vždy připojena řada konkrétních cvičení. Třetí díl má dva oddíly, první z nich představuje v šesti kapitolách jednotlivé ozdoby, druhý oddíl uzavírá celou školu sedmi kapitolami: 1. a 2. o přednesu, 3. o použití pedálů (všechny opět

teoretické, tak praktické přípravy vysvětluje hned v předmluvě, kde čteme: „*Od začátku bylo méně mým úmyslem psát učebnici pro ty, kdo se chtějí ve vlastním smyslu slova učit jen hře na klavír nejkratším způsobem, než především pro ty, kdo se chtějí vyučit kromě praktických [dovedností] také v souvisejících teoretických znalostech, a chtějí se vzdělat v důkladné hráče.*“⁸⁹

Hummel v úvodu také vysvětluje, proč největší díl učebnice (druhý) pojednává o prstokladu. Klavír, jehož výhodou je, že hráč na něj dosáhne plné harmonie bez pomoci dalších nástrojů, se během dvaceti let před vydáním učebnice natolik rozvinul, že i způsob kompozice pro něj musel nabrat jiný směr. Díky těmto těžkostem, tedy důrazu na virtuositu, se musely změnit i leckteré učební principy a zejména prstoklad⁹⁰.

následované množstvím praktických příkladů), a dále několika kratšími texty: 4. o klavírech s vídeňskou nebo anglickou mechanikou, 5. o použití metronomu, 6. o ladění nástroje, a 7. o volné fantasii, neboli improvizaci.

⁸⁹ „*Es war daher gleich anfangs weniger meine Absicht, ein Lehrbuch bloss für diejenigen zu schreiben, die im eigentlichen Sinne des Wortes auf die kürzeste Art nur Klavier lernen wollen, als hauptsächlich für solche, die nebst den praktischen auch die damit verbundenen theoretischen Kenntnisse erlernen und sich zu gründlichen Spielern bilden wollen.*“, *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel*, Vídeň, 1828, „Vorrede“, str. 9. Proložená slova v původním textu.

⁹⁰ „*Diese Vorzüge und der bedeutende Umfang, den dieses Instrument seit zwanzig Jahren erhalten hat, haben wohl besonders dazu beigetragen, dass es so gemeinnützig, und die Kunstfertigkeit so hohen Grad auf demselben erlangte. Durch diese Fortschritte nahm auch die Schreibart für dieses Instrument nach und nach eine ganz andere Richtung und Gestalt, und die zunehmenden grössen Schwierigkeiten, die man zu besiegen strebte, machten bei manchen früher aufgestellten Lehrgrundsätzen, und besonders Fingersätze eine bedeutende Veränderung nöthig.*“ Tamtéž.

2. Interpretace

Vybrané interpretační problémy představené v Hummelově *Klavírní škole* a interpretace Voříškových děl

Hummelova *Klavírní škola* poprvé vyšla v roce 1828, podruhé v mírně přepracovaném nebo doplněném vydání v roce 1838. Vycházíme z předpokladu, že od doby, kdy Voříšek u Hummela studoval, tedy v letech 1813 – 1816, se jeho pedagogika sice jistě prohloubila o léta dalších zkušeností, ale zásadní principy se nezměnily. Interpretační styl, který Voříšek na svém vysněném učiteli tak obdivoval, a pod vlivem kterého komponoval od svého příchodu do Vídně v roce 1813 do své smrti v roce 1825 své klavírní skladby, byl právě později v tomto monumentálním díle zformulován. V souvislosti s konkrétními Voříškovými díly se v následujících kapitolách budeme blíže věnovat některým tématům, ke kterým se Hummel ve své učebnici vyjadřuje: otázka tempa, způsob pedalizace, systém ladění a pojednání o improvizaci.

2. 1. Tempo, metronom

Až do vynálezu metronomu v roce 1815 a jeho všeobecného rozšíření v následujících letech bylo zvykem určovat tempo podle několika hudebních faktorů, které však nezaručovaly všude stejnou přesnost a interpretaci. Těmi hlavními byly⁹¹:

Metrum. Respektování jednotlivých taktových předpisů umožňuje odlišit od sebe navzájem mj. tempově dvoučtvrteční a čtyřčtvrteční takt, v jiná tempa bude předpokládat tatáž hudba zapsaná jako třípůlový, tříčtvrteční nebo tříosminový takt. V 18. století se dále rozlišoval tzv. široký a běžný čtyřčtvrteční takt, jak popsal Schulz, Türk⁹² i další. Široký čtyřčtvrteční takt, který někteří vysvětlovali jako náhradu za již méně rozšířený čtyřpůlový takt, předpokládal pomalejší tempo a ve skladbě se neobjevovaly drobnější hodnoty, než čtvrt'ové noty. Běžný čtyřčtvrteční takt obsahoval kratší hodnoty a vyžadoval rychlejší tempo.

⁹¹ Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford, 1999.

⁹² Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig, 1771 – 1774, Türk, Daniel Gottlob, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig und Halle, 1789, cit. in: Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750 – 1900*, Oxford, 1999, str. 291.

Tempové označení. Rozumí se jím označení jako *allegro*, *andante* apod. společně s výrazovým upřesněním jako *moderato*, *sostenuto* apod., které má vliv jak na výraz tak na vlastní tempo skladby. Zde je jistě na místě doplnit, za jak zjevně důležitou považovali autoři a pedagogové konce osmnáctého a začátku devatenáctého století snahu přesně tempo určit. Již učebnice z konce osmnáctého století před rozšířením metronomu, ale zejména Hummelova *Klavírní škola*⁹³, kategorizují tempa a dopodrobna se zabývají jejich přesným určením. Hummel dělí tempa jednoduše na tři hlavní skupiny, pomalá, střední a rychlá⁹⁴.

Délky not užitých ve skladbě. Čím jsou kratší notové hodnoty, tím vylehčenější bude hra a také rychlejší tempo. Delší hodnoty ve stejném metru implikovaly pomalejší a zatíženější hudbu. Tyto tři kategorie – metrum, tempové označení a délka not – spolu vzájemně souvisí. Existují příklady, kdy autor při změně metra skladby automaticky změnil také její tempové označení. Brown uvádí tři z nich: Mozart ve *Finale Smyčcového kvartetu B dur*, K. 458 („Lovecký“) změnil *alla breve* na dvoučtvrtový takt, zkrátil o polovinu notové délky a zároveň upravil tempové označení z *Presto* na *Allegro assai*. Mendelssohn v předehře ke *Snu noci svatojánské* nahradil *alla breve* celým taktem s polovičními hodnotami not a tempo změnil z *Allegro di molto* na *Allegro vivace*. Stejně tak v první větě *Oktetu*, op. 20, kde ve vydání oproti první verzi rozpůlil notové hodnoty, ale ponechal stejné metrum, s tím, že dva celé takty spojil v jeden, a tempo upravil z *Allegro molto e vivace* na *Allegro moderato ma con fuoco*.

Kvantita rychlých not, které skladba obsahuje. Schulz uvádí⁹⁵: „*Jestliže je skladba ve dvoučtvrtovém taktu označená jako Allegro a obsahuje málo nebo dokonce žádné osminové noty, bude tempo rychlejší, než kdyby jich byla plná; totéž platí o pomalých tempech.*“

Další vliv na určení tempa skladby bude mít charakter skladby, žánr, harmonický pohyb (tedy harmonie, která se střídá jen po větších celcích, např. po dvoutaktích, bude vyžadovat rychlejší tempo, než složitě chromatická hudba, kde se harmonie střídají po dobách), nebo ve starší hudbě tak důležitá souvislost s některým typem tance. Stejně tak existovalo v druhé polovině 18. století nepsané pravidlo, že „*každá nálada v lichém taktu má být interpretována o něco rychleji, než stejná*

⁹³ Hummel, Johann Nepomuk, *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel* (Haslinger, Wien, 1828).

⁹⁴ Třetí díl, pátá kapitola, tabulka I. Viz obr. 2, str. 24.

⁹⁵ Cit. in: Brown, C., str. 295.

nálada v sudém taktu“, nebo že *„chrámová hudba vyžaduje o mnoho pomalejší tempo, než hudba určená pro divadlo nebo hudba komorní“*.⁹⁶

2.1.1. Měření tempa pomocí přístrojů

Potřeba označovat tempo co nejpřesněji vychází zejména z klesající znalosti taneční hudby, což souvisí se společenskou změnou, kterou přineslo období francouzské revoluce a napoleonských válek. Starý společenský řád, který toto období zničilo, byl reprezentován především královským dvorem a dvorními tanci. V 18. století měl každý tanec své určité tempo, tedy cit pro *tempo giusto* každého metra bylo možné se naučit studiem tanečních skladeb a tanců samotných.

Měření času a tedy i tempa mělo na konci 18. století za sebou několikasetletý vývoj. První přístroje vznikaly již v 15. století, ale zejména 17. a průběhu 18. století vzniklo množství vynálezů, z nichž některé nebyly primárně zamýšlené pro měření tempa v hudbě – např. pendulum Galilea Galilei určené v lékařství k měření pulsu. V hudebním oboru mají zásadní význam postupně tři přístroje: pendulum, chronometr a konečně dodnes rozšířený metronom.

Pendulum je měřidlo založené na principu kyvadla, na kterém se označení udává v délkách lanka se závažím. Bylo používáno ještě v prvních dekadách 19. století. V *Requiem*, op. 24 Gottfrieda Webera z roku 1813 jsou tempa uvedena v kyvadlových délkách, Louis Spohr používal tato označení svých skladeb až do roku 1820, kdy je teprve zaměnil za metronomické údaje⁹⁷.

Chronometr je podobné zařízení, obohacené o stupnici. Jedná se vlastně o pendulum připevněné na rám. Tento přístroj, hojně používaný zejména ve Francii, byl ale značně nepraktický, protože jeho velikost dosahovala přes 180 centimetrů⁹⁸.

Metronom je vlastně zdokonalením obou předchozích přístrojů. Dvojitě pendulum poháněné hodinovým strojkem⁹⁹ vynalezl okolo roku 1812 Dietrich Nikolaus Winkel (1780 – 1826), v Amsterdamu žijící německý stavitel mechanických varhan, hodinář a vynálezce¹⁰⁰. Svůj první „*cronometer*“ věnoval Holandskému institutu vědy, literatury a krásných umění v roce 1814, ale bohužel

⁹⁶ Holden, John, *An "Essay" towards a Rational System of Music*, Glasgow, 1770, cit. in: Brown, str. 295.

⁹⁷ Brown, str. 303.

⁹⁸ *The Grove online* uvádí velikost 72 palců, tj. 182,9cm.

⁹⁹ *The Grove online*, heslo „Metronome“, naposledy viděno 2. 1. 2013.

¹⁰⁰ *The Grove online*, heslo „Winkel, Diedrich Nikolaus“, naposledy viděno 2. 1. 2013.

myšlenku včas nezabezpečil patentem. Toho využil Johann Nepomuk Mälzel (1772 – 1838), který chtěl nejdříve Winkelův vynález koupit, ale odmítnut, jen mírně jej zdokonalil (obohatil o stupnici) a patentoval jako svůj vlastní vynález v roce 1815¹⁰¹. Masovému rozšíření metronomu vděčil Mälzel především nakonec pozitivní, i když ne bezprostřední reakci dvou nejvlivnějších hudebních osobností tehdejší Vídně, Salierimu a Beethovenovi¹⁰².

2.1.2. Přijetí metronomu

Po prvotním zásadním nesouhlasu, vycházejícího z přesvědčení, že správné tempo je nutné především cítit, začal Beethoven používat metronom a zapisovat ke skladbám metronomické údaje v roce 1817¹⁰³, tedy až dva roky po patentování metronomu. Již dříve, okolo roku 1813, měl s Mälzelem přátelský vztah, Mälzel pro něj sestrojil tzv. „ušní trumpetu“ jako nástroj pro zlepšení skladatelova odcházejícího sluchu. Přestože toto přátelství netrvalo dlouho¹⁰⁴, dá se přepokládat, že Beethoven znal Mälzelovu práci ještě před jejím oficiálním uvedením na veřejnost.

Podobný názor o nutnosti v první řadě cítit tempo, spíše než je měřit, jako zastával zpočátku Beethoven, je zaznamenán od Mendelssohna v Berliozových *Memoárech*¹⁰⁵. Pointou anekdoty zůstává, že i Mendelssohn musel uznat, že ne vždy si je interpret správným tempem zcela jist a že nástroj, který umí za každých okolností změřit tempo stejně, může být užitečný¹⁰⁶.

Správnému používání metronomu a problému tempa Hummel ve své *Škole* věnuje celou jednu kapitolu¹⁰⁷, kde jsou nuance jednotlivých temp dopodrobna

¹⁰¹ Některé zdroje uvádějí rok 1816.

¹⁰² Barth, George, *The Pianist as an Orator*, Cornell University, Ithaca and London, 1992, str. 47 – 49.

¹⁰³ Barth, George, *The Pianist as an Orator*, Cornell University, Ithaca and London, 1992, str. 47.

¹⁰⁴ Beethoven Mälzela dokonce zažaloval, když si při provedení v r. 1813 přivlastnil skladbu *Bitevní Symfonie*, kterou na jeho objednávku Beethoven zkomponoval pro mechanický nástroj Panharmonicon. Později vyšla jako *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria*, op. 91 ve dvou verzích, pro klavír a pro orchestr.

¹⁰⁵ *The Grove online*, heslo „Tempo and expression marks“, naposledy viděno 8. 1. 2013.

¹⁰⁶ Berlioz říká: „Jednoho dne, když jsem mluvil o metronomu a jeho užitečnosti, Mendelssohn řekl ostře, 'Jaký má proboha metronom význam? Je to zbytečný přístroj. Hudebník, který není schopen odhadnout tempo skladby jen při pohledu na ni, je nemešlo.' Mohl jsem odpovědět, že v tom případě existuje mnoho nemešel, ale zachoval jsem klid ... Jednoho dne chtěl vidět partituru předehry *Král Lear*, kterou jsem právě zkomponoval v Nice. Pročetl si ji pomalu a pečlivě, a chystal se jí zahrát na klavír (v čemž byla jeho dovednost nedostižná), ale v tom se zastavil a řekl: 'Dej mi správné tempo.'“ cit. *The Grove online*, heslo „Tempo and expression marks“, naposledy viděno 8. 1. 2013.

¹⁰⁷ 3. díl *Školy*, 2. oddíl, pátá kapitola „Über Nutzen, Gebrauch and Anwendung des Mälzel'schen Metronoms“, str. 439 – 441.

rozvrženy. Tempa Hummel rozděluje jednoduše na pomalá, střední a rychlá, podle metronomu v konkrétních typech taktů:

Tab. I.

im $C, C, \frac{2}{4}$,

im $\frac{3}{4}$,

im $\frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}$,

im $\frac{3}{8}$.

Obr. 2, Hummel, *Klavírní škola*, 3. díl, 2. oddíl, 5. kapitola, str. 440.

Uvádí také tabulku stejných tempových označení u různých soudobých skladatelů s konkrétními metronomickými údaji, kde jsou jasně vidět rozdíly, které je nutné v přístupu k jejich skladbám dodržovat. Tabulka zřejmě vychází z konkrétních, bohužel jmenovitě neuvedených skladeb, protože metronomické údaje se velmi liší nejen od jednoho autora k druhému, ale i v rámci jednoho tempového označení u téhož autora. Je pravděpodobné, že Hummel má na mysli ukázat, jak velice se stejně nazvané tempo může skladbu od skladby lišit a jak nepřesné by mohlo být uvést je pouze slovním označením.

Tab. II.

Benennung der Bewegungen.

Namen der A u t o r e n .	Ursprüngliche Bezeich- nung des Stückes	Zeitmass nach des Autors Willen und Angabe gemäss dem Metronom.	
		Im Zeitmass.	Im Zeitmass.
bei Paer	<i>Allegro moderato</i>	= 50 Grade	C
.. Paer	<i>Allegro moderato</i>	= 80 —	C
.. Mehul	<i>Allegro moderato</i>	= 72 —	C
.. Mehul	<i>Allegro moderato</i>	= 88 —	C
.. Clementi	<i>Allegro</i>	= 54 —	C
.. Clementi	— — — —	= 50 —	C
.. Cherubini	— — — —	= 112 —	C
.. Cherubini	— — — —	= 126 —	C
.. Cherubini	— — — —	= 72 —	C
.. Mehul	— — — —	= 96 —	C
.. Berton	<i>Allegro molto</i>	= 176 —	C
.. Spontini	<i>Presto</i>	= 72 —	C
.. Spontini	— — — —	= 88 —	C
.. Beethoven	— — — —	= 152 —	C
.. Beethoven	— — — —	= 176 —	C
.. Beethoven	— — — —	= 224 —	C
.. Clementi	— — — —	= 96 —	C
.. Cherubini	<i>Andantino</i>	= 76 —	
.. Cherubini	— — — —	= 164 —	
.. Cramer	<i>Moderato</i>	= 63 —	
.. Cramer	— — — —	= 116 —	
.. Cramer	<i>Allegro non tanto</i>	= 133 —	
.. Crámer	<i>Presto</i>	= 133 —	
.. Cramer	<i>Moderato</i>	= 100 —	
.. Cramer	— — — —	= 253 —	
.. Viotti	<i>Andante</i>	= 52 —	
.. Berton	— — — —	= 152 —	
.. Nicolo	<i>Andantino</i>	= 52 —	
.. Catel	— — — —	= 126 —	
.. Paer	<i>Andante</i>	= 50 —	
.. Berton	— — — —	= 100 —	
.. Cramer	<i>Più tosto moderato</i>	= 92 —	
.. Cramer	<i>Allegro agitato</i>	= 66 —	
.. Paer	<i>Lento</i>	= 120 —	
.. Paer	<i>Andante</i>	= 120 —	
.. Paer	— — — —	= 112 —	
.. Berton	— — — —	= 300 —	

Obr. 3, Hummel, *Klavírní škola*, tabulka temp současníků, 3. díl, 2. oddíl, 5. kapitola, str. 441.

Kromě tabulek s metronomickými údaji korespondujícími s jednotlivými běžnými tempy a hodnotami not v taktu (viz výše), uvádí několik odstavců konkrétních rad. Z nich pro interprety za nejdůležitější považují tyto:

§1. *„Tento objev poslední doby je jeden z nejužitečnějších v oblasti hudby, a svůj účel naplňuje dokonale - jenom je ještě mnoho lidí, kteří se při používání metronomu mylně domnívají, že jeho pravidelný tep je třeba dodržovat po celou skladbu a nedat přitom žádný prostor pocitům.“*¹⁰⁸

§4. *„Hráči a milovníci se díky němu [metronomu] dozví autorem přesně stanovené tempo, ale neměli by ani v nejmenším otrocky následovat jeho úder, aby tak zabránili občasnému nutnému zpomalení nebo zrychlení. Často jsem u těchto milovníků hudby, dokonce i u umělců shledal, že měli ve zvyku obecně spěchat; těm je nejlepší doporučit nějaký čas cvičit s metronomem a pozvolna dosáhnout příslušného klidu.“*¹⁰⁹

Další odstavce se týkají jednak doporučení začátečníkům cvičit s metronomem pro získání větší stability (§5).

§2. Skladatelům metronomické označení zaručuje, že skladba bude hrána *“ve všech zemích v přesně stejném tempu, a od nynějška nebude, tak jako dříve, přes sebepečlivěji vybraná tempová označení, efekt jejich práce zničen přehnaným [rychlým] nebo ospalým tempem. Můžeme opustit veškerá další vágní označení, protože metronomický systém se dělí na tři skupiny: 1. pomalá tempa, 2. střední tempa a 3. rychlá tempa, a tak je již jen zřídka potřeba doplnit slovo, které by označilo zvláštní charakter skladby.“*¹¹⁰

¹⁰⁸ *„Diese Erfindung neuerer Zeit ist eine der nützlichsten im Gebiete der Musik, und erfüllt ihren Zweck vollkommen, nur giebt es noch Viele, die bei der Anwendung des Metronom's irrig meinen, er sei dazu bestimmt, seinem gleichmässigen Gang das ganze Stück hindurch folgen zu müssen, ohne dem Gefühl dabei Freiheit zu lassen.“*

¹⁰⁹ *„Spieler und Liebhaber erfahren durch ihn das rechte vom Autor bestimmte Tempo, sollen aber keinesweges seiner Schlägen knechtisch folgen, und dadurch an einem zuweilen nötigen Anhalten oder Vorwärtsgen gehindert werden. Oft habe ich indessen Liebhaber, sogar Künstler gefunden, denen übermässiges Eilen Gewohnheit war; diesen ist als das Beste anzuempfehlen, sich einige Zeit streng nach dem Metronom zu üben, um nach und nach die gehörige Ruhe zu erlangen.“*

¹¹⁰ *„Für die Komponisten hat er den grosse Nutzen, dass ihre Kompositionen, die sie nach den Graden des Metronom's bezeichnen, in allen Ländern im gleichen Tempo ausgeführt werden; und dass nicht wie sonst, ohnerachtet der sorgfältigst gewählten musikalischen Kunstwörter, der Effekt ihrer Werke durch Übertreibung oder Schläfrigkeit des Zeitemasses verloren geht. Die langen Überschriften werden dadurch entbehrlich, indem das ganze Zeitsystem in drei Hauptbewegungen: die l a n g s a m e, die m ä s s i g e u n d e g e s c h w i n d e g e t h e i l t w i r d, und somit höchst selten nur ein, die besondere Leidenschaft andeutendes Wort beizufügen, nöthig ist.“* Proloženo v původním textu Hummelem.

Ve Voříškově klavírním díle je souvislost s otázkou tempa nejvýraznější v *Rapsodiích*, prvním opusu, kterým se představuje hudebnímu světu coby klavírní virtuos. Snad právě pro svou technickou vybavenost z dětství „záračného dítěte“ sází zhruba dvacetiletý Voříšek na živelnost a rychlost, a všech dvanáct *Rapsodií* je v rychlých až velmi rychlých tempech. Metronom byl v době vzniku těchto skladeb v podstatě novým přístrojem k měření tempa a jeho přesnému zaznamenání. První vydání *Rapsodií*, op. 1 z roku 1818 obsahuje metronomické údaje.

Pro bádání o otázce tempa v interpretaci Voříškových *Rapsodií* budou nejdůležitější dvě Hummelovy poznámky, výše citované odstavce §1 a §4, týkající se změn tempa v průběhu skladby. Fakt, že snaha o dodržení neměnného tempa po celou skladbu je mylná (§1) a že interpret by ve výsledku neměl hrát otrocky podle metronomu (§4), přestože při cvičení díky němu dosáhne potřebné jistoty (§5), je umocněn zkušeností, podle které lze předpokládat, že změny tempa v interpretaci na počátku 19. století byly daleko významější, než jaké jsme ochotni si dovolit dnes.

Příkladem z praxe může být Beethovenova *Sonáta F dur*, op. 17 pro klavír a lesní roh nebo violoncello. V první větě se živý charakter hlavního tématu a zvukomalebný¹¹¹, až meditativní charakter vedlejšího tématu od sebe navzájem liší natolik, že není možné je tempově ani připodobnit, a snaha o jednotné tempo by působila velice násilně.

Podobný přístup, jako Hummel, dokumentuje také Beethovenův přípis v autografu písně *Nord oder Süd* z roku 1817¹¹² (tedy z doby, kdy Beethoven zřejmě po dřívějším odmítání přistoupil na možnost přesným údajem označit tempo skladby): „100 podle Mälzela, ale to platí jen pro první takty, protože cit má také své tempo; to ale není docela vyjádřeno v tomto stupni (a sice 100).“¹¹³

V rozboru Voříškových *Rapsodií*, op. 1 najdeme množství podobných příkladů¹¹⁴.

¹¹¹ Zejména v interpretaci na přirozený lesní roh, nebo střevové struny klasicistního violoncella.

¹¹² Cit. in: Barth, George, *The Pianist as an Orator*, Cornell University, Ithaca and London, 1992, str. 51.

¹¹³ „100 nach Mälzel, doch kann diess nur von den ersten Takten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken.“

¹¹⁴ Viz kapitola 3. 1. 1. 3. Tempo a metronomické údaje v interpretaci *Rapsodií*.

2. 2. Pedalizace

Dalším zásadním a zejména dnes pro nás důležitým tématem je pedalizace. Hummel věnuje pedalizaci relativně krátkou třetí kapitolu druhého oddílu třetího dílu *Školy*.

Od konce 18. století se zejména ve francouzské, ale i německé pedagogické literatuře ve větší míře objevuje nejen praxe, ale také nauka o používání pedálu a dalších registrů, kterých rozvíjející se klavír nabízí čím dál více. Jako první tento aspekt klavírní hry najdeme důkladně popsán v *Klavírní škole* Johanna Petera Milchmeyera (1749 – 1813)¹¹⁵. Milchmeyer na četných příkladech své *Školy* vysvětluje použití čtyř pedálů na malých stolních nástrojích (fr. „piano carré“, něm. „tafelklavier“; čtyři pedály představují harfový rejstřík, pedál obsluhující dusítka, *una corda* a žaluzie) a dvou pedálů na velkých klavírech ve tvaru cembala (tedy „křídla“; jen pedál obsluhující dusítka a *una corda*)¹¹⁶. Specifickým způsobem pedalizace, který je odlišný od moderního tzv. „synkopického“ pedálu, je důraz na to, aby byl pedál sešlápnut s prvním tónem fráze a puštěn s posledním. Harmonie se tedy neprolínají kontinuálně, ale při každé výměně pedálu se zvuk nepatrně přerušuje.

Další *Školy* významných virtuozů a pedagogů přelomu 18. a 19. století se pedalizaci a registraci zevrubně věnují, a vytvářejí specifický klavírní styl především v západní části Evropy. Daniel Gottlieb Steibelt (1765 – 1823), kterého Milchmeyer velmi ctí, vydává svou *Méthode pour le piano-forté* v Paříži v roce 1805. Svým vlastním používáním pedálů, do té doby neobvyklým¹¹⁷, oslnil především francouzské publikum. Počítá s užitím dvou až čtyř pedálů, které označil písmeny: *A* – sordinka, která zeslabuje zvuk, nazývaná také harfový nebo loutnový rejstřík, *B* – ovládání dusítek, *C* – „*jeu de Buffles*“ („bůvolí“ registr, protože v mechanice obsluhuje jazýčky z kůže, které umístí mezi struny), *D* – „*pédale céleste*“ („nebeský pedál“), totožný s pedálem *una corda*, známém na vídeňských nástrojích. K vytváření zajímavých zvukových efektů často užívá více pedálů najednou,

¹¹⁵ Milchmeyer, Johann Peter, *Die Wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Meinhold, 1797; o používání registrů pojednává zejména pátá kapitola „Von der Kenntnis und Veränderungen des Pianoforte“.

¹¹⁶ Goy, Pierre, „L'utilisation des registres dans la musique française de pianoforte au début du XIX^e siècle“, *Musique, Image, Instruments* n°11, CNRS Editions, Paris 2009, str. 255.

¹¹⁷ „Il joua le grand adagio de l'op. 64, où il employait si bien les pédales, dont l'usage était peu connu avant lui.“, *Revue Le Pianiste*, Paris, Meudon et Vaugirard, 1834, n°6, str.82, cit. in: Goy, P., str. 256.

dokonce některé ani nedoporučuje používat samotné (pedál *A*). Nejen ve své učebnici, ale především v konkrétních skladbách jejich použití pečlivě značí.

Podobně označuje pedály také třetí autor významné francouzské klavírní školy, Louis Adam (1758 – 1848)¹¹⁸. O jejich užití říká: „*Vše, co na nástroji může přispět k hudebnímu šarmu a k citu smyslů, se nesmí opomíjet, a v tomto smyslu patřičné užití pedálů přináší velké výhody.*“¹¹⁹ Dále popisuje způsob, jak použití pedálů nezneužívat, ale používat je vkusně.

Všichni tři autoři věnují pedalizaci velkou kapitolu svých učebnic a detailně popisují jednotlivé hudební příklady a užití všech zmíněných rejstříků. Odsuzují sice jejich nadužívání, ale z ostatních indicií je zřejmé, že jejich přístup k pedalizaci (dusítka) a registraci (ostatní pedály) je velmi otevřený.

Hudebně-estetické ovzduší, které bylo Voříškovi vlastní, pramenilo od jeho největšího vzoru, Hummela. Přestože v příkladech, které Hummel uvádí ve své *Škole*, najdeme alespoň některé rysy společné s výše zmíněnými francouzskými metodami (například jeden pedál na střídání tóniky a dominanty), Hummelův postoj k pedalizaci jako takové je zcela odlišný. Ať již interpretace ve výsledku vypadala jakkoli, což dnes ani po studiu všech dostupných pramenů nemůžeme s jistotou zhodnotit, podle svých vlastních slov považoval Hummel užití pedálu za pouhé zpestření hry (viz níže). Naproti tomu pro Milchmeyera je spojení konkrétního zvuku vytvořeného určitým rejstříkem s danou nástrojovou fakturou esencí hudby samotné. Citované hudební příklady uvádějí *Sicilianu* a *Maestoso*¹²⁰.

Při porovnání textu a notových příkladů v prvním vydání Hummelovy *Školy* si můžeme udělat názorný obrázek o tom, co pro interpreta začátku 19. století pedalizace představovala. Ve své době si Hummel hned v prvním odstavci, §1, stěžuje na nadměrné užívání pedálu (obsluhujícího dusítka, tj., dnešního pravého pedálu) s odůvodněním, že spolehlivě zakryje „*nečistou a děravou hru*“¹²¹. Interpreta, který takto s pedálem nakládá, „*bychom stěží poznali, kdybychom slyšeli*

¹¹⁸ *Méthode de Piano du Conservatoire*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, faub. Poissonnière n°11, 1805, cit. in: Goy, P., str. 262.

¹¹⁹ „*Tout ce qui peut ajouter sur un instrument au charme de la musique, et à l'émotion des sens, ne doit pas être négligé, et sous ce rapport les pédales employées avec art et à propos procurent de bien grands avantages.*“, cit. in: Goy, P., str. 262.

¹²⁰ Goy, P., str. 248 – 249.

¹²¹ „*Eine unreine und notenschluckende Spiel*“, str. 437, ve francouzské mutaci „*un jeu défectueux*“, str. 460.

jeho hru bez pedálu“¹²². Rozhodně se nezříká užívání pedálů obecně, zejména těch, které obsluhují dusítka a sordinku. Mohou sloužit jako „zajímavé zpestření“, přestože „pravý umělec nepotřebuje pedály k tomu, aby pohnul své posluchače“ (§2). Ostatní pedály¹²³ ale považuje za „povrchní, nemající hodnoty ani pro hráče, ani pro posluchače“ (§2). Za příklad dává Mozarta a Clementiho, „kteří nepotřebovali pedál k tomu, aby se stali nejvýraznějšími pianisty své generace“, a od svých žáků chce, aby nejdříve perfektně uměli zahrát skladbu bez pedálu, a až později jej s mírou užívali (§3). Je otázkou, do jaké míry opravdu tito umělci pedálu užívali. Ve Vídni, kde klavír Mozartovy doby měl kolenní pedál, se dá předpokládat, že jeho fyzicky poněkud obtížnější obsluha nevedla k výraznému nadužívání. Naproti tomu v Anglii, působišti M. Clementiho, měl klavír již na konci 18. století pedály na zemi, a jak je patrné například z pozdních Haydnových *Sonát*, byly jistě hojně využívány¹²⁴. Známa je též velká obliba užití pedálu často na celé velké plochy, nebo dokonce na celou pomalou větu sonáty v tzv. berlínské škole okolo Carla Philippa Emanuela Bacha.

Tři notové příklady s vyznačeným použitím pedálu, které uvádí v kapitole o pedalizaci Hummelova *Škola*, v prvním vydání současného moderního hráče překvapí. Třetí z příkladů je ve srovnání s naší dnešní estetikou „čistoty hry“ nejpříjemnější, neboť se zde v rychlém tempu *Allegro* pedalizuje vždy jen jeden velký harmonický rozklad. Jen mírně šokující je druhý příklad, viz obr. 4: v *Adagiu* se v taktech 1 – 6 pedalizuje podle basu, přestože v některých z nich se nad basem mění harmonie i melodie, ale v taktech 7 – 8 a 9 – 10 je vždy na jeden pedál tónika s dominantou. Jak doporučuje Milchmeyer i Steibelt (viz výše), je samozřejmostí současně s pedálem s dusítky použít také sordinku (značí se trojúhelníkem s tečkou uvnitř).

¹²² Nezneužívat pedál je sice požadavek, který vyslovují i francouzští autoři citovaní výše, ale z příkladů vyplývá, že praxe se v obou geografických oblastech výrazně lišila.

¹²³ Na začátku 19. století měl vídeňský klavír většinou 4 – 5 pedálů: kromě zmíněného pedálu obsluhujícího dusítka a sordinky ještě fagotový rejstřík, druhou, více tlumící sordinku a často také tzv. tureckou hudbu, tedy činel a bubínek umístěné do krabičky na vnitřní straně skříně.

¹²⁴ Jmenujme alespoň překvapivě dlouhou plochu s označeným jedním pedálem v první větě *Sonáty C dur*, Hob. XVI:50.



Obr. 4, Hummel, *Klavírní škola*, 3. díl, 2. oddíl, 3. kapitola, př. 2, 1. vydání z roku 1828.

První příklad kapitoly začne docela konvenčně, *tremolo* akordu *a moll* a následné *arpeggio* jsou pod jedním pedálem, pokračuje stejným způsobem pedalizovaným terckvartakordem *E dur*. Mezi prvním a druhým vydáním *Školy* je v pedalizaci zásadní rozdíl. V prvním vydání následující harmonická kadence ukončí příklad v harmoniích: *a moll*, *A dur* a *d moll* v jednom pedálu (takty 5 a 6), pak *a moll*, *E dur* zpět tónika *a moll* opět v jednom pedálu (takt 7 a 8).



Obr. 5, Hummel, *Klavírní škola*, 3. díl, 2. oddíl, 3. kapitola, př. 1, první vydání 1828.

Klavír se v první polovině 19. století vyvíjel rychlostí až překotnou. S postupným přesunem koncertního dění ze salonu do čím dál tím větších koncertních sálů bylo v centru zájmu interpretů i stavitelů zejména zesílení zvuku nástroje, často na úkor jiných zvukových a technických kvalit, například možnosti artikulace, nebo barevné bohatosti zvuku. Nanejvýš zajímavý doklad o tomto rychlém vývoji estetiky a tudíž také interpretace ve dvacátých a třicátých letech 19. století vidíme v druhém vydání Hummelovy *Školy* o deset let později, z roku 1838. Pedalizace se zde totiž radikálně změnila ve smyslu čistoty tak, jak ji chápeme dnes. Změna pohledu byla tak značná, že bylo třeba upravit příklady z učebnice a pozměnit pedalizaci. Druhý příklad v druhém vydání již zcela běžně uvádí výměnu pedálu na každou novou harmonii:

Adagio. 153

Aufgehobene Dämpfung mit dem Pianozug.

Obr. 6, Hummel, *Klavírní škola*, 3. díl, 2. oddíl, 3. kapitola, př. 2, 2. vydání z roku 1838.

Stejně tak první příklad kapitoly o pedalizaci v druhém vydání již na současného čtenáře nepůsobí nijak mimořádně. Každá harmonie zazní na samostatný pedál, poslední tónika a moll již úplně bez pedálu.



Obr. 7, Hummel, *Klavírní škola*, 3. díl, 2. oddíl, 3. kapitola, př. 1, druhé vydání, 1838.

Významným činitelem je jistě fakt, že příklad je, v souladu s Hummelovým popisem vhodnosti použití pedálu v §2¹²⁵, v tempu *Largo* a dynamice *pp* až *p*. Dále je nutné si uvědomit, že vídeňský klavír začátku 19. století má daleko kratší zvuk než kterýkoli pozdější typ klavíru, a harmonie v tomto tempu a dynamice se na něm nemísí nijak rušivě. Nicméně se domnívám, že pokud takto vypadala standardní pedalizace pomalé věty, jsme nuceni zcela zásadně přehodnotit své vnímání ještě „čisté“ a již „nevhodné“ pedalizace pro toto období klavírní literatury.

Ve Voříškově klavírním díle je téma pedalizace nejvýraznější (vedle některých středních děl *Rapsodií* nebo *Impromptus*) v první části *Fantasie*, op. 12.

Tak, jak nám ukazuje Hummelův výše citovaný druhý příklad v kapitole o pedalizaci, je na odpovídajícím nástroji zcela zřejmé, že druhé téma *Fantasie*, takty 37 – 49 a 106 – 123, budeme hrát vždy celou pasáž nad jedním basem na jeden pedál. Viz obr. 8, str. 34.

¹²⁵ „... ihr Gebrauch iest jedoch mehr in langsamen als im schnellen Zeitmass, und nur bei langsamen Harmoniewechsel zu empfehlen...“ Třetí kapitola, §2, str. 437.



Obr. 8, Voříšek, *Fantasia*, op. 12, takty 37 – 49.

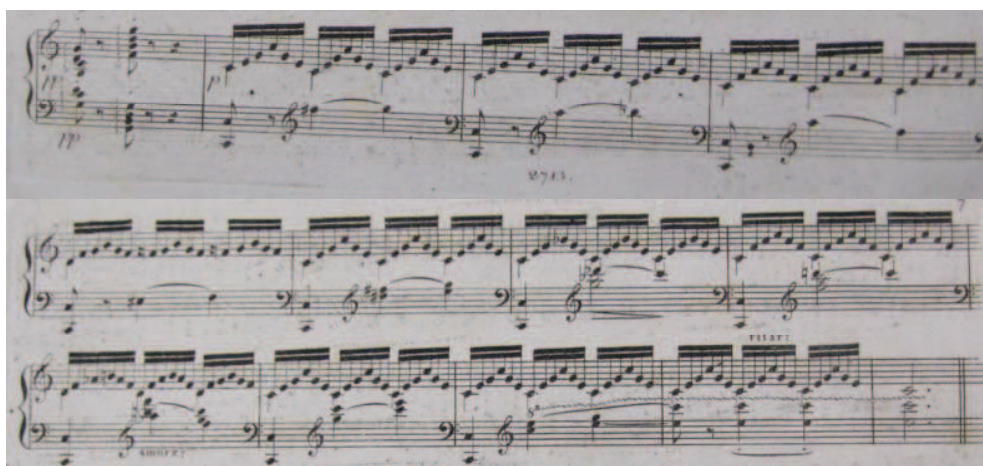
Stejně tak v taktech 27 – 32 se pedál bude střídat jen na změnu harmonie i basu, tedy takty 27 a 28 na jeden pedál, takt 29 na další pedál, takty 30 a 31 na jeden pedál, a potom dokonce jeden pedál od druhé osminy taktu 32 až do první doby taktu 34.



Obr. 9, Voříšek, *Fantasia*, op. 12, takty 26 – 33.

Podobnou pedalizaci doporučuji i v oblasti závěrečného tématu první části *Fantasia*. V taktech 67 – 72 se střídá tónika s dominantou, v opakování v taktech 124 – 135 se mnohé harmonie i melodické tóny rozvíjejí na tónickém basu. Zde je na odpovídajícím nástroji jistě vhodné vůbec neměnit pedál od taktu 124 až do konce věty, protože jakákoli výměna jen ruší celkovou rezonanci. Zejména ve spojení s některým z rejstříků tlumícím zvuk, sordinkou nebo *una corda*, vznikne jedinečná barva a atmosféra¹²⁶.

¹²⁶ Jestliže Milchmeyer připouští samostatné použití sordinky, zejména Steibelt současně použití pedálu tlumícího zvuk a prodlužujícího zvuk téměř kategoricky doporučuje: „*La première pédale marquée A étouffe encore plus le son que si l'on n'employait aucune pédale. Il ne faut pas l'employer seule. Lorsqu'on la prend, il faut prendre aussi, et avec le même pied, celle qui suit marquée B. La réunion de ces deux pédales, sous le même pied, produit un son qui est celui de la Harpe ou du*



Obr. 10, Voříšek, *Fantasia*, op. 12, takty 123 – 135.

2. 3. Ladění

V literatuře se většinou dočteme, že Hummel byl zastáncem rovnoměrného ladění. Tento ladící systém, který se plně a plošně rozvinul až ve 20. století, nebyl již v Hummelově době novinkou. Experimenty s rovnoměrným nebo jemu se blízcím laděním byly – mezi mnoha dalšími, barevnějšími a používanějšími systémy – známy již v 16. století díky nástrojům s pražci, loutně, vihuele nebo viole da gamba. Rovnoměrné ladění bylo tématem velkých diskusí v období vzniku generálbasu kvůli nekompatibilitě se středotónovým a jiným nerovnoměrným laděním. Propagátory rovnoměrné temperatury byli například Jean-Phillipe Rameau nebo kapelník v pruském Königsbergu¹²⁷ Johann Georg Neidhardt (1680 – 1739), který ji doporučoval zejména do větších měst, ale používal i jiné, „vesnické“ ladění¹²⁸.

Ladící systém se může lišit, jedná-li se o sólovou hru nebo o komorní či orchestrální hru. Pro samostatný klávesový nástroj je možné rovnoměrnější ladění s komatem rozděleným mezi více kvint (i když ne zcela rovnoměrné, např. Bach), než pro hru například klávesových nástrojů s dechovými, které budou vždy vyžadovat větší odchylky. Takzvané „vídeňské téměř rovnoměrné ladění“ na začátku

Luth.“, cit. in: Goy, Pierre, „L’utilisation des registres dans la musique française de piano-forte au début du XIX^e siècle“, *Musique, Image, Instruments* n°11, CNRS Editions, Paris 2009, str. 257.

¹²⁷ Dnes Kaliningrad.

¹²⁸ Neidhardt „Dorf“.

19. století¹²⁹ má dnešním přístrojem měřené tyto odchylky (plus znamená výš a mínus níž, než rovnoměrná temperatura):

A	0.00
A#	0.28
B	0.00
C	0.49
C#	0.42
D	-0.19
D#	-0.01
E	-0.39
F	0.02
F#	-0.13
G	0.48
G#	0.51

Hummel ve své učebnici v kapitole o ladění¹³⁰ představuje relativně jednoduchý systém ladění bez měření, počítání rázů, nebo dalších technických metod. Rozlišuje tři typy kvint, respektive kvinty dělí na tři stupně čistoty: *špatná* (proti svému hlubšímu tónu příliš nízká), *dobrá* (není úplně čistá, ale nevádí uchu), a *čistá* (uspokojuje sluch dokonale, nebo zní jako alikvótní tón basového tónu)¹³¹. Doporučuje ladit kvintový kruh tak, aby poslední kvinta byla *dobrá*. Radí temperovat všechny kvinty, kromě kontra-oktávy, popisuje tedy jev, kterému dnes říkáme *stretching*. Jeho ladící systém je ovšem určen široké veřejnosti, která si obstará jeho učebnici a nebude mít možnost si nechat klavír pravidelně nechat ladit profesionálně. Podle Hummela „*ne každý umí slyšet odchylky nerovnoměrného ladění, ne každý vnímá ostré ladění jednotlivých akordů v nerovnoměrné temperatuře*“¹³². To je

¹²⁹ Jorgensen, Owen, *Tuning: Containing the Perfection of Eighteenth-Century Temperament, the Lost Art of Nineteenth-Century Temperament and the Science of Equal Temperament*, Michigan State University Press, 1991 - ladění č. 111, str. 409, "Tuning Hummel's Temperament According to the Rules of Viennese Tuners in 1829".

¹³⁰ Předposlední, šestá kapitola druhého oddílu třetího dílu *Školy*.

¹³¹ *Schlecht ist die Quinte, wenn sie gegen ihren untern Ton zu tief klingt, Gut ist sie, wenn sie zwar nicht ganz rein, aber doch so klingt, dass sie dem Ohr nicht anstößig ist. Rein nennt man sie, wenn sie das Gehör vollkommen befriedigt, oder wie oben gesagt, wenn sie wie der Nachklang eines tiefen Basstones klingt.* Hummel, Šestá kapitola *Školy*, str. 443, proloženo v originále.

¹³² „...man muss eine Temperatur befolgen, die um so leichter und bequemer zu stimmen sei, je weniger man bei Vielen, welche sich mit Stimmen befassen, ein si scharfes Gehör voraussetzen kann, das sie die feinem Abweichungen in den verschiedenen Akkorden der ungleich schwebenden

důvod, proč amatérům doporučuje spíše rovnoměrnější ladění, ale pro citlivé a trénované ucho znalce, které ocení větší barevnost jednotlivých tónin, doporučuje ladění nerovnoměrné. V dnešních číslech znamená doporučené rovnoměrnější ladění toto schéma¹³³:

A	0.00
A#	0.61
B	0.65
C	0.13
C#	0.41
D	0.13
D#	0.63
E	0.56
F	-0.05
F#	0.12
G	-0.25
G#	0.15

2. 4. Improvizace

Improvizace, nazývaná v učebnici volnou fantasií (*freie Phantasieren*), je Hummelovou i Voříškovou hlavní uměleckou doménou. Z mnoha textů víme, že Hummel sám na svých koncertech převážně improvizoval, respektive že improvizace byly spolu s vlastním koncertantním repertoárem hlavními body programu a další skladby jiných autorů jej jen doplňovaly. Taková byla ovšem standardní dobová praxe. Již tím, že kapitolu o improvizaci¹³⁴ Hummel zařazuje až na úplný konec učebnice, naznačuje, že ji považuje za nejvyšší interpretační dovednost. Kapitolu začíná slovy, že k improvizaci nemůže dát žádný návod (ve francouzské mutaci textu: improvizace se nedá naučit), ale že uvede několik podnětů. Za nezbytný základ považuje přirozené dispozice, jakými jsou invence, důvtip a proud myšlenek, dále

Temperatur sollten genau unterscheiden können.“ Hummel, Šestá kapitola *Školy*, str. 442, proloženo v originále.

¹³³ Jorgensen, Owen, *Tuning: Containing the Perfection of Eighteenth-Century Temperament, the Lost Art of Nineteenth-Century Temperament and the Science of Equal Temperament*, Michigan State University Press, 1991, ladění č. 112, str. 411, "Hummel's Easier Bearing Plan for the 'Unpracticed Ear' in 1829".

¹³⁴ Sedmá, poslední kapitola druhého oddílu třetího dílu *Školy*, str. 444 v německém a str. 468 ve francouzském vydání.

dovednosti získané hudebním vzděláním, jako je perfektní znalost harmonie a jistota hry. Lehkost správného, jistého a přiměřeného přednesu improvizujícího umělce přirovnává k přímému formulování myšlenek vědcem. Nakonec dává jako příklad svou vlastní cestu, na se které po získání základních pianistických dovedností a rozvinutí vkusu studiem starých i soudobých mistrů věnoval improvizaci po večerech, po celodenním vyučování a komponování. Za nejdůležitější považuje rozvádění a spojování nápadů, silné rytmické cítění, rozmanitost charakteru a bohatost barev – tedy kvality vlastně velmi podobné rétorickým principům. Pokud používá k improvizaci jiných, než vlastních témat, více než varírování si cení volného zpracování v několika různých formách, obrazech a stylech. Na závěr rozlišuje způsoby improvizace pro různé publikum podle úrovně jeho hudebního vzdělání.

Pro tuto svou kvalitu byl znám i nadaný a úspěšný improvizátor Voříšek, jemuž byl Hummel jak ve hře samotné, tak právě v improvizaci hlavním vzorem. Častokrát se Voříšek v salonních improvizčních soubojích utkal s Moschelesem, jak čteme ve Fuchsových *Biografických Poznámkách*, „*a jestliže Moscheles zastínil V. svou jemnou a výsostně brilantní hrou – tak bylo přesto zjevné, že tento daleko předstihl onoho ve volných fantaziích, neboť v tomto druhu hudby, kde se neomylně pozná pravý génius (jako ten, který v okamžiku tvoří i uspořádává) měl Voříšek nad sebou pouze a jedině svůj vzor (Hummela)*“¹³⁵.

Stejně, jak Hummel jen letmo píše v kapitole o improvizaci ve své učebnici, totiž že po práci o samotě se zpočátku učil improvizovat jen před několika vybranými lidmi a sledoval efekt, který jeho improvizace měla jak na hudební znalce, tak na posluchače umělecky nevzdělané¹³⁶, tak i Voříškova improvizace se lišila podle úrovně posluchačů a přizpůsoboval ji tomu, co dané publikum mohlo ocenit. Pro vzdělané znalce improvizoval v přísnějším duchu, často kontrapunkticky a šetřil virtuózními figurami. Pro publikum, které by tento intelektuální přístup neocenilo, improvizoval spíše na populární témata ve stylu brilantních variací,

¹³⁵ „... und wenn Moscheles durch sein nettes – und höchst brillantes Spiel – unsern W: verdunkelte – so war es doch ausgemacht, daß dieser – jenen in der freyen Fantasie, weit überflügelte – denn in dieser Gattung – wo sich das eigentliche Genie – (als augenblicklich erschaffend und wohlgeordnet von sich gebend) am unverkennbarsten äußert – hatte W: nur bloß allein sein ~~xxx~~ Vorbild (Hummel) über sich.“ Podtrženo v původním textu Fuchsem.

¹³⁶ „...theils Kennern, theils Profanen zu phantasieren...“ , ve francouzském textu „...tant sur les connoisseurs que sur ceux qui étaient étrangers à l'art“.

a jednotlivá témata později případně propojoval¹³⁷. O improvizačním či volném charakteru najdeme více v kapitole 3. 2. 1. *Fantasie*, op. 12.

¹³⁷ „Seine Fantasien konnte man füglich in 2 Klassen theilen, welche Eintheilung in den vorhandenen gebildeten kunstsinnigen, oder musikalisch ungebildeten Auditorium ihren Grund hatte.

Im ersteren Falle, war dessen Fantasie – Ein, aus einem einzigen Faden (dem gegebenen Thema) fortgesponnenes höchst regelmäßiges Ganzes, ohne brillante Passagen-Figuren, meist vierstimmig gehalten, und nicht selten durchaus kontrapunktisch und im strengen Style. Hierbey vermied er jedoch – durch die frappantesten Gänge ~~und~~ wahrhaft genialische Wendungen, und einige wenige angebrachten Hindeutungen auf die Meisterschaft des Instruments – alles Ermüdende für den Zuhörer und spannte dadurch die Aufmerksamkeit derselben immer mehr und mehr. –

So lange das Ganze dauerte, war er in einer solchen Begeisterung daß es höchst merkwürdig war, ihn am Clavier sitzend – zu beobachten, welche Verklärung auf seinem Gesichte (~~welche~~ die durch das, aus selben herausblitzenden Feuerauge noch mehr erhöht wurde,) das Herrschen im Reich der Töne hervorbrachte. –

Im letzteren Falle – wo nämlich das Vorhergegangene – nur am unrechten Orte gewesen, [Monatebericht 1829: gewesen wäre] wählte er sich schon erstens, ~~xxx~~ ein äuserst populäres – leicht faßliches Thema – welches er, nach vorhergegangener brillanter Varirung – bald mit einer andern gerade in der Mode gewesenen Melodie vertauschte – allenfalls beyde auf die interessanteste Weise mit einander verband, und solchergestalt in ein, mit vieler Umsicht angelegtes Potpourri verwandelte. Daß er hierbey, die einem vorständigen Clavieristen zu Gebothe stehenden glänzendsten Passagen anwendete, und sich auf diese Art den Beyfall Aller zu versichern wußte, brauche ich wohl nicht mehr hinzufügen.“ Fuchs, Biographische Notizen.

3. Voříškovo klavírní dílo a jeho interpretace

3. 1. Malé formy

3. 1. 1. Dvanáct Rapsodií, op. 1

Dvanáct *Rapsodií*, op. 1 je první Voříškův větší opus, který věnoval Václavu Janu Tomáškovvi. Této ucelenější sbírce předcházelo několik menších samostatných skladeb, často ve stejné formě, *da capo*¹³⁸. *Opus 1* vznikl v delším časovém úseku: první kusy vznikly již okolo nebo před rokem 1814, tedy v době Voříškova přesunu do Vídně, celá sbírka poprvé vyšla zřejmě vlastním nákladem v roce 1818. Některé hudební prvky a klavírní figurace jsou inspirovány Tomáškovými klavírními skladbami, které možná Voříšek u svého učitele studoval, ale po technické i hudební stránce jsou dovedeny daleko dále^{139,140}.

Na rozdíl od dalších klavírních skladeb, které Voříšek psal zejména pro svoje žáky, jsou *Rapsodie* jednoznačně kusy, kterými se mladý virtuos představoval vídeňské hudební společnosti, snažil se získat pozornost a snad i uplatnění jako klavírista. Jsou současně jak etudami nástrojové virtuosity, tak etudami kompozičními. Instrumentálně je většina z nich postavena na řešení nějakého konkrétního technického problému, skladatelsky se ve všech cvičí detaily jednotlivých momentů třídílné formy *Da Capo*, s hlavním i středním dílem v písňové formě *ABA*, s větší či menší mírou sonátového zpracování provedení.

Některé z *Rapsodií* reprezentují určitý styl¹⁴¹: brilantní styl (nejvíce č. 1 *cis moll*, jiným způsobem také č. 3 *a moll*, č. 6 *As dur* a č. 11 *h moll*), scherzo (č. 2 *E dur*), lovecký styl („la chasse“- č. 4 *F dur*), přísný, neboli polyfonní styl (č. 5 *f moll* a č. 12 *Es dur*), *rubato* nebo styl *Sturm und Drang* (č. 9 *g moll*).

Tehdejší hudební kritika prvního vydání z 5. prosince 1818¹⁴² chválí Voříškův talent, cení si jeho citu, fantasmie a znalosti přísné kompozice, a slibuje skladateli úspěšnou budoucnost. Recenzent hodnotí pozitivně čísla 1, 4, 5, 7, 8, 9, 10 a zejména 12. Jediné, co vytýká, je nutnost širokého rozpětí ruky jmenovitě

¹³⁸ *Impromptus F dur a B dur, Ekloga*. WAMZ, 5. 12. 1818, str. 455 – 56.

¹³⁹ K. DeLong uvádí např. příbuznost *Rapsodie d moll* č. 7 s Tomáškovou *Rapsodií C dur*, op. 40 č. 3. (DeLong, Kenneth Gordon, *The Solo Piano Music of J. V. Vorisek*, Ph.D., Musicology, Stanford University, 1982, str. 78 – 82) Příbuznost ale tkví pouze ve výběru „mřížové“ techniky.

¹⁴⁰ O hloubce Voříškova studia s Tomáškem viz kap. 1. 2. 3. Václav Jan Tomášek.

¹⁴¹ Ratner, Leonard G., *Classic Music: Expression, Form and Style*, Schirmer Books, 1985; „Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas“, *Early Music*, Vol. 19, No. 4, Performing Mozart's Music I (Nov., 1991), str. 615 – 619.

¹⁴² WAMZ, 5. 12. 1818 recenze na 12 *Rapsodií* (str. 455 – 56).

v decimových hmatech, které celá řada hráčů, především žen, nedokáží zahrát současně. Podle kritika to rozbourá čistotu struktury zejména ve skladbách v kontrapunktickém stylu. Z tohoto důvodu nepochválí čísla 2, 3, 6, 9 a znovu jmenuje také č. 10, které výše chválí, a vidí v něm překážku většímu rozšíření skladeb jinak hudebně zdařilých¹⁴³.

Jak bylo řečeno výše, dobový text obzvlášť oceňuje Voříškův talent v oblasti citovosti, fantasmie a znalosti kontrapunktického stylu. I dnes lze souhlasit s autorovým konstatováním, že se do *Rapsodií* šťastně otiskly skladatelovy pianistické dovednosti. V následujícím textu se zaměříme na aspekty interpretační praxe. Jedním ze zdrojů pro uchopení charakteru jednotlivých *Rapsodií* je dobová teorie o charakteristice tónin. V té se kromě referenčních děl můžeme opřít také o Voříškovy vlastnoruční poznámky. Dále se budeme zabývat otázkou volby tempa v konfrontaci s metronomickými údaji z prvního vydání *Rapsodií*. Kapitulu uzavírá krátká reflexe o vlastních interpretačních rozhodnutích.

3. 1. 1. 1. *Výběr tóniny*

Voříškových rukopisných památek existuje jen velmi malé množství, jedním z těchto dokumentů je sešit jeho poznámek, *Musikbemerkungen*¹⁴⁴. Jsou to hudební

¹⁴³ „Vorliegende Rapsodien, wie sie der bescheidene Verfasser nennt, den ich zwar nicht persönlich kenne, aber schon viel Rühmliches von seinen Fertigkeiten im Clavierspiel sagen hörte, un dessen Bekanntschaft ich mittelst anzudeigenden Werks als Tonsetzer zur ersten mahle mache, sind nichts weniger als rapsodienmässig (zusammengestoppelt), sondern zeigen reichlich sowohl des Componisten Talent in Hinsicht der Empfindung, Phantasie und Kenntniss des strengen Satzes, als auch den gewandten Clavierspieler, der mit solchen Kenntnissen ausgerüstet, - und mit dem ersten Werke so beginnt - in Zukunft noch viel zu leisten im Stande ist. Rec., dem das mehrmalige durchspielen dieser Musikstücke viel Vergnügen machte, gefielen vorzüglich Nro 1., 4., 5., 7., 8., 9., 10. und besonders 12. Weniger zu loben sind die zu grossen Spannungen, wie z.B. die häufigen Accorden in Nro 2, 3, 6, 9 und 10 - und öfters, ohne eben nöthig zu seyn - vorkommen. Wir werden nicht im Allgemeinen dem schönen Geschlechte und dem grösseren Theil der Clavierspieler so grosse Hände zumuthen wollen, damit so etwas rein und ohne Störung vorgetragen werde; und rein, besonders im gebundenen Styl, muss und soll es doch, gewiss auch nach des Herrn Verfassers Meinung, gespielt werden? - So etwas hindert den schönen und leichten Vortrag, und macht zugleich, dass das Werk nicht so verbreitet wird, als es des gediegenen Inhaltes wegen gewiss verbreitet zu werden verdiente. Die Auflage ist schön und der Stich rein und fehlerfrey.“ Kurze Anzeige. XII Rapsodies pour le Pianoforte, composées par J.H. Wozzischek. (Euv. 1. Cah. 1 et 2 (Preis 8f. W.W.) Citováno v připravovaném textu O. Zuckerové.

¹⁴⁴ Tento sešit by se měl nacházet v archivu *Gesellschaft der Musikfreunde* ve Vídni pod signaturou VOR 1, nazvané „*Musikalische Bemerkungen*“. Dokument se má skládat ze dvou částí, posmrtného inventáře Voříškova skromného majetku, sepsaného pravděpodobně A. Fuchsem, a sešitu č. 18. Tato část dokumentu je dnes pravděpodobně ztracena, nebo jinak nedostupná. Měla jsem možnost získat kopii pořízenou již dříve paní Olgou Zuckerovou.

poznámky studenta, často vypsané z učebnic¹⁴⁵, které právě studoval. Tento sešit nese číslo osmnáct a je bohužel tím jediným dochovaným. Na osmi rukopisných stránkách, v obálce nadepsané rukou Aloyse Fuchse, najdeme vedle italského názvosloví také rozdělení temp a charakterová označení, staré mody a také poznámky o charakteru tónin. Tempa jsou popsána více méně v dnešním duchu až na jednu výjimku: dvojice *Andante* a *Andantino* je oproti dnešním zvyklostem obrácená, tedy *Andantino* je pomalejší tempo, než *Andante*. Nejasnost tohoto pořadí byla běžná ještě na začátku 19. století – sám Beethoven si kladl otázku, které z temp je pomalejší¹⁴⁶.

Charakter tónin je sepsán v této tabulce¹⁴⁷:

C dur ist heiter und rein.	A moll traurig
G – angenehm u. ländlich.	E – zärtlich klagend
D – pompös und rauschend	H – düstere ¹⁴⁸
A – fröhlich u. hell	Fis – melancholisch
E – feurig und wild	Cis – Verzweiflung ausdrückend.

F dur ist sanft und ruhig.	D moll sanft träumend.
B – lieblich u. zärtlich	G – rührend.
Es – prächtig und feyerlich	Es ¹⁴⁹ – tiefjammernd
As – schwarz wie die Nacht	F – höchster Ausdruck des Schmerzens.

¹⁴⁵ Matthesson, Marpurg.

¹⁴⁶ Beethoven píše v roce 1813 v dopisu skladateli a vydavateli Georgu Thomsonovi v Edinburghu (CCCXIX): „*Si à l'avenir entre les airs que vous serez dans le cas de m'envoyer pour etre composer il y avoit des Andantinos je vous prierais de me notifier si cet Andantino, est entendu plus lent, ou plus vite que l'Andante, puis que ce terme comme beaucoup d'autres dans la musique est d'une signification si incertaine, que mainte fois Andantino s'approche du Allegro et mainte autre est joue presque comme Adagio.*“ Vienne le 19 Fevrier, 1813. *Beethoven Letters* str. 279 – 280 naposledy viděno 11. 5. 2013.

http://www.archive.org/stream/beethovensletter01beet/beethovensletter01beet_djvu.txt

¹⁴⁷ Přepsáno přesně ze sešitu. Jiný rod slova „*düster*“ pravděpodobně plyne ze spojení „*düstere tonart*“.

¹⁴⁸ Viz předchozí poznámka.

¹⁴⁹ Mělo by být „*c moll*“.

Voříšek mohl znát ve své době všeobecně známé dílo Daniela Schubarta, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, které vyšlo nedlouho před tím, než Voříšek začal psát své *Rapsodie*¹⁵⁰, ale jeho verze charakteristik jsou často odlišné¹⁵¹. Na rozdíl od Schubartových charakteristik, jsou Voříškovy spíše kratší, často vyjádřené jen jedním až dvěma slovy. Nepopisuje systematicky všechny tóniny, ale jen do čtyř křížků a čtyř bé v durových i mollových tóninách. V sedmi případech jeho verze se Schubartovým textem ostře kontrastují, někdy tvoří dokonce spíše protiklady Schubartových popisů (*fis moll, E dur, cis moll, d moll, g moll, Es dur, c moll*). V pěti případech více méně souhlasí (*a moll, D dur, h moll, B dur, As dur*) a v šesti se zdá, že vyjadřují stejný smysl (*C dur, G dur, e moll, A dur, F dur, f moll*).

Tab. 1. Srovnávací tabulka charakteristik tónin u Schubarta a u Voříška

	SCHUBART	VOŘÍŠEK	POZN.
<i>C dur</i>	ist ganz rein. Sein Charakter heisst: Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache.	<i>ist heiter und rein.</i>	Shoda
<i>A moll</i>	fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters	<i>Traurig</i>	Přibližně shodné
<i>G dur</i>	Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogemässige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; – mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens lässt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken	<i>angenehm u. ländlich.</i>	Shoda
<i>E moll</i>	Naive, weibliche unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Thränen begleitet.	<i>zärtlich klagend</i>	Shoda

¹⁵⁰ Schubart, Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806; první *Rapsodie* jsou pravděpodobně zapsané okolo roku 1814.

¹⁵¹ Je možné, že vychází ze staršího zdroje, ale podle mého srovnání jím není Mattheson.

<i>D dur</i>	Der Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschrey's, des Siegsjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufjauchzenden Chöre in diesen Ton.	<i>pompös und rauschend</i>	Přibližně shodné
<i>H moll</i>	Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals, und der ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemahls in beleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen. Die Applicatur dieses Tons ist in allen instrumenten ziemlich schwer; deshalb findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbigen gesetzt sind.	<i>düstere (R. Rolland: srv. Beethoven: „schwarze Tonart“)</i>	
<i>A dur</i>	Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beym Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit, und Gottvertrauen.	<i>fröhlich u. hell</i>	Shoda
<i>fis moll</i>	Ein finsterer Ton; er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn; daher schmachtet er immer nach	<i>melancholisch</i>	Neshoda

	der Ruhe von <i>A dur</i> , oder nach der triumphierenden Seligkeit von <i>D dur</i> hin.		
<i>E dur</i>	Lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzer, voller Genuss liegt in <i>E dur</i> .	<i>feurig und wild</i>	Neshoda
<i>cis moll</i>	<i>Bußklage, trauliche Unterredung mit Gott; dem Freunde; und der Gespielinn des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis.</i>	<i>Verzweiflung ausdrückend.</i>	Neshoda
<i>F dur</i>	Gefälligkeit und Ruhe.	<i>ist sanft und ruhig</i>	Shoda
<i>D moll</i>	schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet.	<i>sanft träumend</i>	Neshoda
<i>B dur</i>	<i>heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehen nach einer bessern Welt.</i>	<i>lieblich u. zärtlich</i>	Přibližně shodné
<i>G moll</i>	<i>Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; mißmuthiges Nagen am Gebiß; mit einem Worte, Groll und Unlust.</i>	<i>rührend</i>	Neshoda
<i>Es dur</i>	der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drey B, die heilige Trias ausdrückend.	<i>prächtig und feyerlich</i>	Neshoda
<i>C moll</i>	<i>Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. – Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunken Seele, liegt in diesem Tone.</i>	<i>tiefjammernd</i>	Neshoda
<i>As dur</i>	der <i>Gräberton</i> . Tod, Grab,	<i>schwarz wie die</i>	Přibližně

	Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.	<i>Nacht</i>	shodné
<i>F moll</i>	tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht.	<i>höchster Ausdruck des Schmerzens</i>	Shoda

3. 1. 1. 2. Tóniny Rapsodií v perspektivě Voříškových charakteristik tónin

Existuje mnoho důvodů k tomu, abychom Voříškovy *Rapsodie* op. 1 považovali za jistý druh etud. Můžeme je vidět jako studie zaměřené jak na pianistickou virtuozitu, tak na tříbení skladebného procesu, nabízí se tedy otázka souvislosti mezi výběrem tóniny a vlastním charakterem jednotlivých skladeb. Posuďme detailně ty části *Opusu 1*, které nejlépe odpovídají charakteristikám svých tónin, tak jak si je sám Voříšek zapsal.

A moll – traurig [smutný]:

střední díl *Rapsodie* č. 10 (*C dur*)

Kdybychom si představili každou *Rapsodii* jako etudu na určitý nástrojový technický problém, jak je v etudách zvykem, byla by *Rapsodie C dur* č. 10 etudou „na repetované noty“. Základním charakterem skladby je živost a lehkost, umocněná repetovanými notami doprovázenými v opačné ruce *quasi pizzicato*. Pro interpreta představují úskalí zejména v provedení dílu *A* (takty 25 – 41).

K vytvoření maximálního kontrastu obou dílů je hlavní motiv středního dílu, *Pesante* v *a moll* (takty 74 – 159), v půlových hodnotách, v průběhu obohacený ornamenty v osminách. K základnímu charakteru této pokojné části skladby se přidává monotónnost znázorněná prostým střídáním tóniky a dominanty, stejně jako častý návrat na kvintu. Kontrapunkt osmin navozuje dojem „točení v kruhu“.

G dur – angenehm u. ländlich [příjemný a rustikální]:

střední díl *Rapsodie* č. 9 (*g moll*),

střední díl *Rapsodie* č. 11 (*h moll*)

Rapsodie č. 9, *g moll*, je jednou z nejméně technicky náročných z celého opusu a díky svému vyhraněnému charakteru se nejvíce blíží pravému raně romantickému „lyrickému kusu“. Jistě právě z těchto důvodů byla tato *Rapsodie* jako jediná publikována vícekrát během 19. století a citovaná v několika pracech o Voříškovi¹⁵². (Hlavní díl této *Rapsodie* rozebereme detailně později v odstavci věnovaném tónině *g moll*.) Základní atmosféra středního dílu *Rapsodie g moll*, příjemná pastorální lyrika, je nastolena čtyřtaktovou periodou sóla levé ruky (takty 124 – 127). Kolébavý rytmus navozený střídáním půlové a čtvrtové hodnoty dává podklad celému střednímu dílu (takty 124 – 233¹⁵³) bez výjimky, včetně konců frází. V pravé ruce se přidává prostá a pravidelná melodie, která evokuje pastorální scénu tím, že se pohybuje většinou v registru posledních dvou oktáv nástroje. Předpis *Innocentemente, pp, sempre legato* podtrhuje charakter, který je zřejmý již ze samotné faktury.

Ve středním dílu *Rapsodie* č. 11, také v *G dur*, zpracovává autor výběr tóniny komplikovanější, salonnější, ačkoli neopustí pastorální charakter stylizované lidové písně. Pohyb v triolách, který použil v celém dílu *B*, je odvozen z faktury hlavního dílu (v *h moll*), ale zde přímo připomíná doprovod písně¹⁵⁴.

H moll – düstere [temný, ponurý]¹⁵⁵:

Rapsodie č. 11

Rapsodie č. 11 *h moll* patří k technicky nejnáročnějším, pokud se interpret rozhodne dodržet metronomické označení z Diabelliho vydání z roku 1819. Z tohoto základního předpokladu budeme vycházet při rozboru této *Rapsodie* v následující kapitole o metronomických údajích. V tempu *Allegro briosissimo* upřesněném rychlostí čtvrtových not na MM = 108 v dvoučtvrtovém taktu připadá na každý úder

¹⁵² DeLong, K., str. 85. Dále cituje: Kahl, W., „Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorträger seit 1810“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 3, 1921 str. 104, a Knepler, G., *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 1961, str. 611.

¹⁵³ Při délce 109 taktů je střední díl *Rapsodie* č. 9 *g moll* téměř stejně dlouhý jako hlavní díl, který má 123 taktů. V *Rapsodiích* tento jev není běžný, většinou je střední díl podstatně kratší, než hlavní.

¹⁵⁴ Množství příkladů najdeme v Schubertových, Mendelssohnových, nebo i Schumannových písních. Téma je podrobněji rozebráno v kapitole 3. 1. 3. 2. *Impromptus* op. 7, zejména č. 4, *A dur*, ve kterém se používá stejná technika.

¹⁵⁵ Romain Rolland zmiňuje Beethovena, který *h moll* nazývá „černou tóninou“.

metronomu šest not nejméně v jedné ruce, ale nezřídka v obou. Takový proud šestnáctinových triol v požadovaném tempu nemůže působit jinak, než jako oblak, zpočátku tajemný, později nabývající na dramatičnosti, s výkřiky v podobě skoků a akcentů (asi od taktu 17). Jako je tomu u více *Rapsodií*, střední díl pracuje s kontrastním materiálem, který je ale důmyslně tématicky spjat s motivem hlavního dílu.

A dur – fröhlich u. hell [radostný a jasný]:

střední díl *Rapsodie* č. 3 (*C dur*)

Tento střední díl je postaven na dvojhlasu, jakémsi duetu vrchního hlasu a dalšího hlasu schovaného v doprovodu. Prostá, ale zdobená melodie opět kontrastuje s hlavním dílem, virtuozním a pulzujícím. První čtyřtaktová fráze části *B* středního dílu (takty 113 – 116) tvoří malou „okliku“ se symbolickým terciovým skokem do *C dur*, která zde přesně odpovídá dané charakteristice (viz tabulka tónin).

E dur – feurig und wild [ohnivý/vášnivý a divoký]:

Rapsodie č. 2

Rapsodie č. 2 reprezentuje výborně charakteristiku své tóniny, přestože pouze v hlavním díle. Střední díl pokračuje překvapivě také v *E dur*, ale aby byl vytvořen kontrast, změní se úplně nálada. Aby interpret správně vystihl Voříškem zaznamenaný charakter tóniny *E dur*, je zásadní pokusit se respektovat dané metronomické označení v hlavním díle *Rapsodie*, tj. MM = 108 na půlovou s tečkou. Toto tempo je pro nás dnes o mnoho rychlejší, než které bychom si vybrali jen z pohledu na text skladby bez znalosti (snad autorského, nebo alespoň autorem schváleného) metronomického označení. Pohodlné tempo, které by interpret mohl dedukovat ze zápisu střídajícího osminy, čtvrtky a půlky s tečkou, by znamenalo příjemnou taneční hudbu ve tříčtvřovém taktu. Ale je to právě požadované tempo, které tuto skladbu změní v divoké *Scherzo*, jehož počáteční energie a silná pulzace vydrží až do nástupu středního dílu. Kontrapunkt v provedení hlavního dílu (zejména jeho první část, takty 43 – 68) ještě podpoří myšlenku, že se jedná opravdu o dobře vystavěné, téměř orchestrální *Scherzo*, velmi vzdálené charakteru příjemného tanečku.

Cis moll – Verzweiflung ausdrückend [vyjadřující beznaděj]:

Rapsodie č. 1

V jazyce *Rapsodie č. 1 cis moll* identifikujeme *style brillant* klasicistního slohu¹⁵⁶. Ve výsledném dojmu nacházíme podobnost s *Rapsodií č. 11 h moll*: správná aplikace tempového označení vytvoří jakýsi zvukový oblak, kde posluchač již záměrně nemůže přesně rozumět každé notě, ale získá dojem vanutí větru, hvízdání meluzíny nebo větrných poryvů neustále měnících svůj směr. Levá ruka může pak představovat „zemi“, od které se tyto „poryvy“ odráží a na kterou dopadají. Je pevným bodem (od začátku do taktu 14, potom v taktech 34 – 68), pak vášní, a nakonec úzkostí narůstající pomocí repetovaných akordů a čím dál napjatější harmonií (takty 14 – 19, 69 – 76).

F dur – sanft und ruhig [laskavý a pokojný]:

Rapsodie č. 4 (oba díly)

střední díl *Rapsodie č. 5*

V *Rapsodii č. 4*, přestože oba díly jsou v *F dur*, jen střední díl odpovídá Voříškově charakteristice tóniny. Hlavní díl, v loveckém stylu¹⁵⁷, nemá v sobě nic pokojného – právě naopak, je plný energie a radosti, vyjádřených mimo jiné čtyřhlasými akordy, připomínajícími čtveřici lesních rohů, repetovanými ve značné rychlosti osmin v šestiosminovém taktu v tempu MM = 132 na čtvrtovou notu s tečkou. Ve středním díle zbyde jen málo z těchto rytmických osmin, navíc spíše ve funkci průchozích tónů nebo ornamentů jiné linie v delších hodnotách. Většina středního dílu se odehrává v hodnotách čtvrtových not s tečkou.

Durový střední díl *Rapsodie č. 5* (hlavní díl je v *f moll*) odpovídá velmi dobře Voříškově charakteristice *F dur*. Je jedním z nejojedinejších v *Rapsodiích* a rozhodně jedním z nejvíce kontrastních vzhledem k příslušnému hlavnímu dílu. Přísný trojhlas (oktávu *C-c* v basu v taktech 92 – 95 pokládáme za jeden zdvojený hlas) evokuje drobnou varhanní skladbu nebo improvizaci. Voříšek, který byl především varhaníkem, zde přepisuje varhanní styl do klavírní faktury (možná právě proto je nutná v basu zmíněná oktáva, která by na varhanách nezbytná nebyla). Po textové stránce najdeme v této části nejdelší legata vyznačená obloučky, jednou

¹⁵⁶ Ratner, Leonard G., „Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas“, *Early Music*, Vol. 19, No. 4, *Performing Mozart's Music I* (Nov., 1991), pp. 615-619; *Classic music: expression, form, and style*, Schirmer Books, 1980.

¹⁵⁷ Viz předchozí poznámka.

přes čtyři a dvakrát přes pět taktů, což je velmi neobvyklé nejen v ostatních *Rapsodiích*, ale i v literatuře této doby obecně.

G moll – rührend [tklivý, jímavý]:

Rapsodie č. 9

Tklivý charakter je v této *Rapsodii* jasně zřetelný, i přes značně rychlé tempo a označení *appassionato*. Projevuje se průchodnými tóny hlavního tématu a také apoggiaturou na konci každé fráze, který je často harmonicky otevřený. Autor zvolil zcela zvláštní artikulaci pro zesílení efektu průchodných tónů: ve tříčtvrtečním taktu je čtvrt'ové předtaktí *staccato* a další dva následující takty artikulovány zrcadlově, v prvním taktu dvě čtvrt'ové noty pod obloučkem a třetí *staccato*, v druhém taktu první čtvrt'ová nota *staccato* a druhé dvě pod obloučkem (takty 1 – 2 apod.). Chromatický postup hlavního tématu a celého hlavního dílu odpovídá rétorické figuře *passus duriusculus*.

Es dur - prächtig und feyerlich [skvostný a slavnostní]:

Rapsodie č. 12

Charakter této *Rapsodie* odpovídá nejlépe Voříškově charakteristice tóniny *Es dur*. Hlavními rysy skladby jsou virtuosita, pevný rytmus a kontrapunkt. Virtuosita je zde, narozdíl například od *Rapsodie č. 6 As dur*, zarámována a podřazena kontrapunktu a rytmu opačného hlasu (dva motivy, jeden v osminách a druhý v šestnáctinách, se střídají po celou skladbu v pravé nebo v levé ruce). Také zde je pro varhaníka Voříška slavnostní charakter daný výběrem tóniny podtržen vážností kontrapunktu (zejména v provedení, v taktech 36 – 85), a virtuosita je ponechána jen ve službách obou důležitějších prvků.

F moll – höchster Ausdruck des Schmerzens [nejvyšší vyjádření bolesti]:

Rapsodie č. 5

Tato *Rapsodie* odpovídá ideálně charakteru tóniny vybrané autorem. Chromatický postup, *passus duriusculus*, časté další alterované kroky, a zmenšené akordy jsou jejími základními elementy. Kontrapunktické téma (se dvěma motivy, ve zpracování kontrapunktu blízké tématu *Rapsodie č. 12*), kde se oba motivy střídají v obou rukách, se rozvíjí nejprve chromaticky, poté ke konci expozice a zejména později reprízy hojně využívá na sebe navazujících zmenšených akordů. Hlavní díl je

zakončen stupnicí *f moll* a kadencí, ve které úsečné akordy přesně vystihují daný charakter tóniny¹⁵⁸. Následující střední díl poskytuje jeden z nejvýraznějších kontrastů (viz odstavec o tónině *F dur*).

Tab. 2. Srovnávací tabulka charakteristik tónin ve Voříškových *Rapsodiích*

[hl. = hlavní díl, stř. = střední díl, LR = levá ruka, PR = pravá ruka]

ČÍSLO RAPSODIE	TÓNINA	VOŘÍŠKOVA CHARAKTERISTIKA V „MUSIKALISCHE BEMERKUNGEN“	CHARAKTER
Č. 10 hl.	<i>C dur</i>	<i>ist heiter und rein.</i>	Víceméně odpovídá, přes množství harmonických změn.
č. 3 hl. č. 10 stř.	<i>a moll</i>	<i>Traurig</i>	Č. 3 neodpovídá – <i>con brio</i> . Č. 10 odpovídá – klid, monotónnost, smutek.
č. 9 stř. č. 11 stř.	<i>G dur</i>	<i>angenehm u. ländlich.</i>	Č. 9 odpovídá výborně – charakter, houpavý rytmus LR, pravidelnost. Č. 11 odpovídá výborně – jako lidová píseň, písňový doprovod.
	<i>e moll</i>	<i>zärtlich klagend</i>	
č. 7 stř. č. 8 hl.	<i>D dur</i>	<i>pompös und rauschend</i>	Č. 7 stř. neodpovídá – klidný, zpěvný střední díl. Č. 8 hl. neodpovídá, spíše bujaré veselí.
č. 11 hl.	<i>h moll</i>	<i>düstere (srv. Beethoven: „schwarze Tonart“)</i>	Odpovídá výborně – tajemnost začátku i následná dramatičnost.
č. 3 stř.	<i>A dur</i>	<i>fröhlich u. hell</i>	Odpovídá.
	<i>fis moll</i>	<i>Melancholisch</i>	
č. 2 hl. i stř.	<i>E dur</i>	<i>feurig und wild</i>	Velmi dobře odpovídá (hlavní díl).
č. 1 hl.	<i>cis moll</i>	<i>Verzweiflung ausdrückend</i>	Většinou odpovídá.
č. 4 hl i stř. č. 5 stř.	<i>F dur</i>	<i>ist sanft und ruhig</i>	Č. 4 hl. díl neodpovídá – moc aktivní, ale stř. díl odpovídá. Č. 5 stř. velice dobře odpovídá.
č. 7 hl. č. 8 stř.	<i>d moll</i>	<i>sanft träumend</i>	Č. 7 vůbec neodpovídá – divoký charakter. Č. 8 odpovídá dobře – nestabilní charakter podpořený lichým počtem taktů ve frázích.

¹⁵⁸ Ve své interpretaci je podtrhuji lehkým *accelerandem*, které není zapsané, ale považuji je za logické.

	B dur	<i>lieblich u. zärtlich</i>	
č. 9 hl.	g moll	<i>Rührend</i>	Odpovídá – odtahy, průtahy, chromatika.
č. 12 hl.	Es dur	<i>prächtig und feyerlich</i>	Odpovídá výborně – virtuózní, radostné, pevné v rytmu, kontrapunkt.
	c moll	<i>Tiefjammernd</i>	
č. 6 hl. i stř. č. 12 stř.	As dur	<i>schwarz wie die Nacht</i>	Č. 6 vůbec neodpovídá – naopak velice příjemná atmosféra. Č. 12 vůbec neodpovídá – přátelská, skoro intimní, upřímná atmosféra.
č. 5 hl.	f moll	<i>höchster Ausdruck des Schmerzens</i>	Výborně odpovídá – passus duriusculus, chromatika, rychlé tempo.

Tab. 3. Nejlepší shody:

č. 10 stř.	<i>a moll</i>	<i>Traurig</i>	Č. 10 odpovídá – klid, monotónnost, smutek.
č. 9 stř. č. 11 stř.	<i>G dur</i>	<i>angenehm u. ländlich.</i>	Č. 9 odpovídá výborně – charakter, houpavý rytmus LR, pravidelnost. Č. 11 odpovídá výborně – jako lidová píseň, písňový doprovod.
č. 11 hl.	<i>h moll</i>	<i>moll düstere (OZ: srv. Beethoven: „schwarze Tonart“)</i>	Odpovídá výborně – tajemnost začátku i následná dramatičnost.
č. 3 stř.	<i>A dur</i>	<i>fröhlich u. hell</i>	Odpovídá.
č. 2 hl. i stř.	<i>E dur</i>	<i>feurig und wild</i>	Velmi dobře odpovídá (hlavní díl).
č. 5 stř.	<i>F dur</i>	<i>ist sanft und ruhig</i>	Č. 5 stř. velice dobře odpovídá.
č. 8 stř.	<i>d moll</i>	<i>sanft träumend</i>	Č. 8 odpovídá dobře – nestabilní charakter, podpořený lichým počtem taktů ve frázích.
č. 9 hl.	<i>g moll</i>	<i>Rührend</i>	Odpovídá – odtahy, průtahy, chromatika.
č. 12 hl.	<i>Es dur</i>	<i>prächtig und feyerlich</i>	Odpovídá výborně – virtuózní, radostné, pevné v rytmu, kontrapunkt.

č. 5 hl.	<i>f moll</i>	<i>höchster Ausdruck des Schmerzens</i>	Výborně odpovídá – passus duriusculus, chromatika, rychlé tempo.
----------	---------------	---	--

3. 1. 1. 3. Tempo a metronomické údaje v interpretaci Rapsodií

Metronomická označení se ve Voříškových *Rapsodiích* objevují až v druhém vydání u Diabelliho (1818), ne v první, zřejmě vlastní autorově edici (1817). Je proto otázkou, kdo a kdy do druhého vydání tato označení doplnil, byl-li to Voříšek sám, nebo vydavatel, a v tom případě na základě čeho udělal rozhodnutí o konkrétních tempech. Mohl samozřejmě navrhnout tempo podle vlastního uvážení, ale mohl také slyšet Voříška hrát a odhadnout tempa z jeho vlastní interpretace. Snad dojem z Voříškovy geniálně brilantní interpretace by mohl vysvětlovat několik příkladů nadhodnocených temp.

Tempa jsou obecně velmi rychlá, často nejen nad fyzické, ale hlavně nad mentální (hudební) možnosti sluchového vnímání¹⁵⁹. Řeč je samozřejmě o tempu hlavního dílu, neboť střední díly *Rapsodií* pro svou kontrastní úlohu téměř vždy vyžadují volnější tempo¹⁶⁰. Za výjimky mohou být považovány *Rapsodie* č. 4, kde je střední díl postaven na delších rytmických hodnotách not, takže klidnějšího charakteru je docíleno téměř bez nutnosti měnit tempo, *Rapsodie* č. 9, kde lehký charakter a dlouhé fráze středního dílu nevyžadují tempovou změnu, dále *Rapsodie* č. 7, 11 a 12, kde přechody středních dílů zpět k *Da capu* jsou prokomponovány tak, aby propojily styl obou dílů (v č. 7 jsou to takty 79 – 82, v č. 11 takty 156 – 162, a v č. 12 takty 182 – 187).

Dále je na místě zmínit obecně daleko liberálnější přístup k možná výrazným tempovým změnám v průběhu skladby, který byl zřejmě běžnou interpretační praxí minulosti. Je pravděpodobné, že tempo jednotlivých úseků skladby je daleko zásadněji určeno jejich charakterem. Například dramatické hlavní sonátové téma a lyrické vedlejší téma se budou v tempu výrazněji lišit, nebo úsek skladby

¹⁵⁹ Zvláště č. 1, č. 4 a č. 11.

¹⁶⁰ Viz kap. 2. 1. 2. Přijetí metronomu.

sestavající z dlouhých notových hodnot bude v pomalejším tempu, než ve stejné skladbě jiný úsek v rychlých hodnotách¹⁶¹.

V současné době existuje několik teorií, jak rozumět metronomickému údaji v textu¹⁶². Lorenz Gadiant ve svém článku¹⁶³ o použití metronomu nabízí možné vysvětlení mnoha otázek, které tyto údaje v notách často představují: jedna z možných interpretací vidí údaj jako dvojnásobně pomalejší s vysvětlením, že dané číslo nepředstavuje jednu dobu, ale jedno gesto [dirigenta], tedy např. v dvoudobém taktu pohyb zpět do výchozí pozice. Navzdory důkladnému studiu pramenů, traktátů i notových textů, si nemůžeme být jisti, jaká ve skutečnosti byla hra velkých interpretů z doby před možností zvukového záznamu. Co se týče interpretace hudby první třetiny 19. století, můžeme brát pozdější interpretace, známé z prvních existujících zvukových záznamů, jen jako určitý náznak. Podle l'interpretace pedagogických „potomků“ Beethovena, v linii Czerny – Liszt/Thalberg/Leschetitzky/Kullak a jejich žáci¹⁶⁴, jejichž nahrávky jsou dnes dostupné na nejstarších záznamech, je to často zejména charakter [určitého motivu nebo fráze], který zcela dominuje ostatním, precizněji měřitelným informacím z notového zápisu, jimž dnes přikládáme daleko důležitější roli.

V interpretaci Voříškových *Rapsodií* je ve většině případů Gadiantova teorie s dvojnásobně pomalejším tempem nepřijatelná. Je daleko pravděpodobnější, že uvedené tempo – často velice rychlé – naznačuje spíše limity virtuozity¹⁶⁵, v níž není možné, ani nutné, aby posluchač dobře rozuměl každé notě, ale spíše zanechal určitý dojem, nastolil určitou atmosféru. Je zřejmé, že tato myšlenka je v podstatném rozporu s naší současnou představou o interpretaci hudby klasicismu a raného romantismu, která klade důraz zejména na jasnost a čistotu.

¹⁶¹ Viz kapitola 2. 1. Tempo, metronom. Dále se podrobněji se tomuto tématu věnuje Clive Brown v publikaci *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford, Oxford University Press, 1999, v kapitole *Tempo*.

¹⁶² O interpretaci se hovoří v části 5, „Attitudes to the metronome and to metronome numbers“ hesla „Metronome“ v *The Grove online*, naposledy viděno 20. 6. 2013.

¹⁶³ Gadiant, Lorenz, „Sekunde, Takt und Pendelschlag: Zur Deutung der frühesten Metronom-Instruktionen“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 62. Jahrg. H. 3. (2005), str. 192 – 219.

¹⁶⁴ Několik příkladů mezi mnoha dalšími pianisty, kteří nahrávali na válečky, dnes zpřístupněné na CD: Beethoven -> Czerny -> Leschetitzky ; Beethoven -> Czerny -> Liszt -> Eugen d'Albert -> Wilhelm Backhaus ; Liszt -> Martin Krause -> Edwin Fischer ; Liszt -> Kullak -> Alfred Grünfeld.

¹⁶⁵ Zejména č. 1, č. 10, č. 11.

Eva Badura-Skoda hovoří o jakémsi „impressionismu“ v některých zvukových efektech v Beethovenově tvorbě¹⁶⁶, zejména v jeho používání pedálu¹⁶⁷. V některých Voříškových *Rapsodiích* tento „impressionismus“ najdeme, pokud dodržíme požadované tempo. Nejlepšími příklady jsou začátek *Rapsodie* č. 1, některé pasáže v *Rapsodii* č. 7, a téměř celá *Rapsodie* č. 11.

Během přípravy provedení a nahrávky celého *Opusu 1* jsem rozdělila dvanáct *Rapsodií* do tří skupin podle metronomických označení¹⁶⁸:

1. požadované tempo je dobré v celé skladbě nebo její značné části,
2. požadované tempo je dobré nebo možné na začátku skladby, ale v průběhu se stane neproveditelným (někdy se tak stane docela brzy po začátku – například v č. 11),
3. požadované tempo téměř nebo úplně není možné v obou eventuelních interpretacích (Gadient) – tedy tak, jak je indikováno, nebo v případné verzi dvojnásobně pomalejší.

Ve většině *Rapsodií* bude tempo střední, zpravidla lyrické části buď trochu mírnější, než původní tempo (jako například v č. 2), nebo výrazně kontrastní (zejména v č. 3).

1. skupina: především č. 7, o něco méně č. 6, dále č. 1 a č. 3,
2. skupina: č. 4, 9, 11, 12,
3. skupina : č. 2, 5, 8, 10.

1. skupina: požadované tempo je dobré v celé skladbě nebo její značné části.

- č. 7; tempo čtvrtě nota MM = 144 je výborně proveditelné, charakterové označení *furioso* vede dokonce k mírnému accelerandu v některých pasážích. Jediná místa, kde je podle mého názoru téměř nemožné dodržet základní tempo a neztratit intonační jistotu, jsou

¹⁶⁶ *Koncert C dur*, op. 15, *Sonáta* op. 31 č. 2, *Sonáta* op. 57, *Sonáta* op. 101

¹⁶⁷ Badura-Skoda, Eva, „Performance Conventions in Beethoven’s Early Works“, ve sborníku *Beethoven, Performers and Critics*, International Beethoven Congress, Detroit 1977, str. 52 – 76.

¹⁶⁸ Ráda bych zdůraznila, že tento repertoár nehrají na moderním nástroji. Pokud interpret od samého začátku práce na skladbě používá alespoň kopii nástroje příslušejícího danému historickému období, je možné rozvíjet hudební myšlení zcela odlišně, než střídáním starého a moderního nástroje. Nicméně například v otázce tempa se dnes flexibilita myšlení zdá relativně limitovaná.

velké skoky v taktech 14 – 15, 29 – 32 a zejména 41 – 43. Střední díl je samozřejmě mnohem klidnější.

- č. 6; tempo MM = 160 na čtvrt'ovou hodnotu je ideální v části *A* hlavního dílu (*ABA*). K realizaci mnohých modulací zejména v provedení bude interpret potřebovat čas, který ale nemusí přesáhnout kategorii *rubata*.
- č. 1; tempo MM = 116 na čtvrt'ovou notu s tečkou je ideální ve většině hlavního dílu této *Rapsodie*, zejména v aktivnějších a dramatičtějších polohách. Zpěvný charakter například v taktech 9 – 14, 38 – 43 nebo 63 – 68 se projeví v lehkém *rubatu*.
- č. 3; MM = 104 na půlovou hodnotu je velice přijatelné tempo, ve kterém jen modulace, nejhojnější v provedení, a konce frází budou vyžadovat lehké *rubato*.
- č. 4; podobně pro tuto *Rapsodii*, v „loveckém“ stylu (*la chasse*), je tempo MM = 132 na čtvrt'ovou notu s tečkou velmi vhodné, přestože oktávy v taktech 9 – 12 a 71 – 74 nebo celé provedení nejsou bez problémů v čistotě intonace.

2. skupina : požadované tempo je dobré nebo možné na začátku skladby, ale v průběhu se stane neproveditelným.

- č. 9; v této *Rapsodii* jde spíše o *rubato* nutné k realizaci charakteru *appassionato*, které je v tempu MM = 120 na půlovou s tečkou těžko proveditelné, pokud bychom se měli daného tempa držet více či méně striktně po celý hlavní díl skladby. Představa takového tempa je naprosto správná, ale bude se mírně měnit koncem každé fráze (například takty 5 – 6 a analogická místa).
- č. 11; tempo MM = 108 na čtvrt'ovou hodnotu funguje výborně v charakteru *mysterioso* v začátku skladby (takty 1 – 12 apod.), ale čím více hudba nabývá na dramatičnosti, tím více přibude také velkých skoků, v tomto tempu nemožných. Také provedení je příliš rozrůzněné změnami dynamiky a charakteru na to, aby bylo možné tempo v této rychlosti udržet stabilní. Na rozdíl od jiných se v této

Rapsodii tempo středního dílu, díky podobné triolové figuraci jako v hlavním dílu, nezmění nijak dramaticky.

- č. 12; tempo MM = 144 na čtvrt'ovou hodnotu je ideální v částech *A* a *A'* hlavního dílu. Úsilí dodržet stejné tempo po celou skladbu zabraňuje zejména hustota polyfonie v provedení.

3. skupina : požadované tempo téměř nebo úplně není možné v obou eventuelních interpretacích (Gadient) – tedy tak, jak je indikováno, nebo v případné verzi dvojnásobně pomalejší.

- č. 2; tempo MM = 120 na půlovou s tečkou, tedy celý tříčtvrteční takt, je podle mého názoru přehnané. Neposkytuje dost prostoru ani na pochopení tříčtvrtečního, tedy tanečního charakteru, ani k tomu, aby plně vyzněla relativně komplikovaná polyfonie v první části provedení hlavního dílu.
- č. 5; v tempu MM = 160 na půlovou hodnotu ve čtyřčtvrtečním taktu nemůže být rozumět melodické lince a toto tempo nekoresponduje s charakterem všudypřítomných chromatických postupů, které, jak se domnívám, vyžadují spíše jistý druh váhání, než lehkost.
- č. 8; tempo MM = 160 na půlovou hodnotu neumožní dodýchat konce frází a zároveň je v tomto tempu těžké nejen porozumět jednotlivým notám (což může být přáním autora, jako například v č. 1), ale také struktuře skladby.
- č. 10; na většině vídeňských klavírů počátku 19. století, se kterými mám zkušenost, by nebylo technicky možné zahrát všechny repetované noty v rychlosti MM = 108 na půlovou hodnotu (repetují se zde noty v osminových triolách, tedy dvanáct osmin v taktu, z nichž zpravidla čtyři jsou repetované).

3. 1. 1. 4. *Shrnutí, zkušenost interpreta získaná při vyhodnocování vlastní nahrávky*

Pokus interpretovat a realizovat nahrávku dvanácti *Rapsodií* op. 1 v původních tempech jsem iniciovala s odkazem na velice virtuózní tempa, která lze pozorovat v historických nahrávkách ze začátku 20. století, reflektujících ještě prvky romantické klavírní interpretace 19. století. Podrobné studium tempových a metronomických označení a jejich respektování v interpretaci mi přineslo mnoho překvapení. Během měsíců přípravy nahrávky *Rapsodií* jsem byla nucena několikrát podstatně změnit názor na otázku, které tempo je přijatelné a které již není možné. Je evidentní, že výběr nástroje hraje v této otázce zcela zásadní roli. Ale není to pouze momentální výběr, kdy interpret zkouší starý nástroj a moderní nástroj a následně si jeden z nich „vybere“. Každý interpret vychází ze své vlastní zkušenosti. Přes více než desetiletou každodenní zkušenost s dobovým nástrojem a jeho kopiemi, a přestože pro tento konkrétní repertoár nepoužívám moderní klavír, je mé povědomí o tempových limitech formováno dřívější zkušeností z moderního nástroje (v otázce tempa vzhledem z relativně těžkému chodu anglické mechaniky značně omezeného). Nejsou to tedy limity technické, nýbrž hudební a mentální, které omezují nebo přímo znemožňují vnímat tempo výrazně odlišně, než jak jsme tradičně zvyklí.

Mé velké překvapení nastalo při pokusu rozjímat o tempu bez nástroje, zato s metronomem v ruce. U každé skladby jsem nejdříve spustila metronom v požadovaném tempu, a potom se snažila odhadnout, jestli je pohodlné, nebo hratelné. K mému rozčarování, většina temp, které jsem si označila jako příliš rychlá k dané skladbě, se později za hammerklavierem ukázala perfektně hratelnými. Stejný proces se opakoval, když jsem se snažila rozdělit si *Rapsodie* do skupin podle přijatelnosti svého tempa (viz výše). Několikrát jsem musela změnit toto rozdělení a přiznat si, že nejen že jsou hratelná, ale že nakonec já sama je interpretuji v požadovaném tempu. Nejvíce bylo nutné změnit svůj vlastní názor na jasnost a čistotu (vyvinutý za léta hudebního vzdělávání a profesionální zkušenosti). Dnes je hudební interpretace¹⁶⁹ od základu ovlivněná nahrávacím průmyslem a estetikou z této praxe pramenící. Zřetelnost a čistota každé noty jsou základními kvalitami většiny nahrávek. Pro dnešního interpreta je těžké přijmout myšlenku, že zřetelnost

¹⁶⁹ Tato perspektiva platí zejména v interpretaci repertoáru vzniklého před 2. světovou válkou.

možná nebyla vždy v historii interpretace prioritou. Tempa, resp. vyznění určitých rychlých pasáží v ještě rychlejších tempech, ale také například specifická pedalizace¹⁷⁰, dnes vnímaná jako troufalá, jsou spojovány spíše s interpretací děl období impressionismu¹⁷¹. Většina temp ve Voříškových *Rapsodiích* není uzpůsobena tak, aby jasnost a čistota, dnes tolik spjaté s interpretací klasicistní hudby, byly dominantními rysy interpretace, ačkoli bez znalosti metronomického označení hudební text samotný často k takovému tempu nepoukazuje, což je opět souzeno naší současnou mentalitou¹⁷². Výsledek v požadovaném tempu se podobá spíše zvukové vlně (jako v *Rapsodiích* č. 1 a č. 3), lehkému šumění (č. 6), bouřlivé vibraci harmonie (č. 7), nebo ornamentaci, která rozostřuje hlavní melodickou linku (začátek *Rapsodie* č. 11). Tyto zvukomalebné prvky můžeme považovat za znak nadcházejícího romantismu, odvracejícího se od starého barokního světa, v němž byla zřetelnost rychlých not prioritním požadavkem.

¹⁷⁰ U Haydna, Beethovena, Dusíka a mnohých dalších, kteří pedál zapisovali, najdeme dlouhé pasáže na jeden pedál. Pravidlo ještě pro Chopina bylo měnit pedál podle basu, ne podle harmonie, což vytváří zajímavý zvukový efekt. K Beethovenovi a jeho době, viz Badura-Skoda, Eva, „Performance Conventions in Beethoven’s Early Works“, ve sborníku *Beethoven, Performers and Critics*, International Beethoven Congress, Detroit 1977, str. 52 – 76. Více k tomuto tématu v kapitole 2. 2. Pedalizace.

¹⁷¹ Badura-Skoda, Eva, str. 74.

¹⁷² Většina *Rapsodií* může být interpretována ve středním tempu, asi o 20% pomalejším, než uvádí druhý tisk. Hudba v tomto tvaru ovšem nepůsobí nijak výjimečně, viz nahrávka R. Kvapila, Supraphon 1977, 2003.

3. 1. 2. *Le Désir, op. 3 a Le Plaisir, op. 4*

Dvojice žánrových skladeb *Le Désir* a *Le Plaisir*¹⁷³ vznikla okolo roku 1818 nebo dříve¹⁷⁴ a poprvé byla vydána ve stejné době vydavateli Cappi&Diabelli. Přestože Voříšek ve svém seznamu děl¹⁷⁵ vyhrazuje každé z těchto skladeb samostatné opusové číslo, jejich rozsah nepřesahuje rozsah jiných skladeb zahrnutých do jednoho opusu jako jsou *Rapsodie* nebo *Impromptus*. Obě skladby jsou ve Voříškově osudné třídílné *da capo* formě, ale na rozdíl od *Rapsodií* a *Impromptus* jsou zakončené ještě *codou*. V prvním vydání je překvapivě jejich pořadí obrácené a zřejmě z toho důvodu zachovává stejné pořadí i edice Musica Antiqua Bohemica, zatím jediná moderní edice. Obě skladby jsou věnovány Voříškovým žákyním. Totožnost dedikantky skladby *Le Désir*, Berthy Turowsky, není zcela jistá, ale pravděpodobně se jedná o dceru advokáta Antona Turowského, tedy členku rodiny z Voříškova okruhu právnických známostí, s českými kořeny¹⁷⁶. *Le Plaisir* je věnován jiné Voříškově žákyni, Antoinette Berger, která mohla být členkou rodiny jednoho ze zakládajících členů *Gesellschaft der Musikfreunde*, Franze von Bergera¹⁷⁷. Protože přes zjevnou párovost obou skladeb je každá věnována jiné osobě, můžeme se domnívat, že po vzoru obdobně nazývaných skladeb francouzských clavecinistů¹⁷⁸ jejich charakter vystihoval osobnost svých dedikantek.

Párovost *Le Désir* a *Le Plaisir* tkví v jejich kontrastu. *Le Désir* je ve středním, spíše pomalejším tempu *Andante con moto* ve dvoučtvrtovém taktu, v tónině *Es dur*¹⁷⁹. Hlavními prvky je zde práce s chromatikou a bohatě rétorický princip. První fráze, hlavní téma (takty 1 – 4), představuje dva kontrastní elementy: legatový

¹⁷³ V českém vydání, MAB svazek 52, přeloženo jako „Touha“ a „Radost“.

¹⁷⁴ Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, str. 31.

¹⁷⁵ Uveden v: Fuchs, Aloys, *Biographische Notizen über Johann Hugo Worzischek*: (weil. K. k. ersten Hoforganisten.). Nach Mitteilungen einiger seiner Freunde und eigenen Beobachtungen zusammengestellt von Aloys Fuchs, 1826.

¹⁷⁶ Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, str. 93.

¹⁷⁷ Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, str. 91.

¹⁷⁸ Tento postřeh zmiňuje K. DeLong v: DeLong, Kenneth Gordon, *The Solo Piano Music of J. V. Vorisek*, Ph.D., Musicology, Stanford University, 1982, str. 111.

¹⁷⁹ Charakter skladby zde odpovídá spíše tradičnějšímu Schubartovu pojetí, než Voříškovu. Voříšek *Es dur* chápe jako „nádhernou a slavnostní“ („*prächtigt und feyerlich*“), což lépe vystihuje např. *Rapsodie* č. 12 ve stejné tónině. Schubart (podobně jako později Smetana) ji vidí jako „tóninu lásky, zbožnosti, příjemného rozhovoru s Bohem, skrze jejíž tři *b* je vyjádřena Svatá Trojice“ („*der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drey B, die heilige Trias ausdrückend*“).

vstup v osminách, který navozuje toužebný charakter hned od prvních tónů vzestupným chromatickým postupem v sextách¹⁸⁰, a následný sestupný šestnáctinový pohyb, který vylehčenou artikulací (*staccato*) jakoby zlehčuje otevřenost citu v úvodu, aby vzápětí byla fráze ukončena odtahem opět v duchu úvodního motivu. Celý další vývoj je vlastně střídáním těchto dvou elementů, často ve velice těsné blízkosti, kdy je z legatového elementu zachován jen závěrečný půltónový odtah a z artikulovaného elementu jen tři šestnáctiny. Tyto dvě součásti vyjadřovacího jazyka skladby jsou pak důmyslně spředeny v častém, pro Voříška typickém polyfonním vedení hlasů.

Interpretačně tento fantasijní ráz skladby a rozdílnost charakteru obou střídajících se elementů vyžaduje svobodu v pojetí tempa ve smyslu běžném pro starší hudební literaturu. Faktura skladby si vysloveně žádá hrát úvodní chromatický postup v osminových hodnotách váhavě a pomaleji, než následné šestnáctiny, které budou naopak na horní hranici základního tempa.

„Provedení“ obohacuje texturu o další rétorický prvek, který není uplatněn nikde jinde. Jedná se o další rétorickou figuru, *tiratu*, jejíž opakování a stupňování vyústí v dramatický vrchol zmenšených akordů s melodickými průtahy (takty 58 – 60).

Střední díl stojí na nepřetržité melodické lince vedené v basu v šestnáctinových hodnotách, nad níž se v pravé ruce rozvíjí protihlas někdy melodicky a jindy harmonicky pojatý. *Da dapo* je v závěru středního dílu připraveno nenápadnou připomínkou hlavního tématu, stále zasazeného do přerušované basové linky. Po zopakování hlavního dílu skladbu uzavře krátká *coda* pracující se sestupnou variantou úvodního chromatického motivu.

Brilantní a jásavý *Le Plaisir* je v tónině *G dur* v šestiosminovém taktu a rychlém tempu *Allegro* (čtvrt'ová s tečkou MM = 88). Začíná figurou *expizeuxis* (*sequentia*) – ztrojeným předtaktím, které můžeme chápat, podobně jako rétorické figury v *Le Désir*, jako zvukomalebné ztvárnění vyjadřující postupné propuknutí radosti. Hlavní téma i další tématická práce jsou v této skladbě založeny především na opakování motivů a jejich dělení na jednotlivé prvky, které jsou dále opakovány. V taktech 2 – 3 dvakrát zazní motiv, který je hlavním tématem, v taktech 5 – 6 je

¹⁸⁰ DeLong nazývá tento prvek fantasijním elementem. DeLong, Kenneth Gordon, *The Solo Piano Music of J. V. Vorisek*, str. 112. Jedná se vlastně o rétorickou figuru *vzdechu*.

tříkrát zopakován závěr fráze, takty 18 – 19 jsou čtyřnásobným opakováním jedné figury, a závěr expozice tvoří trojí opakování další melodické figury. Nejen pasážovou technikou a šestiosminovým taktem, ale také rytmickým využitím těchto šesti osmin, mají brilantní pasáže přes odlišný charakter mnoho společného s *Rapsodií cis moll* op. 1 č. 1. Šestnáctiny v jedné, většinou pravé ruce, jsou doprovázeny houpavým rytmem čtvrt'ová-osminová nota, napětí je stupňováno v akordech levé ruky v rytmu čtvrt'ová s tečkou – ligatura – dvě osminy staccato (takty 16 – 17, 71 – 72, 149 v *Le plaisir*, takty 15 – 18, 22 – 23, 69 – 72, 79 – 80 v *Rapsodii*). Pro výrazový vrchol obou skladeb je použita technika lomených intervalů, v případě *Le Plaisir* jsou to šestnáctinové lámané oktávy doprovázené druhým hlasem v osminách (v závěru expozice takty 20 – 23, v provedení takty 47 – 50, v závěru reprízy takty 75 – 79), v *Rapsodii* jde o zvětšující se intervalové skoky v šestnáctinách v pravé ruce s melodickými tóny v osminách v levé, buď v jednohlasu (takty 20 – 21 v expozici, 77 – 78 v repríze), nebo zdvojené v oktávách (24 – 25 v expozici, 81 – 85 v repríze).

Střední díl *Le Plaisir, Tranquillamente*, využívá ostinatní rytmické figury čtvrt'ová-osminová – čtvrt'ová-osminová, charakteristické pro *Siciliano*. Opět zde najdeme výraznou podobnost se středním dílem první *Rapsodie*, melodicky zcela shodné je například závěti první fráze. Střední díl *Rapsodie* je ovšem jinak rytmicky rozrůzněnější, než záměrně monotónní střední díl *Le Plaisir*.

Po *Da capu* uzavírá skladbu *coda* o čtyřiaadvaceti taktech, tedy podstatně rozsáhlejší, než malá, devítitaktová *coda* v *Le Désir*. Vedle virtózních závěrečných prvků jako jsou akordická kadence (takty 148 – 151) a tónický rozklad (závěrečné takty 162 – 166) je její hlavní tématický materiál utvořen ze závěrečného tématu hlavního dílu (z taktů 24 – 25 v expozici a 79 – 80 v repríze).

Dvojice klavírních kusů *Le Désir* a *Le Plaisir* je vítaným oživením klavírního repertoáru. Protože se skladby tempově a charakterově doplňují, jsou z menších Voříškových skladeb výhodnější součástí koncertního programu, než například výběr z *Rapsodií* nebo *Impromptus*. Ty jsou svou délkou srovnatelné, ale navzájem daleko méně kontrastní.

3. 1. 3. *Impromptus*

S názvem *Impromptu* se literatuře setkáváme od poloviny 17. století¹⁸¹. Pochází z latinského *in promptu*, v pohotovosti, již připravené, „po ruce“. V r. 1663 byla uvedena Molièrova jednoaktovka *L'impromptu de Versailles*, komedie pojednávající o Molièrově divadelní společnosti, která zaskočena náhlým požadavkem krále sehrát u dvora divadelní kus je nucena pohotově načrtnout charaktery osob, rozdat role, a celé představení improvizovat.

V hudbě se titul *Impromptu* objeví až v 19. století jako název sólové instrumentální, většinou klavírní skladby menšího rozsahu, často v písňové formě¹⁸². Přestože „impromptu“ znamená doslova „improvizovaný, pohotový, bez přípravy“, nejedná se většinou o skladby improvizacího charakteru, název tedy spíše odráží autorův způsob nalezení nápadu a inspirace pro takovou skladbu.¹⁸³

S názvem *Impromptu* použitým jako titul skladby přišel jako první právě Voříšek, zřejmě na radu vídeňského nakladatele S. A. Steinera. V příloze *Allgemeine musikalische Zeitung* vychází v r. 1817 jeho první samostatné *Impromptu B dur* (bez opusového čísla).

S podobným drobnějším dobovým instrumentálním, resp. klavírním žánrem, *Eklogou*, se jistě Voříšek setkal za svého pražského studia u Václava Jana Tomáška, v jehož díle najdeme sedm opusů po šesti *Eklogách* (opusy 35, 39, 47, 51, 63, 66, 83). Voříšek u Tomáška studoval od r. 1804, op. 35 vznikl podle Tomáškovy životopisu až v r. 1807, ale je možné, že Voříšek o tomto úmyslu od svého učitele slyšel, nebo naopak byli i později v kontaktu, protože Voříšek žil v Praze až do r. 1813. Název *Ekloga* nese v autografu také Voříškovo třetí číslo z *Op. 7* a další samostatné *Impromptu F dur*.

¹⁸¹ *Le Petit Robert* uvádí poprvé v r. 1651, neuvádí ale souvislost.

¹⁸² Výjimkou je ale např. Schubertovo *Impromptu*, op. 90 č. 1, což je desetiminutová stavebně komplikovaná věta.

¹⁸³ *The Grove online*, heslo „Impromptu“, naposledy viděno 25. 10. 2009.

3. 1. 3. 1. Impromptu B dur

Jak bylo řečeno výše, *Impromptu B dur* z roku 1817 je první skladbou tohoto názvu.

Jeho struktura je jiná, než u všech pozdějších Voříškových skladeb třídílné formy. Jedná se o skladbu kratšího rozsahu (115 taktů), která na rozdíl od pozdějších *Impromptus* nemá kontrastní střední díl. Shodně s nimi ale již sleduje třídílnou formu: expozici s modulačním momentem, výrazněji modulující provedení a tonálně ukotvenou reprízu. Virtuózní charakter však zůstává jednotný a skladba tak nese rysy *perpetua mobile*. Tok osmin ve dvojhlasu v obou rukách ve velmi rychlém tempu MM = 96 na půlovou s tečkou (třičtvrtě takt) je ozvláštněn za celou skladbu jen v šestnácti taktech melodickými tóny ve čtvrtových hodnotách v pravé ruce (v expozici a v repríze po čtyřech taktech 17 – 20 a 94 – 97 a v provedení osmitaktový úsek, takty 60 – 67).

3. 1. 3. 2. Šest Impromptus, op. 7

Voříškův sedmý opus tvoří šest *Impromptus*, poprvé byl vydán u vídeňského nakladatele Pietra Mechettiho¹⁸⁴ zřejmě v květnu 1821¹⁸⁵. Z novodobých vydání za zmínku stojí, že si je vybral Vladimír Helfert pro vůbec první díl edice *Musica Antiqua Bohemica*.

V té době již Voříšek po osmi letech právnických studií, která ukončil v následujícím roce 1822, a aktivního začleňování se do vídeňského kulturního života¹⁸⁶, měl jako skladatel úspěšně za sebou vydání několika svých opusů. V nakladatelství Cappi & Diabelli mu již vyšly klavírní *Rapsodie*, op. 1 a dvě menší skladby *Le Désir*, op. 3 a *Le Plaisir*, op. 4 (vše v r. 1818) a u Mechettiho *Rondo bolero*, op. 2 pro klavír a violoncello (1819), *Sonáta pro klavír a housle*, op. 5 (1820) a první verze pro dva klavíry *Variations brillantes*, op. 6 (asi 1820). Otázkou ale zůstává, do jaké míry měl možnost kontroly nad vydáním vlastních skladeb, přestože

¹⁸⁴ Firma Pietro Mechetti qdm. (= quondam: dříve, jindy, druhy) Carlo (strýc, zakladatel firmy) bylo sice vydavatelství menší, než Artaria, Haslinger nebo Diabelli, nicméně vydalo např. některé první edice Beethovena, a později Mendelssohna, Czerneho, Donizettiho, Vaňhala, Moschelese a dalších.

¹⁸⁵ Poznámka o upoutávce ve vydání předchozího titulu vydavatelství ze 7. května 1821. Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, str. 36.

¹⁸⁶ Zejména od r. 1815, kdy začal nejdříve jako korepetitor, později jako druhý a pak první kapelník působit v čerstvě vzniklé *Gesellschaft der Musikfreunde*. Viz kapitola 1. 1. 3. Vídeň.

byla vydána za jeho života. Konkrétní příklady najdeme později v této kapitole ve srovnání autografu a prvního tisku *Impromptu* č. 3.

Šest *Impromptus* op. 7 je věnováno Charlesi Würthovi, který byl možná Voříškovým žákem, každopádně však přímým potomkem nebo členem širší rodiny jednoho ze zakládajících členů *Gesellschaft der Musikfreunde*, právníka Josepha Würtha, či dvorního šperkaře¹⁸⁷ Franze Würtha. Věnování žákovi by odpovídalo poněkud instruktivní řazení skladeb, přestože mají-li být dodrženy uvedené metronomické údaje, nezařadila bych některé z nich, např. č. 3, 4 nebo 6, mezi skladby snadné.

Všechna *Impromptus* jsou v durových tóninách, jdou za sebou v kvintovém kruhu od *C dur* do *H dur* a svým rozsahem i náročností jsou jakoby rozdělené do dvou celků po třech. *Impromptus* č. 1 – 3 jsou kratší, technicky méně náročné skladby, č. 4 – 6 jsou závažnější délkou (okolo šesti minut) i obsahem. Dá se předpokládat, že podobně jako v případě rozsáhlejších *Rapsodií*, op. 1, ve kterých jsou tóniny řazeny částečně nahodile, ale zachovávají střídání tónorodu¹⁸⁸, autor zamýšlel v cyklu pokračovat. K této hypotéze poukazuje i existence další samostatné skladby téhož názvu bez opusového čísla, *Impromptu F dur* (vyd. 1824, Amphion, Vídeň), která měla pravděpodobně následovat po skladbě s názvem „*Ekloga 7*“ jako druhá skladba ze zamýšlené další sbírky *Impromptus*, tentokrát v kvartovém kruhu¹⁸⁹. *Ekloga 7* je v *C dur*, název „*Ekloga*“ je v autografu přeškrtnut a opraven na „*Impromptu*“¹⁹⁰.

Kromě zjevného logického záměru v tóninách jednotlivých částí *Opusu 7* je zajímavá také volba po sobě jdoucích metrických označení: č. 1 *C dur* = *alla breve*, č. 2 *G dur* = tříčtvrteční takt, č. 3 *D dur* = dvoučtvrteční takt, č. 4 *A dur* = tříčtvrteční takt, č. 5 *E dur* = šestiosminový takt a č. 6 *H dur* = tříčtvrteční takt. Tedy lichá čísla jsou binární (*C*, 2/4 a 6/8) a sudá čísla ternární (3/4, 3/4 a 3/4).

¹⁸⁷ *Hofsilberarbeiter*.

¹⁸⁸ cis – E – a – F – f – As – d – D – g – C – h – Es.

¹⁸⁹ Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, str. 22; u Fuchse je *Impromptu F dur* uvedeno v soupise děl v první části, mezi „skladybami z nejranějšího období, bez opusového čísla“.

¹⁹⁰ Viz kapitolu 3. 1. 3. 3. *Ekloga C dur, Impromptu F dur*.

Číslo	Tónina	Takt	Tempo	Metronom
1	C	C	Allegro	půlová = 116
2	G	3/4	Allegro moderato	půlová s tečkou = 88
3	D	2/4	Allegretto	čtvrt'ová = 108
4	A	3/4	Allegretto	půlová s tečkou = 72
5	E	6/8	Allegretto	čtvrt'ová s tečkou = 88
6	H	3/4	Allegretto	půlová s tečkou = 80

Tab. 4. Tóniny, metra, tempa a metronomické údaje v *Impromptus*, op. 7.

Přestože všechna *Impromptus* mají shodnou *da capo* formu a v prvním tisku i podobné tempové označení (č. 1 *Allegro*, č. 2 *Allegro moderato*, ale č. 3 až 6 všechna shodně *Allegretto*), jedná se o šest charakterově zcela odlišných skladeb. V autografu č. 3 nenajdeme vedle názvu (*Ekloga*) ku podivu žádné tempové označení, ale jen metronomický údaj, dopsaný zřejmě později jiným inkoustem. Protože je shodný s údajem v prvním tisku, můžeme se proto domnívat, že i ostatní metronomické údaje v tisku jsou původní. Tyto údaje jsou velice důležité, neboť vypovídají nejen o tempu skladby, často velmi rychlém (např. č. 4, č. 6, č. 2 – a to i přes tempové označení *Allegretto*, resp. *Allegro moderato*), ale také o pulsaci tím, k jaké hodnotě je metronomické označení uvedeno. U všech třídobých skladeb je pulsační jednotkou jeden takt (metronomická hodnota uvedena k půlové s tečkou), u binárních polovina taktu (č. 1 půlová nota, č. 3 čtvrt'ová nota, č. 5 čtvrt'ová nota s tečkou). To je přesně opačně, než je zvykem uvádět metronomický údaj dnes, tedy většinou počítaný na dobu, a tím označující opravdu pouze rychlost skladby bez hudebního obsahu tohoto označení.

Všechna *Impromptus* kromě prvního mají v prvním tisku vypsána *Da capo*, a to včetně repetice i v opakování. V některých částech najdeme drobné změny ve vypsání *Da capo*, je otázkou, jestli se nejedná spíše o chyby tisku (č. 2 chybí *sf* v taktu 38 v levé ruce, v *Da capo* je; v č. 3 v *Da capo* chybí oblouček v LR v taktu 4). Naopak např. v č. 6 se rozdíl v ligatuře basového tónu hned na začátku každé z repetice zdají být komplementární: jsou-li na tónice ligaturovány vždy dvě a dvě půlové s tečkou, je na dominantě ligatura přes čtyři, a naopak (kromě chyby v taktech 1 a 2). V autografu č. 3 však na rozdíl od prvního tisku není opakování

vypsané, ale na konci středního dílu stojí poznámka „*D. C. fin [sin] che al fine*“ s dvěma protilehlými korunami. Mechettiho vydání má 30 stran hudebního textu plus titulní list. Je možné, i pravděpodobné, že tento spíše komerční důvod stojí i za jinak zbytečným (a zřejmě nepůvodním, neautorským) vypisováním *Da capa* ve všech *Impromptus*, kromě č. 1. Kdyby byla *Da capa* jen označena tak, jako v autografu č. 3, mělo by tištěné vydání jen 20 stran, s vypsáním *Da capem* i v č. 1 by mělo 32 stran.

Tónový rozsah op. 7 je *Fis kontra až h3*¹⁹¹, odpovídající rozsahu pětapůlnotávkového klavíru (*FF – c4*). Je tedy pravděpodobné, že Voříšek okolo r. 1820 takový nástroj vlastnil nebo k němu měl přístup, nedomníváme-li se, že v tónovém rozsahu svých skladeb zohledňoval nástrojové možnosti svých dedikantů. Jeho první opus *Rapsodií* totiž naopak již předpokládá šestioktávový klavír, ale jak *Impromptus*, tak např. i poslední klavírní dílo, *Sonáta b moll*, op. 20, počítá s rozsahem do jen *c4* a využívá promyšleně právě těchto okrajových poloh.

V *Impromptu* č. 1, *C dur*, je díl *A* založen na zajímavém rytmickém útvaru, hře duol a triol střídajících se buď po taktu (např. takt 1 – 6) nebo později po dobách v rámci jednoho taktu (např. takty 7 – 11 a 14 – 17) a to jak ve všech hlasech souběžně (takty 7 – 14), tak střídavě (takt 11, nebo začátek druhé repetice takty 18, 20, 22, 36). Pastorální charakter této první části, daný strofickou, i když zdaleka ne banálně pravidelnou strukturou, je umocněn melodickými postupy v decimách mezi vrchními hlasy v obou rukou. Zajímavý je rytmický posun v kontrastním, dramatickém dílu *B*, kde se z původních příjemně plynoucích triol stávají úsečné osminy, připomínající motivickou spřízněnost jen sestupným směrem melodického motivu. Jak charakter dílu *B*, tak fakt, že je harmonicky mnohem jednodušší, než díl *A*, tak částečně i v prvním tisku použitá artikulace (*staccato* na předtaktích k takty 25 – 27, repetované akordy takty 3 – 4) naznačují, že bude na místě jej hrát v poněkud živějším tempu, než díl *A*.

Druhé *Impromptu*, *G dur*, je v tanečním, tříčtvrtečním taktu, celá skladba je vlastně duetem pravé a levé ruky, které si (zejména v kontrastu obou dílů) střídavě

¹⁹¹ Oba tóny zazní v posledním č. 6, ve vyšších polohách se odehrává i střední díl č. 4 – *a3*.

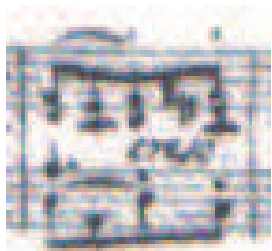
předávají důležitější či méně důležitou roli. Zajímavé je asymetricky rozšířené závěti ve všech dílech *A*, *B* i *A'* v první části skladby (takty 13 – 27, 40 – 52, 66 – 79).

Střední díl, který je naopak zcela pravidelně strofický, je charakterem asi nejméně kontrastním středním dílem celého cyklu. Tvoří jej osminami ve vrchním hlasu kolorované sólo levé ruky ve střední poloze, připomínající tak v menším rozsahu střední díl *Scherza* ze *Symfonie D dur*, op. 23 se slavným hornovým sólem.

Třetí *Impromptu*, *D dur*, je pro nás vzácné zejména tím, že je jako jediné z celé šestice dochováno kromě prvního tisku také v autografu (tím spíše, že autograf dnes zřejmě existuje jen od šesti Voříškových klavírních skladeb, resp. jejich částí, z celkového počtu 15 opusů – skladeb sólových i pro klavír s orchestrem). Srovnání autografu s prvním tiskem nabízí řadu leckdy těžko zodpověditelných otázek.

V autografu vůbec nenajdeme tempové označení *Allegretto*, pouze název *Ekloga III.* a metronomický údaj $MM = 108$ na čtvrtovou notu. Je tedy možné, že tempová označení pocházejí spíše od vydavatele, stejně jako snad komerčně strategičtější názvy skladeb.

Další rozdíly se týkají zejména artikulace, v autografu, dle mého názoru, zcela logické a hlavně konsekventní, dodržující stejný princip po celou skladbu (resp. hlavně v dílu *A*) a ve všech hlasech. Jde o stále se opakující svázané tři osminy (nebo jiné hodnoty ve stejném trvání: čtyři šestnáctiny-osmina – takty 2 a 6., nebo čtvrtová nota-osmina jako v takt 9, 10 apod.), z nichž poslední, připadající na druhou dobu v dvoučtvrtovém taktu, je *staccato*, stejně jako oddělená poslední osmina v taktu (odpovídající stále se opakujícímu předtaktí).



Obr. 11, Voříšek, *Impromptu* op. 7, č. 3, takt 7, autograf



Obr. 12 první tisk

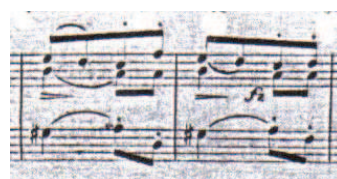
První tisk řeší artikulaci jinak a celkem nahodile, což se mimo jiné projevuje (a to nejen u tohoto *Impromptu*) v neshodě mezi prvním dílem a *Da capem*.



Obr. 13 autograf



Obr. 14 první tisk díl A



Obr. 15 první tisk díl A'
(*Da capo*)

Obr. 13 – 15, Voříšek, *Impromptu* op. 7, č. 3, takty 11 – 12.

V tomto příkladu znovu vidíme *sf* místo *f*, dokonce posunutě o jednu osminu proti hudební logice na konec fráze.

Nejvýraznějším „protimluvem“ v tisku je 9. a 11. takt středního dílu, kdy pravá ruka zachovává artikulaci autografu, levá většiny ostatních podobných míst v tisku. Ve Voříškově rukopisu jsou pochopitelně oba hlasy artikulovány shodně.



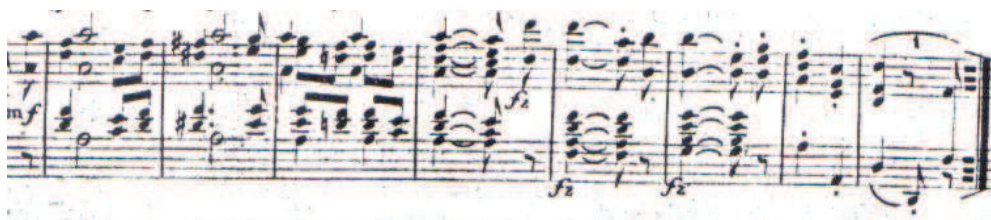
Obr. 16 první tisk



Obr. 17 autograf

Obr. 16 – 17, Voříšek, *Impromptu* op. 7, č. 3, takt 9 (takt 11 je v artikulaci shodný, jen transponuje do *d moll*).

Změn v dynamice doznalo první vydání hlavně ve středním díle skladby. Zatímco v autografu má dynamika logický vývoj, kdy se po čtyřtaktích střídají plochy *p – mf – p – mf – f*, vycházející vlastně z nástrojových registrů, ve kterých se jednotlivé fráze pohybují (čím výš, tím vyšší dynamika), v prvním tisku se z vyústění poslední fráze do *f* stalo *sf* na jediné notě (oktávě *d1 – d2*), dokonce na předtaktí (takt 16).



Obr. 18, Voříšek, *Impromptu* op. 7, č. 3, takty 13 – 20.

Ještě více zavádějící je takt 32 a následující takty 33 – 36, které podle autografu, zase jako vyústění v písňovém náznaku provedení mají být ve *forte*, ale v tisku jsou takto vlastně pokračováním *piana* od předtaktů k taktu 29 až do konce druhé fráze v taktu 36. Nesmyslně pak působí i *cresc.* u figury v LR v taktu 32, které naopak podle dynamiky autografu vede, jako poslední ze čtyř opakování této figury, k *forte* v následujícím taktu 33.



Obr. 19, Voříšek, *Impromptu* op. 7, č. 3, takty 29 – 36.

Čtvrté *Impromptu*, *A dur*, opět v tanečním tříčtvrtěčném taktu, svou fakturou připomíná styl některých skladeb F. Mendelssohna. Převažující pohyb triol v sestupně (resp. později v levé ruce vzestupně) rozložených tříhlasých akordech, jejichž nevyšší tóny tvoří melodii, doplněnou druhým hlasem v basu, je na začátku uveden a později několikrát přerušen osminovým motivem v *unisonu*.

Střední díl, téměř celý v jedno- až tříčárkované oktávě, je dvojhlas dvou rovnocenných hlasů připomínající hudbu hracího strojku. V jeho závěru se v lomených oktávách pravé ruky nad během v levé (během sedmi taktů čtyři a půl oktávy z *d3* na *Fis kontra* – takty 39 – 46) objeví místo, které je možné chápat jako hemioly, stejně jako takty 28 – 31 nebo v *Impromptu* č. 2 takty 17 – 18.

Po zkušenosti se srovnáním Voříškova čistopisu a tisku třetího *Impromptu* se některé dynamické předpisy v prvním tisku opět jeví poněkud nedůsledně. Zdá se, že znaménka *f* a *fz* nejsou vždy rozlišena, např. vždy v posledním celém taktu před koncem každé repetice v hlavním dílu by bylo logické, kdyby *cresc.* v oktávách

pravé ruky vyústilo do *f*. Značeno je *fz*, které jistě nemá stejný význam jako *fz* na každé čtvrté notě s tečkou v osminovém *unisonu* na začátku *repetit*. Tato osminová figura je také v průběhu skladby nejrůzněji označena (< *fz*; jen *fz* na čtvrté notě s tečkou; *f - fz*; *fz - fz*; jen <) a je otázkou, zda-li opravdu důsledně vždy s daným významem.

Pro interpreta je zajímavé označení na začátku středního dílu: „*Ped: sempre piano e legatissimo*“. Je možné, že tento údaj znamená nejen hru určitým způsobem, ale právě použití daných rejstříků, jak dobový nástroj nabízí. Víme, že typický nástroj 20. let 19. století měl většinou alespoň dva rejstříky (pedály) umožňující změnu barvy a zjemnění zvuku: sordinku, tedy pedál obsluhující lištu s tkaninou umístěnou mezi kladívko a strunu, a pedál posunující mechaniku tak, aby kladívko podle míry sešlápnutí pedálu uhodilo do jedné, dvou nebo všech třech strun (*una corda*). Co se týče používání dusítek (na moderním klavíru pravý pedál), zkušenost s dobovým nástrojem ukazuje, že stejně jako ve známém příkladu podobně označené první věty z Beethovenovy *Sonáty cis moll*, op. 27, č. 2 (*legato, sempre pp e senza sordini*), i zde je možné tento předpis interpretovat buď jako pokyn k používání – a vyměňování – pedálu (jediné přijatelné řešení na moderním klavíru) nebo, právě jako v příkladu „*Měsíční*“ *Sonáty*, hry celého středního dílu v „rejstříku bez dusítek“, tedy na jeden pedál¹⁹².

Páté *Impromptu*, v *E dur*, jedno z nejpoetičtějších z celého cyklu, snad záměrně cituje českou píseň *Teče voda, teče*. Na samém začátku obsahuje jedno z mála v celém cyklu uvedených výrazových označení, *dolce* (zde „*dol*:“). Strofičnost první fráze (takty 1 – 8) je, ve stejném principu jako v předchozích čtyřech *Impromptus*, v opakování narušována frázemi nestejně dlouhými a často s lichým počtem taktů (šest frází první *repetice* má 8⁽⁴⁺⁴⁾ + 10⁽⁴⁺⁶⁾ + 5 + 6 + 8⁽²⁺²⁺¹⁺¹⁺²⁾ taktů. Opravdu romanticky působí harmonie právě ve dvou prostředních frázích, které se od sebe liší kromě přidaného taktu v druhé frázi (takt 26) a oktávového zdvojení melodie pravé ruky především postupem v basu – nejdříve diatonickým, který se později stane chromatickým. Před nepatřičně romantickou interpretací ale chrání zcela klasicistní taneční 6/8 takt a relativně rychlé tempo MM = 88 na čtvrté notu s tečkou.

¹⁹² Viz kapitolu 2. 2. Pedalizace.

Střední díl je, podobně jako střední díl *Impromptu* č. 4, opět označen „*Ped.*“. V tomto *Impromptu* je ale jasně označen nejen začátek, ale i konec fráze, která má znít s pedálem. Podobně se toto označení, ale znázorněné hvězdičkou, nachází jen v *Impromptu* č. 2 (takty 1 – 4, takt 27 jen hvězdička) a č. 6 (takty 80 – 82, a stejně tak v *Da capu*).

Šesté *Impromptu*, v tónině *H dur*, pro první třetinu 19. století vzácné, je uvedeno duetem dvou hlasů pravé a levé ruky v paralelních sextách – motivem, který dnešní český posluchač asi již nikdy nebude moci oddělit od pozdějšího, o půltón nižšího slavného zpracování B. Smetany v duetu *Věrné milování* z opery *Prodaná nevěsta*. Netradiční výběr tóniny, daný samozřejmě nastíněným úkolem pokračovat v kvintovém kruhu, odpovídá věrně Schubartově charakteristice¹⁹³, která ji popisuje jako tóninu „*velmi barevnou, ohlašující divoké vášně...*“ (např. již od 9. taktu „provedení“ písňového dílu *B*, místo označené *risoluto*, vedoucí v taktu 60 až do *forte possibile*, kde se střídá kvartsextakord *C dur* a septakord *G7*, rozvedený do dominanty *Fis dur*), vyjádřující „*zlost, hněv, žárlivost, zuřivost, zoufalství a všechny těžkosti srdce...*“. Stejně přiléhavý je i popis *gis moll*¹⁹⁴ – tóniny středního dílu, který se nejen harmonií, ale hlavně překvapivými melodickými postupy mimořádně vymyká době vzniku (např. takty 154 – 155). Zajímavá je motivická práce, kde autor minimem prostředků dosáhne maximální změny celého charakteru: rytmická shoda začátků hlavního a středního dílu, tři osminy po těžké době střídající tercii a kvartu durové tóniny (díl *A*) a tytéž tři osminy jako předtaktí střídající zvýšenou kvartu s kvintou (díl *B*). Tento rytmický motiv zopakovaný také na samém konci středního dílu zajistí v taktech 189 – 192 nenápadné vplynutí do reprízy.

Nástroje

Je pravděpodobné, že Voříšek po roce cca 1820 vlastnil nebo měl přístup ke klavíru s rozsahem pět a půl oktávy, nemáme-li se domnívat, že v rozsahu svých skladeb zohledňoval výhradně nástrojové možnosti svých dedikantů. Soudě čistě podle

¹⁹³ *H dur*: „*Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündigend, aus den grellsten Farben zusammen gesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserey, Verzweifelung, und jeder Jast des Herzens liegt in seinem Gebiethe.*“ Schubart, Christian, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, Vídeň, 1806.

¹⁹⁴ *Gis moll*: „*Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt; schwerer Kampf, mit einem Wort, alles was mühsam durchdringt, ist dieses Tons Farbe.*“ Idem.

tónového rozsahu skladeb (tedy odhlédneme-li od charakteru, resp. dramatičnosti pozdějších opusů, např. *Sonáty b moll*, op. 20, který vyžaduje silnější nástroj), neodráží časová posloupnost Voříškova klavírního díla vývoj rozsahu klavíru samotného. Jeho první opus *Rapsodií* (1814? – 1818, vyd. 1817 a 1818) předpokládá šestioktávový klavír (některé *Rapsodie* dokonce šest a půl oktávy – *FF-c5*), ale *Impromptus* (vyd. 1821), ale např. i poslední klavírní dílo, *Sonáta* op. 20 (1824, vyd. 1825), počítá s rozsahem do *c4*. Využívá promyšleně a zcela přirozeně právě těchto okrajových poloh takovým způsobem, který neodhaluje rozsahové limity daného nástroje, jako např. Beethovenův *Klavírní koncert B dur*, op. 19 nebo v Tomáškově *Sonáta C dur*, op. 14, kde jsou nutné transpozice v repríze oproti expozici, a to často i za cenu rozbití určité pasáže. Naopak tónový rozsah skladby dává dojem, že je určitému nástroji takzvané „šitá na míru“, jako např. Schubertovy *Impromptus*, op. 90, které jakoby oslavovaly právě šest oktáv klavíru.

3. 1. 3. 3. *Ekloga C dur, Impromptu F dur*

Důvodem zařadit do této kapitoly také dvě skladby bez opusového čísla, *Eklogu C dur* a *Impromptu F dur*, je má domněnka, že tyto dvě skladby tvoří začátek nedokončeného druhého sešitu *Impromptus*, řazeného v kvartovém kruhu. Rozdílné tituly nejsou matoucí, neboť jak bylo řečeno výše, třetí z šesti *Impromptus* op. 7 také původně neslo název *Ekloga*.

Forma je u obou kusů stejná jako u všech *Impromptus* z opusu 7: třídílný hlavní díl s náznakem sonátové formy, kontrastní, ale podobně třídílný střední díl, a *Da capo*.

Hlavním motivem radostné, průzračné *Eklogy C dur*¹⁹⁵ je osmkrát repetovaný čtyřhlasý akord. Z tohoto motivu vychází také charakteristický rys prostupující celý hlavní díl, předtaktí, kterým začíná většina frází. Celý hlavní díl v podstatě zachovává čtyřhlasou podobu, přičemž zdánlivě homofonní faktura v úvodu skladby se místy nenápadně stane polyfonní, když např. některý postup imituje jiný hlas, než soprán (zejména v provedení, takty 53 – 66, ale v jistém smyslu již v expozici takty 7 – 8 apod.)

¹⁹⁵ Charakter skladby opět věrně odpovídá charakteristice tóniny.

Střední díl zůstává v úvodu stále čtyřhlasý, ale s jasně vymezenou fakturou, kdy basová prodleva a sopránová melodická linka jsou doplněny dvěma harmonickými středními hlasy. Po úvodní čtyřtaktové frázi pokračují (od taktu 100, po zopakování od taktu 109) jen dva polyfonně vedené hlasy, v závěru malé expozice v kadenci doplněné do trojhlasu (takt 121). Provedení středního dílu nepřináší nový hudební nápad, ale odvážnějším způsobem rozvádí oba motivy představené v expozici. Soprán v dvojhlasém motivu je v harmonicky vypjatější modulaci v druhé polovině provedení zdvojen do oktávy (takty 139 – 164).

Harmonická, resp. akordická úprava je, podobně jako v *Ekloze C dur*, vlastní také *Impromptu F dur*. Zde se jedná většinou o šestihlas, a náznaků polyfonního vedení hlasů je podstatně méně, než v *Ekloze*. Na rozdíl od strofických frází v *Ekloze* je asymetrické šestitaktové téma *Impromptu* pro Voříška typičtější. První fráze je zakončena korunou po dominantě (takt 6) a následující opakování hlavního tématu modulačně rozvíjí jeho druhou část. O něco technicky náročnější třetí hudební myšlenka, polyfonně pojaté oktávové skoky, je představena od taktu 19 a plní funkci závěrečného tématu expozice této třídílné formy. Na její kombinaci s hlavním tématem je pak založena většina provedení. Repríza má očekávatelný průběh a kromě modulace k zachování tóniny (v expozici takty 10 – 13, v repríze takty 72 – 75) nepřinese žádné ozvláštňení.

Podobně jako provedení hlavního dílu, je také střední díl založen na motivu oktávoových skoků. Zde slouží jako výrazný prvek v levé ruce, zatímco pravá ruka, často v dramatických zmenšených akordech, zpracovává v tečkovaném rytmu a v tónině *d moll* závěr hlavního tématu (takty 5 – 6). Díky nepřetržitě pulsujícímu basu v oktávách v levé ruce a stále stejnému rytmu akordů v pravé ruce působí celý střední díl velmi monotónně, až hypnoticky, a jeho charakter odpovídá Schubartovu, spíše než Voříškovu popisu tóniny¹⁹⁶.

Přes stále stejnou třídílnou formu *da capo* tvoří *Impromptus* ve Voříškově díle jistý protipól *Rapsodiím*. Jestliže se v *Rapsodiích* představuje Voříšek jako klavírní virtuoz, který se snaží oslnit své publikum a získat pozornost náročných

¹⁹⁶ *d moll*: Schubart – „schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet“, Voříšek – „sanft träumend“.

posluchačů v salonu, v *Impromptus* ukazuje svou poetickou polohu, které je technická bravura podřízena.

3. 1. 4. Drobné skladby bez opusových čísel

3. 1. 4. 1. *Stammbuchblatt*

Lístek do památníku, Stammbuchblatt, v opisu nazvaná *Bagatell*¹⁹⁷ je drobná, ale virtuózní věnovací skladba. Dedikantkou je dcera známého vídeňského bankéře, Marie Eskeles (narozena 1802), které jiný *Lístek do památníku*, pro zpěv a klavír, věnoval také Ludwig van Beethoven¹⁹⁸. Není zcela jisté, jestli Voříškova skladba vznikla v roce 1817 nebo 1822. Dnes je v Archivu *Gesellschaft der Musikfreunde* v *Albu* hraběte Wimpffena dochována část autografu z roku 1822. Existuje také opis jiného autografu, který pořídil Anton Buchtel v roce 1848 a je uložen v Benediktýnském opatství v Göttweigu. Tento opis obsahuje poznámku „*Am 1. Oktober 1817 Woržischek m/p*“¹⁹⁹. Je možné, že do hraběcího *Alba* byla skladba buď zkopírována, nebo zrekonstruována²⁰⁰.

Lístek do památníku, v tónině *A dur* a tříosminovém taktu, je přes svou miniaturní délku čtyřiceti osmi taktů nápaditou skladbičkou. Strukturou se jedná o třídílnou formu *ABA'* s náznakem dramatičtějšího provedení (takty 17 – 31) a tonálně ustálené reprízy (takty 32 – 48). Většinu skladby je pravá ruka v šestnáctinových hodnotách a levá ruka v osminových, nebo na základě osminových a čtvrtových hodnot rytmizovaná. Vtip skladby spočívá především ve střídavém chápání šesti šestnáctin v pravé ruce jako třikrát dvě nebo dvakrát tři šestnáctiny (takty 1 – 2 apod.) oproti osminám v levé ruce, které vždy zdůrazňují třídobý takt. Ještě dále je tento nápad doveden v taktech 5 – 7, analogicky v repríze v taktech 36 – 38. V levé ruce, v těchto taktech výjimečně také v šestnáctinách²⁰¹, díky melodickému postupu po čtyřech šestnáctinách, vzniknou hemioly.

Voříškův smysl pro asymetričnost frází zde nabývá výrazných rysů právě díky malým rozměrům skladby. Expozici tvoří šestnáct taktů, rozdělených

¹⁹⁷ Název skladby je v tomto nesprávném pravopisu, který se dále předával.

¹⁹⁸ Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, str. 92.

Prábděpodobně je míněna skladba WOO 151, *Der edle Mensch sei hilfreich und gut* na Goethův text.

¹⁹⁹ *Manu propria*.

²⁰⁰ Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, str. 78 – 79.

²⁰¹ V levé ruce jsou šestnáctinové hodnoty jen v taktech 5 – 7 a 36 – 39.

nepravidelně na pět frází s počtem taktů $4 + 3 + 3 + 4 (2 \times 2) + 2$. Z nich má první čtyřtaktí charakter pravidelného předvětí a posledních šest taktů charakter závětí. Provedení sestává ze dvou frází: jedné sedmitaktové fráze a její rozpracované sekvence, transponované o půl tónu výš a zakončené korunou. Protože druhá fráze tonálně směřuje do *fis moll* a koruna zastaví tok šestnáctin na unisonu *Fis-fis*, nabízí se zde interpretovi prostor pro *Eingang* připravující reprízu. Tempové označení *Vivace* a metronomický údaj $MM=88$ na čtvrt'ovou notu s tečkou, pocházející z Buchtelova opisu autografu, dělá z této hudební miniatury skladbu, která od hráče vyžaduje značnou technickou i hudební úroveň.

3. 1. 4. 2. *Padesátá Variace ve sbírce Vaterländischer Künstlerverein*

V roce 1819 započal Anton Diabelli velkolepý projekt nazvaný *Vaterländischer Künstlerverein*, ve kterém postupně oslovil padesátku nejvýraznějších rakouských nebo s Rakouskem spjatých hudebních osobností, s nabídkou složit po jedné²⁰² variaci na jeho *Valčík C dur*²⁰³. Protože variace po sobě následují podle abecedního pořadí skladatelů, je Voříškova *variace* padesátá, poslední. Po ní následuje *Coda* od Carla Czernyho²⁰⁴. Voříškova *variace* je bohatě chromatická, osminovým pohybem vyplňuje celou jednoduchou strukturu *Valčíku*. Technickou náročnost zajišťují především skoky: imitace hlavního motivu se opakuje vždy ve třech oktávách, na začátku druhé repetice skáče levá ruka přes pravou z malé do dvoučárkované oktávy a ihned zpět do velké oktávy. Delší úseky rozložených akodů a oktávových skoků ve staccatu se objeví zejména v závěru obou repetit. Jinak je *variace* zcela ve Voříškově stylu, tedy spíše vážného, polyfonního

²⁰² Někteří oslovení skladatelé, např. Mozartův syn Franz Xaver Wolfgang, nebo brněnský hudební ředitel Gottfried Rieger, napsali dvě variace. V pozdějších vydáních pak figuruji obě, Mozartova druhá variace pod číslem 28a, Riegerova 33a.

²⁰³ Variace napsali: Ignaz Assmayer, Carl Maria von Bocklet, Leopold Eustachius Czapek, Carl Czerny, Joseph Czerny, Moritz Graf von Dietrichstein, Joseph Drechsler, Emanuel Aloys Förster, Franz Jakob Freystädtler, Johann Baptist Gänsbacher, Joseph Gelinek ("Abbé Gelinek"), Anton Halm, Joachim Hoffmann, Johann Horzalka, Joseph Huglmann, Johann Nepomuk Hummel, Anselm Hüttenbrenner, Friedrich Kalkbrenner, Friedrich August Kanne, Joseph Kerzkowsky, Conradin Kreutzer, Eduard Baron von Lannoy, Maximilian Joseph Leidesdorf, Franz Liszt, Joseph Mayseder, Ignaz Moscheles, Ignaz Franz Edler von Mosel, Franz Xaver Wolfgang Mozart, Joseph Panny, Hieronymus Payer, Johann Peter Pixis, Wenzel Plachy, Gottfried Rieger, Philipp Jakob Riotte, Franz Roser, Johann Baptist Schenk, Franz Schoberlechner, Franz Schubert, Simon Sechter, "S.R.D" Rudolf, arcivévoda rakouský, Maximilian Stadler, Joseph von Szalay, Václav Jan Tomášek, Michael Umlauf, Bedřich Diviš Weber, Franz Weber, Carl Angelus von Winkler, Franz Weiss, Jan August Vitásek, Jan Václav Hugo Voříšek.

²⁰⁴ Czernému přísluší také čtvrtá variace.

charakteru, nakolik je to vzhledem k danému tématu možné, na rozdíl od čistě virtuózních variací jiných autorů. Brilantní styl samozřejmě nepřekvapí u Frederika Kalkbrennera, Ignaze Moschelesa, Carla Czernyho, nebo jedenáctiletého Ference Lizsta, ale virtuózní jsou i například variace Mozartova syna Franze Xavera nebo Václava Jana Tomáška.

3. 1. 4. 3. *Ziemlich lebhaft*

Skladba bez názvu s tempovým označením *Ziemlich lebhaft* je v současnosti nedostupná. Podle Katalogu Voříškových děl²⁰⁵ její existenci v rukopisném albu Ferdinanda Piringera²⁰⁶ objevil Vojtěch Kyas v roce 1988. Album bylo prodáno v aukci a nový majitel není znám.

3. 1. 4. 4. *Pochod C dur*

Pochod C dur pro klavír vznikl snad okolo roku 1814²⁰⁷. Podobně jako v mnoha dalších Voříškových skladbách se jedná o třídílnou *da capo* formu s *Triem* jako středním dílem. Je možné, že dnes známá klavírní verze je jen předlohou k orchestrální podobě skladby, protože na druhé straně opisu, v taktu 20 najdeme mezi osnovami poznámku „*Tromba*“. Jak hlavní díl, tak *Trio* téměř schématicky zachovává charakteristický tečkovaný rytmus v předtaktí, přestože v charakteru a pomyslné instrumentaci jsou kontrastní.

3. 1. 4. 5. *Leichenfeyer auf der Tod des General Moreau*

Daleko propracovanější skladbou téhož žánru je *Leichenfeyer auf der Tod des General Moreau*, oslavující smrt generála Jeana Victora Marie Moreaua (1763 – 1813). Generál Moreau je jednou z nejvýznamnějších postav období po Francouzské revoluci a jeho příběh je v mnohém paradoxní. Moreau byl jedním ze tří kandidátů na převzetí moci ve Francii na konci Direktoria, a favoritem jednoho z pěti Direktorů, kteří usilovali o státní převrat, Abbé Sieyèse. Moreau ovšem tyto tendence

²⁰⁵ Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, str. 75.

²⁰⁶ Dirigent vídeňských *Concerts Spirituels*, houslista a zpěvák, patřil do okruhu Beethovenových přátel.

²⁰⁷ Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, str. 68.

nepodporoval a funkci nepřijal. Až později volba padla na Napoleona Bonaparte. Moreau, který byl původně důstojníkem Napoleonovy armády, byl po neshodě s ním poslán do vyhnanství a pobýval ve Philadelphii ve Spojených Státech. V roce 1813 se vrátil do Evropy a připojil se ke spojeneckým vojskům. S českými zeměmi Moreaua pojí smrt v Lounech, kam byl převezen po zranění a amputaci obou dolních končetin v bitvě u Drážďan (27. srpna 1813, převezen 30. srpna, zemřel 2. září). Jeho tělo bylo vystaveno v Praze, kde mu před pohřbem mnoho lidí přišlo vzdát hold. Protože Voříšek svou skladbou zareagoval na tuto událost hned v září 1813, není vyloučené, že také on byl mezi kondolujícími. Generál Moreau byl posmrtně králem Ludvíkem XVIII. oceněn nejvyšším možným vyznamenáním, titulem Maréchal de France, zřejmě z vděčnosti, že se postavil Napoleonu Bonaparte. Paradoxem je, že toto ocenění dostal z rukou představitele monarchie, proti které Moreau jako zapřísáhlý republikán vždy vystupoval.

Voříškův smuteční pochod nevyklučuje instrumentaci, přestože k tomu v notách nenajdeme žádnou indikaci, na rozdíl od *Pochodu C dur* však nepůsobí jen jako předloha k orchestrální verzi, ale přesvědčí právě jako původní klavírní skladba. Tónina *f moll* již přímo ztělesňuje námět skladby²⁰⁸, hlavními motivy jsou kromě v pochodu samozřejmého tečkovaného rytmu také rétorické figury jako *vzdech* a chromatický *passus duriusculus*.

Úvod pochodu, *Lugubre*²⁰⁹, tvoří dvě nepravidelné sedmitaktové fráze a čtyřtaktový závěr. Předvětím obou prvních frází je pochodové dvojtaktí s tečkovaným rytmem ve vrchních hlasech nad jakoby čas odbíjejícím ostinátním basem *F*, resp. *f*, čtyř- až pětiktaktové závěti je polyfonní a bohatě chromatické. Harmonicky překvapivý závěr kombinuje basové ostinato, tentokrát sestupující po půltónech od *Fis* do *C*, s motivem dříve zpracovaným polyfonně ve vrchních hlasech, a pokračuje v tomto chromaticky tragickém duchu.

Následuje vlastní *Marcia funebre*. *Maestoso* v taktu *alla breve* a třídílné formě. V expozici v *f moll* se představí čtyři motivy. Úvodní a téměř všudypřítomné tečkované oktávy v basu tvoří hlavní motiv v sestupném trojím opakování kvintakordu (*f moll – Des dur – b moll*, předtaktí a takty 1 – 2), vzápětí rozvedený ve vzestupné podobě ve zmenšených akordech (takty 4 – 8) a doplněný ve vrchních

²⁰⁸ Schubart: „*Tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht*“, Voříšek: „*höchster Ausdruck des Schmerzens*“.

²⁰⁹ It. chmurný, ponurý.

hlasech motivem již známým z úvodu skladby (takty 5 – 6 a 7 – 8). Třetí motiv pracuje s tečkovaným rytmem současně ve všech hlasech na subdominantní harmonii, kterým se akord $f - as - c - d$ po modulaci předchozími zmenšenými akordy teď stal (takty 8 – 12), směřuje ke kadenci v taktu 13. Po ní následuje závěrečné téma uplatňující figuru *vzdechu* v oktávách nad chromatickým sestupem dvou spodních hlasů v terciích, nejdříve v binárním dělení, později o oktávu níže v rétoricky naléhavějších triolách. Expozice končí v dominantní tónině *c moll*. Střední díl moduluje skokem do zdánlivě přívětivější, ale tématickou symbolikou stále nabitě *As dur*²¹⁰, a figura *vzdechu* je přítomná ve skrytější podobě ve středním hlase (takty 29 a 31). V repríze se modulace vedoucí k závěru na tónice *f moll* odehraje v druhém opakování hlavního motivu ve zmenšených akordech (takt 43 a následující) a na chvíli se ustálí ve vzdálené *Ges dur*, než připraví přes skok ze sextakordu *Ges dur* do sekundakordu *C dur* na společném basu *B - b* závěrečný motiv s figurou *vzdechu*.

Trio v *As dur*, stejně tak trojdílné, jako hlavní díl, pracuje především s polyfonními motivy již známými z úvodu pochodu, doplněnými rétorickou figurou *vzdechu*. Charakteristický tečkovaný rytmus zůstává připomenut většinou jen v předtaktí a v několika místech v basu nebo středním hlase. Jediné vydání u pražského vydavatele F. Haase z roku 1813 osahuje několik snadno identifikovatelných tiskových chyb, právě v *Triu*. V desátém taktu *Tria* chybí v pravé ruce odrážka na $d' - d''$, aby se jednalo o zmenšený akord analogický s taktém 40; v taktu 41 není v basu psané *C*, ale *e*, tak jako v předchozím taktu.

Smuteční pochod *Leichenfeyer auf der Tod des General Moreau* rozhodně není jen příležitostnou skladbou. Zejména díky svému pomalejšímu tempu, ve Voříškově sólovém klavírním díle vzácnému, je vítaným obohacením voříškovského repertoáru.

²¹⁰ Schubart: „*Der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange*“, Voříšek: „*Schwarz wie die Nacht*“.

3. 2. Velké formy

3. 2. 1. Fantasie, op. 12

Podkladem žánru fantasie, rozvíjeného v klávesové literatuře především v 17. a 18. století, je volná improvizace. Pro Voříška bylo umění improvizace od dětství základem jeho hudební činnosti²¹¹. Jako varhaník se improvizaci věnoval denně a zdokonaloval se v ní celoživotně.

Také Voříškův učitel a vzor Hummel byl věhlasným improvizátorem, a ve své pozdější kariéře dával na koncertech a jiných hudebních produkcích improvizaci dokonce přednost před zapsanými skladbami²¹². Byl známý geniálním stylem své improvizace, kdy při hře reagoval na zvuky z okolí a do své improvizace je pohotově začlenil²¹³, nebo zpracovával různé podněty aniž by opustil daný charakter improvizace²¹⁴. Ve své *Klavírní škole* věnuje Hummel volné improvizaci, jako nejvyšší formě hudebního vyjádření, závěrečnou kapitolu²¹⁵.

Fantasie jako instrumentální žánr se rozvíjí od 16. století a je definována jako skladba, ve které „*forma i nápad pocházejí výlučně z představy a zručnosti*

²¹¹ Podrobněji v kapitolách 1. Historické zázemí a 2. 4. Improvizace.

²¹² Viz kapitola 1. 2. Učitelé a vzory.

²¹³ „*In his autobiography Spohr described such an improvisation following a party for the Congress of Vienna: Hummel wove the themes of the concert into contrapuntal variations, a fugue and a bravura finale, all in waltz time to permit the last stragglers to dance. The American pianist Louis Moreau Gottschalk related a similar event. He was at a concert in Paris in which Hummel was playing his Polonaise 'La bella capricciosa,' Opus 55 and church bells from a nearby church began to ring. Without breaking stride, Hummel introduced a harmonization of the peal of the bells into his performance, and then interwove it into the piece he was playing, concluding all with a grand improvised fugue.*“ *The Grove online*, heslo „*Hummel*“, naposledy viděno 6. 6. 2013.

²¹⁴ Viz předchozí poznámku. Louis Spohr připomíná zkušenost, kterou získal při návštěvě salónu Johanna Zizia, profesora statiky, milovníka hudby a Voříškova přítele: „*It was there that I first heard Hummel play his wonderful septet, as well as other compositions he was producing at the time. I was most attracted, however, by his improvising, which remains to this day unmatched by any other artist. I remember with the greatest pleasure one evening in particular when he fairly outdid even himself. The party was on the point of breaking up when a few of the ladies, thinking it is still too early, asked Hummel to play some waltzes. Gallant and accommodating as he always was toward the ladies, he seated himself at the piano and played the desired waltzes, at which the young people in the next room began to dance. I and some of the other artists present gathered around the piano, our hats in our hands, and listened. No sooner had Hummel noticed this new audience than he began to improvise freely, holding, however, to the steady waltz rhythm in order not to disturb the dancers. He took the most striking themes and figures from my own compositions and those of others than had been played in the course of the evening's program and wove them into his waltzes, varying them more fancifully with each repetition. Finally he worked them into a fugue, giving full rein to his contrapuntal wizardry, without ever disturbing the pleasure of the dancers. Then he returned to the galant style and ended with a bravura which was extraordinary even for him, still exploiting the themes he had originally selected, so that the whole extravaganza had the character of a fully rounded composition.*“, Spohr, L., *Journeys*, str. 109 – 110, citováno v DeLong, K., *The Solo Piano Music of J. V. Vorisek*, Ph.D., Musicology, Stanford University, 1982.

²¹⁵ Viz kapitola 2. 4. Improvizace.

*autora*²¹⁶. Vychází z předpokladu, že skladba vzniká spontánně, za improvizace. Pod pojem *Fantasie* se v průběhu následujících dvou staletí řadí skladby s poměrně širokou škálou vyjádření, od zcela volných fantasií po přísně kontrapunktické formy. V německé klávesové literatuře 18. století jsou referenčními díly *Freie Fantasien* Carla Phillipa Emanuela Bacha, kombinující volné části (často zapsané bez taktových čar) s metricky pevnými díly ve známých formách (písnová, sonátová, fugato – fuga). Ve francouzském kontextu se v 18. století v terminologii označující skladbu volné formy setkáme s názvy „*Preludium*“, „*Caprice*“, „*Capriccio*“ nebo „*Fantasie*“. Převládá názor, že zapsaná či zopakovaná „*fantasie*“ ztrácí smysl a stává se obyčejnou skladbou²¹⁷. Rozlišuje se *fantasie volná* – tedy v původním slova smyslu improvizace z autorovy vlastní představy, a *fantasie na dané téma* – na konci 18. a začátku 19. století často na motivy populárních písní nebo oper. Jean-Pierre Bartoli v článku věnovaném vývoji *fantasie*²¹⁸ rozděluje tento žánr na dvě kategorie: 1) typ „*fantasie-caprice*“ nebo „*fantasie-prelude*“, 2) typ „*fantasie-sonate*“ nebo „*fantasie-quasi sonate*“. První kategorie představuje kratší skladby volně improvizací s kontrastními epizodami, druhá naopak rozsáhlejší skladby s jasně oddělenými větami²¹⁹.

V této druhé kategorii najdeme na samém začátku 19. století například Beethovenovy dvě *Sonáty* op. 27 (1802) s podtitulem „*quasi una fantasia*“, ve kterých má *fantasijní* charakter vždy jedna ze sonátových vět, dále *Grande Sonate fantasie*, op. 26 Ferdinanda Riese (1810), Dusíkovu *Fantasií* op. 76 (1811) a především referenční dílo, které inspirovalo mnoho dalších autorů²²⁰ včetně Voříška, *Fantasií* op. 18 (1805) Johanna Nepomuka Hummela.

Hummelova *Fantasie* se stala povinnou skladbou k závěrečnému diplomu na Pařížské konzervatoři v roce 1806 a svému autorovi zajistila doslova raketový vstup na francouzskou půdu. Díky tomu se i další díla do té doby v Paříži neznámého vídeňského skladatele se najednou stala vyhledávaným repertoárem klavíristů²²¹.

²¹⁶ Luis de Milán, 1535–6, in: *The Grove online*, heslo „Fantasia“, naposledy viděno 27. 6. 2013.

²¹⁷ Bartoli, J.-P., « Réflexion sur l'évolution de la fantasie pour piano au début du XIX^e siècle en France », *Musique, Image, Instruments* n°11, CNRS Editions, Paris 2009, str. 191 – 203.

²¹⁸ Viz předchozí poznámka.

²¹⁹ Bartoli, str. 193.

²²⁰ Z autorů Voříškovy generace jmenujme Clementiho (*Deux Caprices en forme de sonate*, op. 47, 1821), Moschelese (*Fantasie héroïque*, 1822) a Kalkbrennera (*Effusio musica, grande fantasie*, 1823), viz Bartoli, str. 200.

²²¹ „Hummel était parvenu à l'âge de 28 ans ; ses ouvrages, particulièrement sa musique instrumentale, et son beau talent d'exécution l'avait déjà rendu célèbre en Allemagne ; cependant son nom était absolument inconnu en France, lorsqu'en 1806 M. Cherubini rapporta de Vienne sa grande

Dá se předpokládat, že Hummel ve *Fantasii* op. 18 vycházel z vlastního způsobu improvizace, jak jej popisuje ve své *Klavírní škole*²²². *Fantasie* má čtyři propojené, ale jasně oddělitelné části: úvod tvoří *Lento* (*a capriccio*, bez taktových čar) a *Andante* (založené na chromatickém motivu, čtyřčtvrťový takt), následuje sonátové *Allegro con fuoco* (*alla breve*), které pracuje s inverzí motivu předchozího *Andante*, a jehož tok je dvakrát přerušen úvodním improvizacním tématem (*a capriccio*). V centru *Fantasie* stojí bohatě ornamentická třídílná pomalá věta, *Larghetto e cantabile*, která přechází do závěrečného virtuozního *Allegro assai* (*alla breve*) v triolovém pohybu²²³, uzavřeném velkou codou *Presto*. Tímto pořadím a charakterem jednotlivých vět celá rozměrná *Fantasie* vyvažuje přísná pravidla kompozice sonátové formy a volnost improvizace²²⁴, a zakládá tak model přijatý ve třicátých letech 19. století za normu pro daný žánr²²⁵.

Do skupiny částečně prokomponované „*fantasie-sonáty*“ nebo „*fantasie-quasi sonáty*“ spadá nejen Voříškova *Fantasie*, op. 12, ale také jeho *Sonáta* (*quasi una fantasia*) op. 20²²⁶. *Fantasie* je dvojdílná; improvizacní charakter se objevuje jen v první části, *Andante*, kde se volnější motivy střídají s polyfonními vstupy. Následující *Allegro* je naopak pevnou kompletní sonátovou větou s repetovanou expozicí, provedením a reprízou, která ovšem překvapivě v autografu nese název *Rondo*. Voříškův *Op. 12* je jeho první klavírní skladbou většího rozměru, resp. jiné, než třídílné formy, kterou známe z *Rapsodií*, *Impromptus* a dalších jednovětých kusů. Fakt, že Voříškova *Fantasie* je ve srovnání s Hummelovým *Op. 18* a dalšími díly Hummelem inspirovanými (viz výše) nepoměrně kratší, napovídá, že se podobně jako u mnoha Voříškových skladeb jedná spíše o kompoziční pokus, než o vyzrálé dílo zkušeného autora. Ze zmíněného modelového schématu vybírá jen dvě části, pomalou recitativní větu a sonátovou větu. Úvod se smršťuje do jediného

fantaisie (en mi bémol, œuvre 18) qui fut exécutée au concours du conservatoire de la même année. Ce fut le premier morceau de Hummel qu'on entendit à Paris. Il ne fut compris que par les artistes ; mais ce succès suffit pour établir la réputation du compositeur, et dès ce moment ses ouvrages furent recherchés par tous les pianistes.“ Fétis, F.-J., *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Fournier ; 1/vol. V, 1839, p. 217, cit. in: Bartoli, str. 198.

²²² Viz kapitola 2. 4. Improvizace.

²²³ V tomto *Allegro* je zřejmě inspirace pro Voříškovou druhou část *Fantasie*, op. 12.

²²⁴ Bartoli, str. 198.

²²⁵ „*Ce coup admet l'introduction ou prélude, l'exige même. Une première reprise de sonate, bien traitée ; un large cantabile, et, pour terminer, une finale (sic) formant rondo abrégé, voilà la fantasia telle que nous la comprenons...*“ *Le pianiste*, journal spécial analytique et instructif, 8 juin 1834, p. 117 – 118, cit. in: Bartoli, str. 201.

²²⁶ Zejména v první větě *Sonáty* se i v konečné podobě bez introdukcí volný improvizacní charakter prosazuje na všech místech, kde to jinak dodržená sonátová forma dovolí. Viz kapitola 3. 2. 4. *Sonáta b moll*, op. 20.

ztrojeného tónu C a je otázkou pro interpreta, jestli i přes chybějící korunu toto unisono chápat již v tříčtvrtečním metru následujícího tématu, nebo jako prostor ke krátké improvizaci, která by nastolila tóninu. Druhá věta má sice u Voříška konklusivní charakter, ale i přes svůj původní název není *Rondem*, jak doporučuje dobová kritika, ale sonátovou formou, která v Hummelově vzoru stojí v první polovině skladby.

Rukopis první, fantasijní části je ztracen, ale je pravděpodobné, že byla dopsána až později, k doplnění již existující sonátové věty. Autograf druhé části *Fantasie* je uložen v berlínské *Staatsbibliothek*, Preussischer Kulturbesitz²²⁷, kam se dostal z majetku Aloyse Fuchse. Ten jej získal v červenci 1822 a hned 9. srpna téhož roku vyšla kompletní *Fantasie* u vydavatelství Artaria et Comp. pod číslem 2713. Celá dvouvětá *Fantasie* je věnována Eugénii Beer, rozené Silny, která byla původně žákyní J. N. Hummela, a v roce 1816 přešla k Voříškovi, když mu Hummel své žáky předal. Pod svým dívčím jménem figuruje Eugénie Beer také na zakládající listině vídeňské *Gesellschaft der Musikfreunde* z roku 1812²²⁸.

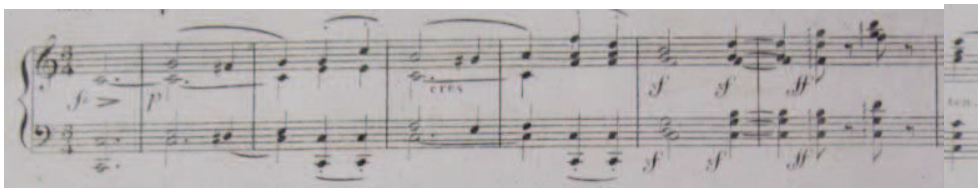
Titulní strana čistopisu druhé části je Fuchsovou rukou označena jako „*Rondo*“, původně s předpisem *Allegro di bravura*, a s poznámkou *Manuscript des Verfassers*. Na konci čteme poznámku o dokončení skladby 29. září 1817. Přes název „*Rondo*“ je skladba ve skutečnosti sonátovou větou, a byla k pozdějšímu použití coby druhá věta *Fantasie* mírně přepracována. Hlavní rozdíly²²⁹ mezi autografem „*Ronda*“ a tištěnou podobou druhé věty *Fantasie* najdeme v provedení. V tištěné podobě je provedení poněkud delší (v autografu má 25 taktů, v tisku 31 taktů) a především zpracovává vedlejší téma (takty 68 a následující). To je v autografu pouze naznačené na přidané stránce, ve znění a tóninách, které se později v kompletní verzi *Fantasie* opravdu objeví. Je tedy pravděpodobné, že Voříšek s takovou případnou změnou počítal již při vzniku skladby, tedy o pět let dříve, než ji použil jako druhou větu *Fantasie* a byla následně vydána.

První část *Fantasie* op. 12 představuje čtyři témata. Úvodní téma je durovou obdobu hlavního tématu druhé části (takty 2 – 8 v první části se v melodicky a harmonicky, kromě rozdílu tónorodu, shodují s takty 1 – 6 v druhé části):

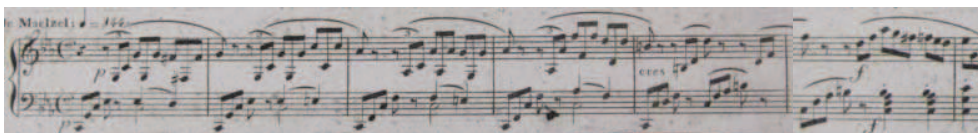
²²⁷ Sign. 2 M, „*Rondo für das Pianoforte*“.

²²⁸ Cit. in: Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Edition Bärenreiter Praha, 2003, str. 91.

²²⁹ Viz též DeLong, str. 181 – 184.



Obr. 20, Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Andante*, takty 1 – 8.



Obr. 21, Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Allegro con brio*, takty 1 – 7.

Druhé, kantilénové téma s doprovodem na basové prodlevě se ve své ornamentice inspiruje v části *Larghetto e cantabile* Hummelovy *Fantasie* op. 18 (Voříšek, takty 37 – 49, a 106 – 123):



Obr. 22, Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Andante*, takty 37 – 49.

Musical score for Hummel's *Fantasia op. 18, Larghetto e cantabile*, measures 9–22. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes measures 9–18 with markings *a capriccio*, *tr.*, *largamente*, and *poco capriccioso*. The second system includes measures 19–22 with markings *pizz.* and *a piacere*. The score features complex piano textures with many triplets and trills.

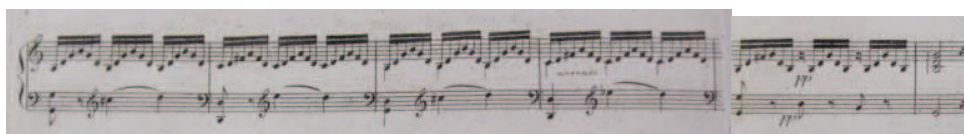
Obr. 23, Hummel, *Fantasia* op. 18, *Larghetto e cantabile*, takty 9 – 22.

Neobvyklou, ale u vahraníka Voříška nepřekvapivou součástí je polyfonní téma (takty 50 – 66, opakující se v rozšířené podobě v taktech 77 – 99):



Obr. 24, Voříšek, *Fantasia* op. 12, *Andante*, takty 50 – 66.

Závěrečné téma improvizální části představuje klavírní fakturu typickou pro 19. století²³⁰, ve které pravá ruka hraje harmonický doprovod v sextolách a levá ruka hraje střídavě bas a melodii. V tomto případě chromatické appoggiatury (takty 67 – 72) střídají tóniku a dominantu²³¹, v opakování v taktech 124 – 135 se mnohé harmonie i melodické tóny rozvíjejí na tónickém basu²³²:

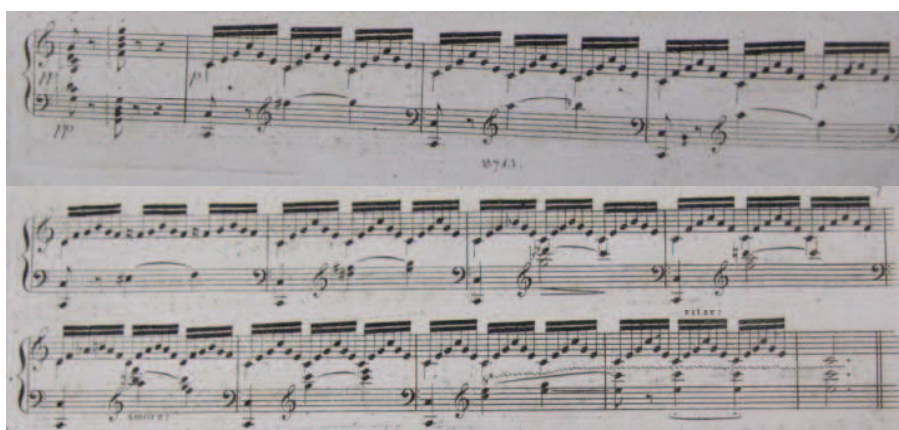


Obr. 25, Voříšek, *Fantasia* op. 12, *Andante*, takty 67 – 72.

²³⁰ Tuto fakturu později hojně využívali Mendelssohn, Schumann i Liszt.

²³¹ Ve čtyřtaktí t. 67 – 70 je subtilně, ale velmi jasně v samotných notách zapsané *espressivo* tím, že v prvním dvojtaktí (dur) je bas v osminové hodnotě a harmonický doprovod v jednoduchých šestnáctinách, a v druhém dvojtaktí (moll) jsou bas i první tón šestnáctinového doprovodu čtvrtřová nota.

²³² Poznámky k pedalizaci tohoto tématu, viz kapitola 2. 2. Pedalizace.



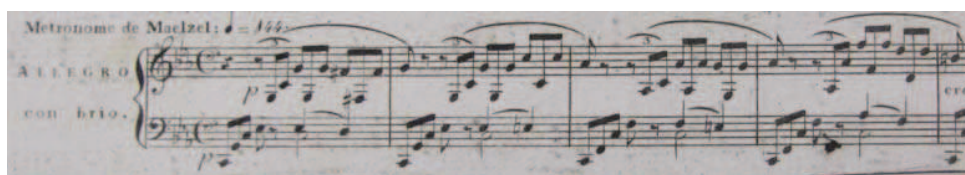
Obr. 26, Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Andante*, takty 123 – 135.

Doprovodné sextoly závěrečného tématu pomalé věty brzy dostanou nový význam. Stanou se totiž jednotícím prvkom v přechodu k druhé, sonátové větě, která v tempu *Allegro con brio* pokračuje ve stejném, zde triolovém pohybu. Věta jasně vychází ze závěrečné věty Hummelovy *Fantasie* op. 18²³³ nejen v triolách, ale i v množství konkrétních řešení, jakými jsou melodické tóny v druhé polovině sudého taktu (u Hummela takty 1 – 2 v *alla breve*, u Voříška takty 1 – 4 v celém taktu), skoky levé ruky od basu k sopránu přes nepřerušovaný triolový pohyb v pravé ruce (u Hummela např. takty 32 a následující, a analogická místa, u Voříška takty 48 – 53 a analogická místa), nebo chromatický postup (takty 7 – 11 u Voříška, takty 19 – 20 u Hummela).



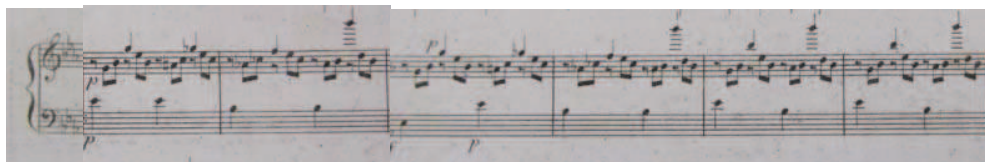
Obr. 27, Hummel, *Fantasie* op. 18, *Allegro assai*, takty 1 – 2.

²³³ DeLong přirovnává zejména autograf druhé věty *Fantasie* také k Rapsodiím (str. 186). Stylisticky nejbliže Voříškově, ale i Hummelově *Fantasii* stojí *Rapsodie* op. 1 č. 3 – viz triolový pohyb, melodické tóny, někdy zdvojené v terciích.



Obr. 28, Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Allegro con brio*, takty 1 – 5.

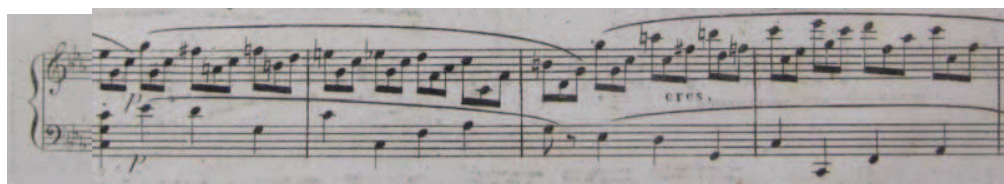
Obr. 29, Hummel, *Fantasie* op. 18, *Allegro assai*, takty 32 – 46.



Obr. 30, Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Allegro con brio*, takty 48 – 53.



Obr. 31, Hummel, Fantasia op. 18, *Allegro assai*, takty 15 – 22.



Obr. 32, Voříšek, Fantasia op. 12, *Allegro con brio*, takty 7 – 11.

3. 2. 2. Dvě Ronda, op. 18

Na rozdíl od třídílné *da capo* formy je rondo velkou formou, ale dvě *Ronda*, op. 18 jsou krátké instruktivní skladby třetinové délky, než např. většina *Rapsodií* nebo *Impromptus*. Každé trvá jen o málo více, než dvě minuty. Dvě *Ronda* byla vydána v nakladatelství Diabelli&Cappi v albu *Douze Rondos Mignons* jako čísla 11 a 12, vedle skladeb Assamayera, Czernyho, Diabelliho a Plachyho. Není znám ani rok kompozice, ani rok vydání sbírky, ale podle Fuchsova seznamu Voříškových skladeb je druhé z dvojice, *Rondo C dur*, skladbou z mládí²³⁴.

Rondo G dur, v šestiosminovém taktu, navazuje na styl Clementiho. Formální plán je klasická rondová forma *ABACA s codou*. Zvláštností skladby je nestejně opakování dílu *A*. Ten v prvním znění moduluje do dominantní tóniny *D dur*, v druhém opakování zůstává na tónice *G dur*, potřetí již od poloviny hlavního tématu plynule přechází v *codu*. Hlavní díl tvoří melodické téma doprovázené triolami v levé ruce, které poněkud umocňují dojem instruktivnosti skladby. Trojitě předtaktí

²³⁴ Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, str. 48.

hlavního tématu, jak zmiňuje DeLong²³⁵, připomíná předtaktí *Le Plaisir*. Voříšek opět nezapře svůj varhanický smysl pro kontrapunkt, který přes jednoduchost *Ronda* několikrát uplatní. Díl *B* otvírají dvě fráze, kde předtaktí hlavního tématu najdeme v inverzi, a záhy moduluje do *Es dur*. V dílu *C*, krátkém, ale dramatickém *minore* založeném na dvou kontrastujících motivech, je první z nich kánonem. V druhé části dílu (druhé repetici) nastupují hlasy v obráceném pořadí. *Coda* příliš rychle přeruší poslední opakování tématu a po několikataktové modulaci do vzdálené *As dur* přechází okolo taktu 90 do závěrečných netematických kadencí. Skladba tak působí poněkud nedokončeným dojmem.

Téma *Ronda C dur* je blízké tématu Beethovenova *Ronda C dur* op. 51 č. 1 (z roku 1797). Na rozdíl od Beethovenovy propracované formy je ale Voříškovo *Rondo C dur* vlastně rondem jen v náznaku. Hlavní téma, díl *A* (takty 1 – 26), je rozsáhlejší a samo o sobě tvoří malou formu *aba* s repetovaným dílem *a* modulujícím do dominantní *G dur*, středním dílem na dominantě a malou reprízou, jejíž závěť zůstává na tónice. Následující díl *B*, *minore*, je délkou srovnatelný (*c moll*, takty 27 – 66), a tyto dva díly by dávaly tušit další rozsáhlejší pokračování rondové formy. V místě pro druhé opakování dílu *A* se ale z hlavního tématu dále doslovně zopakuje jen díl *a* (takty 67 – 74). Po modulační mezivěť pracující se třetím taktem tématu (takty 75 – 84) přichází další mollový díl *C* (*f moll*, takty 85 – 100), a následující třetí zopakování hlavního tématu dokonce uvede jen předvěť malého *a*, než přejde v *codu*, založenou opět na třetím taktu tématu. Stejně jako v *Rondu G dur* uzavře tato *coda* celou skladbu příliš rychle a posluchači zůstane pocit nedokončenosti nebo dokonce nedotaženosti.

Přes formální nejednoznačnost a jakousi skečovitost jsou obě *Ronda* vítaným instruktivním repertoárem. Podobně jako například u *Rapsodií* se však jedná o skladby nejednotné náročnosti. Přestože velká část obou *Rond* nevyžaduje vyšší technickou úroveň hráče nebo rozpětí jeho ruky, vždy několik míst v každé skladbě tyto jinak nenáročné požadavky narušuje.

²³⁵ DeLong, str. 118.

3. 2. 3. *Variace B dur, op. 19*

V duchu dobové pedagogické praxe začínal Voříšek variační technikou v dětství své první skladatelské pokusy. O prvních variacích, o kterých máme zmínku, přestože skladba se nedochovala, referuje Voříškův pozdější švagr, manžel jeho sestry Eleonory, Václav Kodytek²³⁶. Voříšek je napsal ve svých deseti letech a věnoval je hraběnce Rozině z Kolowrat^{237, 238}. Kromě těchto dnes ztracených variací jsou *Variace* op. 19, jedinou sólovou skladbou variační formy. Ostatní variace jsou komorní nebo koncertantní, a čítají tyto opusy: *Variace na téma „FADE AFFE“* pro klavír a violoncello, op. 9²³⁹, a dvoje variace pro klavír s doprovodem orchestru: ve své době slavnou a nejhranější Voříškovu skladbu, *Variace na téma písně La Sentinelle*, op. 6, a *Variations di Bravura*, op. 14. Patří sem i jedna variace, č. 50, ve sbírce *Vaterländischer Künstlerverein* na Diabelliho Valčík²⁴⁰.

V sólových *Variacích B dur*, op. 19, pracoval tedy Voříšek s touto formou poněkolkáté. Doba jejich vzniku není jasná. Ve vydání Dany Zahn (Henle, 1971) figuruje rok vydání 1825²⁴¹, na základě čehož Kenneth DeLong²⁴² odhaduje datum vzniku někdy ve dvacátých letech 19. století. Jasnější argumentaci pro svá data uvádí Olga Zuckerová²⁴³, která pro rok vzniku odhaduje léta 1815 nebo 1816. Tyto variace identifikuje jako skladbu, kterou podle periodik *Sammler*²⁴⁴ a *Allgemeine Musikalische Zeitung*²⁴⁵ Voříšek hrál 27. června 1816 ve vídeňském Malém Sále Reduty²⁴⁶ na koncertě pořádaném zpěvačkou Neumann, rozenou Sessi²⁴⁷. Variace jsou věnovány brněnské klavíristce Rosalii Haupt, jejíž otec se v roce 1858 stal

²³⁶ Václav Kodytek (1787 – 1872). Viz kap. 1. 1. 1. Dětství. „V 10. roce svého stáří složil krásné variací, které hraběnce Rozině z Kolowrat věnoval.“, Dalibor, 20. 6. 1859.

²³⁷ Zřejmě se jedná o jinou osobu, než je „ovdovělá hraběnka z Kolowrat-Libštejna“, kterou zmiňuje Fuchs jako Voříškovu podporovatelku, „která však zemřela po dvou letech“, a o její existenci píše v komentáři O. Zuckerová jako nezjistitelné.

²³⁸ Variace jsou snad svatebním darem ke svatbě Rosiny von Kinsky a hraběte Franz Ant. Von Kolowrat, 8. 6. 1801 v pražském Týnském chrámu. Cit. in: Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Edition Bärenreiter Praha, 2003, str. 63.

²³⁹ Samostatně se touto skladbou zabývá např. bakalářská práce Petry Kopůncové, vedená na brněnské ASH prof. PhDr. Milošem Štědrněm, CSc., v roce 2006.

²⁴⁰ Viz kapitola 3. 1. 4. 2. Padesátá variace ve *Vaterländisches Künstlerverein*.

²⁴¹ Ve vydavatelství Artaria et Comp., oznámeno 13. 7.

²⁴² DeLong, Kenneth Gordon, *The Solo Piano Music of J. V. Vorisek*, Ph.D., Musicology, Stanford University, 1982, str. 200.

²⁴³ Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Edition Bärenreiter Praha, 2003, str. 49.

²⁴⁴ Z 2. července 1816.

²⁴⁵ Z 27. června 1816.

²⁴⁶ *Kleine Redouten-Saal*.

²⁴⁷ Neumann, Anna Maria, roz. Sessi (1790 – 1864), *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 – 1950*.

jedním ze zakladatelů brněnské *Musikverein*²⁴⁸. Autograf *Variací* se nachází v Rakouské národní knihovně²⁴⁹ a nejedná se o čistopis, nýbrž o pracovní kopii s množstvím škrťů a oprav, kde jsou dokonce některé nečitelné noty přepsány písmeny.

Tématem *Variací B dur*, op. 19 je skotská a irská, původně keltská píseň, jejíž nápěv najdeme pod několika názvy²⁵⁰. Sbíрка aranžovaných skotských písní, která vyšla pod názvem *Select collection of original scottish airs* v Londýně v roce 1799, obsahuje tento nápěv v Koželuhově úpravě²⁵¹. Je v tónině *D dur* a její předehra se v doprovodu shoduje s Voříškovou verzí. Takový způsob doprovodu se sice v podobném případě nabízí, ale je možné se domnívat, že Voříšek znal právě tuto úpravu písně.

²⁴⁸ Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, str. 92.

²⁴⁹ *Österreichische Nationalbibliothek Wien*, sign. Mus. Hs. 19270.

²⁵⁰ O. Zuckarová v *Tématickém katalogu* uvádí titul *Coolun*, cituje: Poštoľka, *Koželuh*, str. 336, 339. Ve sbírce *Select collection of original scottish airs*, vydané v Londýně v roce 1799 (Národní knihovna v Praze, sign. 59A2673, vol.1 – 2), nese píseň název *Now in her green Mantle* (básník a sběratel Robert Burns, 1759 – 1796) a zároveň udává na stejný nápěv text *O, Summer, thy presence gives joy to the vale* (Peter Pindar, pseudonym básníka Johna Wolcota 1738 – 1819).

²⁵¹ Úpravy písní ve sbírce *Select collection of original scottish airs* jsou od Pleyela, Koželuha a Haydna. Na titulní straně je uvedeno obsazení klavír, housle a violoncello, ale v písních není specifikováno. Smyčcové party jsou tedy dublovány z klavírního partu *ad libitum*.

Now in her green Mantle

Andante

Now in her green
 mantle blythe Na-ture ar-rays And lis-tens the lambkins that
 bleat o'er the braes, While birds warble welcomes in il-ka green
 shaw To me its de-light-less my Na-nie's a-wa.

Obr. 33, Leopold Koželuh, *Now in her green Mantle*, Select collection of original scottish airs, Londýn, 1799.



Obr. 34, *Select collection of original scottish airs*, Londýn, 1799, titulní strana 2. dílu.

Thema Opus 19

Andante

dolce

Obr. 35, J. V. H. Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, téma.

Po tématu následuje pět variací a *Finale*, které odpovídají jednotlivým stylům, tak jak jsou v klasicistní kompozici rozvíjeny²⁵².

U Voříškových *Variací B dur*, op. 19 najdeme příbuznost s *Variacemi F dur na téma z Armidy*, op. 57 Johanna Nepomuka Hummela, které snad vznikaly ve stejné době, v letech 1811 – 1815. Hummelovy *Variace* jsou typickou virtuózní žánrovou skladbou vídeňského stylu počátku 19. století. Vtipným způsobem zpracovávají jednoduché téma a zvětšujícími se technickými nároky v každé další variaci představují oblíbené technické triky. Skladba je v podobně klasicistním, ale virtuóznějším stylu, a o něco rozsáhlejší, než Voříškovy *Variace*, čítá deset variací, z nichž poslední plynule přechází do *finale*.

První Voříškova *variace* pracuje se „*skotským*“ stylem v tečkovaném rytmu, opuštěném až posledních dvou, resp. čtyřech taktech v každé repetici. Najdeme příbuznost se čtvrtou z Hummelových *Variací F dur*, op. 57.

²⁵² Viz pozn. 4 a 20 v kapitole 4. 1. 1. Dvanáct Rapsodií, op. 1.

Obr. 36, Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, variace č. 1.

Obr. 37, Hummel, *Variace F dur*, op. 57, variace č. 4.

Druhá *variace* kombinuje po dvou taktech dva kontrastní motivy: zpěvný motiv (aria) a jednoduchou mřížovou techniku. Také v tomto kontrastu, střídajícím *cantabile* a skoky v opačném pořadí, najdeme možnou inspiraci v Hummelových *Variacích F dur*, op. 57.

Obr. 38, Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, variace č. 2.



Obr. 39, Hummel, *Variace F dur*, op. 57, variace č. 1.

Třetí *variace* ve Voříškově opusu je *minore*, kde opět kontrastuje více myšlenek. Na krátkých úsecích (každá z *variací* kromě *finale* má jen 16 taktů) se zde vystřídá chorální čtyřhlas (takty 1 – 2), v druhé repetici rozvíjející tečkovaný rytmus ze závěru prvního taktu (takty 9 – 11), harmonie rozložená do triol kompozičně navazující na mřížovou techniku předešlé *variace* (takt 3), dramatické akordy na zdůrazněných synkopách (takty 5 – 6, resp. 13 – 14) a odlehčený závěr fráze podobný závěrům netečkovaných konců repetic z první *variace*.

Var. III
Minore

Obr. 40, Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, variace č. 3, *minore*.

Následující *maggiore* již svým doprovodem v sextolách připravuje změnu metra v poslední *variaci* (6/8) a *finale* (3/8).

Maggiore

Obr. 41, Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, variace č. 4, *maggiore*.

Opět zde můžeme spekulovat o inspiraci v již zmíněných Hummelových *Variacích* op. 57. Hummel podobný charakter použil pro své *minore*, *variaci* č. 9:



Obr. 42, Hummel, *Variace F dur*, op. 57, variace č. 9.

Pátá Voříškova *variace* je *siciliano* a melodicky i rytmicky připravuje *finale* v šesté *variaci*:

Obr. 43, Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, začátky *variací* č. 5 a 6.

Finale dále pokračuje ve virtuóznějším stylu a také zde je zřejmá příbuznost s Hummelovou poslední *variací*.



Obr. 44, Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, variace č. 6, *finale*.



Obr. 45, Hummel, *Variace F dur*, op. 57, variace č. 10.

Shodné jsou i některé další elementy, jako například pozastavení harmonického pohybu v pokračování *finale* (po šestnáctitaktové periodě obvyklé délky *variací*, které je u obou autorů bez dalšího označení). U Voříška je tohoto efektu docíleno trylkem v sopránu,



Obr. 46, Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, variace č. 6, takty 33 – 41.

u Hummela naopak prodlevou v basu:



Obr. 47, Hummel, *Variace F dur*, op. 57, variace č. 10, takty 46 – 53.

Jiným příkladem je oktávová pasáž připravující závěrečnou strettu:



Obr. 48, Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, *finale*, takty 58 – 63.



Obr. 49, Hummel, *Variace F dur*, op. 57, *finale*, takty 92 – 94.

Virtuozní, až teatrální závěr u obou opusů *variací* probíhá v nejrychlejším pohybu a nejrychlejších notových hodnotách použitých ve skladbě alespoň v jedné ruce (u obou šestnáctiny v třiosminovém taktu). Nejdříve ukončuje melodický materiál poslední *variace*, následuje *unisono* (u Voříška devíti-, respektive jedenáctitaktová melodická sekvence, u Hummela jen dvou, respektive čtyřtaktový rozložený akord) a závěrečné akordy.

94

100

106

Obr. 50, Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, závěr, takty 94 – 111.

8

8

Obr. 51, Hummel, *Variace F dur*, op. 57, závěr.

Voříškovy a Hummelovy *Variace*, které jsme zde analyzovali, ač srovnatelné rozsahem, odráží zcela jinou skladatelskou zkušenost obou autorů. Hummelovy *Variace*, op. 57 jsou jeho třináctým sólovým dílem variační formy, u Voříška jde

o druhý zaznamenaný opus. Hummelova skladba ukazuje autorův vysoký smysl pro míru, kontrast a jednotu, kdežto Voříškův opus v tomto srovnání působí poněkud učňovsky. Jedná se nicméně o cenný kus v jeho tvorbě, obohacující ji o jinde nepoužitý styl a vybočující z jinak až příliš frekventované třídílné formy.

Vzhledem ke snaze o charakterový kontrast jednotlivých variací bude v interpretaci namísto pracovat s tempem liberálně. Například skotský charakter první variace je možné podpořit přetečkováním tečkovaného rytmu, spojeným s lehkým *accelerandem* a opětovným *ralentandem* v dvoutaktových frázích. Dalšího kontrastu se dá docílit vhodným odlišením pevného a volného rytmu, jak vidíme na příkladu *Minore*, kde předvětí je ve volnějším rytmu, než závětí. Barevné kontrasty můžeme pozorovat jak v rámci jedné variace (*Minore* – variace č. 3), tak mezi dvěma následujícími (variace č. 3 a č. 4). Jsou většinou naznačené již kontrastními registry jednotlivých variací, které na odpovídajícím nástroji poskytují dostatečný rozdíl v barvě samy o sobě.

3. 2. 4. *Sonáta b moll op. 20*

Sonáta b moll je jednou z nejzávažnějších a po právu také dnes nejhranějších Voříškových klavírních skladeb. Vedle *Symfonie*, op. 23 a klavírní *Fantasie*, op. 12 je zde nejdále dovedena velká forma, ať již sonátová (1. věta) nebo rondová (3. věta). Netradiční je tempové rozložení vět: *Sonáta* ve své konečné podobě bez *Introdukcí* sestává pouze ze tří rychlých vět. Možná právě to je jedním z důvodů, proč není v centru zájmu širší odborné veřejnosti, tak jako jiná dobová produkce.

Sonáta b moll, op. 20 je věnována Josephine von Wawruch (rozené Hildenbrand), vynikající pianistce, kterou v jejím mládí v Praze slyšel hrát C. M. von Weber a s uznáním o její hře napsal do místního tisku²⁵³. Byla ženou lékaře Andream von Wawrucha (1773 – 1842, původem z Němčic na Moravě), který ke konci života léčil Voříška, a později také Beethovena. Wawruch v mládí studoval v Olomouci a v Praze, a svá studia dokončil u prof. Johanna von Hildenbranda ve Vídni. Později přednášel na Univerzitách v Praze i ve Vídni. Sám byl výborným cellistou a nadšeným hudebníkem²⁵⁴. Je možné, že dedikací *Sonáty* se Voříšek snažil uhradit

²⁵³ Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, str. 93.

²⁵⁴ <http://www.lvbeethoven.com/Bio/BiographyDoctors.html>, naposledy viděno 14. 7. 2013.

část nákladů za zdravotní péči, protože tak jako v mládí se jeho finanční situace ke konci života opět blížila hranici bídy.

Jako první ze tří sonátových vět vzniklo *Rondo*, které ve své přepracované formě stojí na místě třetí věty. Poprvé bylo vydáno jako samostatná skladba s označením *Allegro con brio* pod číslem 20 ve *Wiener Pianoforte-Schule* Friedricha Starcka v roce 1820²⁵⁵. Třetí oddíl této klavírní školy je vlastně antologií starších i soudobých, zatím nevydaných skladeb. Najdeme zde Bacha, Händela i oba Mozarty, Wolfganga a Franze Xavera, ale přispěli také autoři jako Albrechtsberger, Clementi, Cramer, Czerny, Dusík, Field, Jírovec, Hummel, Klengel, pruský princ Ludwig, Moscheles, nebo Onslow. Starckova *Škola* je cenným pramenem hudby začátku 19. století, neboť součástí sbírky je např. pět Beethovenových *Bagatel* z pozdějšího opusu 119, vydaného jako komplet až v roce 1823 a 1824²⁵⁶, nebo dvě věty z jeho *Sonáty*, op. 28 a zkrácená verze *Cody* z klavírního *Koncertu* c moll, op. 37 (nazvaná zde *Concert-Finale*), s vlastními prstoklady. O každém autoru uvádí učebnice na konci jeho skladby několik řádek, o Voříškovi čteme: „*J. H. Voříšek, rodák z Vamberka v Čechách. Jeden z nejznamenitějších vídeňských klavíristů. Přednáší s velkou zručností a jistotou, a exceluje ve zvládnání největších obtíží. Jeho akcentuace je nová a pronikavá, jeho kompozice jsou duchaplné a ukazují jak talent skladatele s ohledem na vynalézavost, fantazii a znalost přísné kompozice, tak také dovednost klavíristy.*“²⁵⁷

Rondo je brilantní, virtuozní větou, nástrojově někdy připomínající scarlattiovskou techniku zejména dvouhlasou tenkou polyfonní strukturou a přeskoky jedné ruky přes druhou. Hlavním motivem je dvouoktávová šestnáctinová pasáž, v závětí doplněná osminovým skokem v basu. Seriózní tón ale hned v úvodu udává imitace v nástupu levé ruky, opakující se v každém vstupu *ronda*.

²⁵⁵ F. Starcke (1774 – 1835). Tři díly *Školy* vznikaly mezi lety 1819 a 1821, předmluva *Školy* je datována 1821.

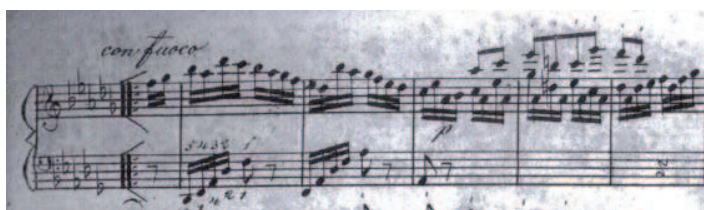
²⁵⁶ Vydání: Paris, Maurice Schlesinger, 1823, a Vídeň, Sauer u. Leidesdorf, 1824.

²⁵⁷ „*J. H. Worzischek, von Wamberg in Böhmen gebürtig. Einer der ausgezeichneten P. F. Spieler Wiens, Er trägt mit grosser Fertigkeit und Sicherheit vor, und glänzt in Lösung der grössten Schwierigkeiten. Seine Accentuation ist neu und tief eindringend. Seine Kompositionen sind geistvoll und zeigen veilich sowohl des Tonsetzers Talent in Hinsicht der Erfindung, Phantasie und Kenntniss des Strengen Satzes, als auch des Klavierspielers Gewandheit.*“

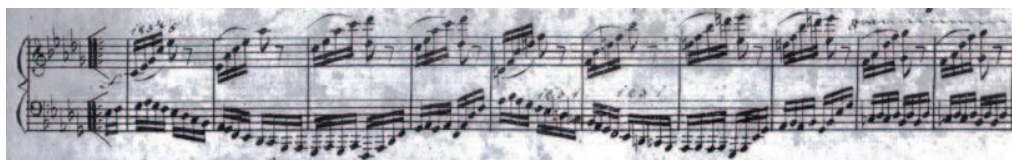


Obr. 52, Voříšek, *Rondo b moll*, č. 50 ve *Wiener Pianoforte-Schule*, takty 1 – 7.

Kontrapunktická práce je přes virtuozní charakter uplatňována po celou větu, výrazně např. ve středním dílu v *Des dur* (takty 42 – 93), kdy je v každé z repetice opačný vedoucí hlas doplněn protihlasem rozloženého akordu, který má ale melodickou funkci.

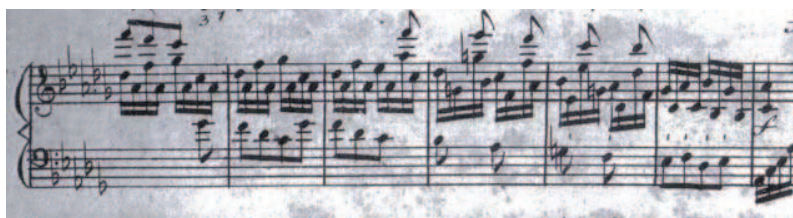


Obr. 53, *Rondo*, střední díl, první repetice, takty 42 – 47.



Obr. 54, *Rondo*, střední díl, druhá repetice, takty 63 – 74.

Naproti tomu virtuozní charakter je podpořen zejména skoky. Ve středním díle najdeme pět pasáží, kde skáče levá ruka přes pravou (viz výše v taktech 42 – 47), zde v jednom z nich v ještě virtuoznější podobě:



Obr. 55, *Rondo*, střední díl, první repetice, takty 53 – 59, rychlé skoky v taktech 55 – 57.

Autograf celé *Sonáty* je uložen v Archivu vídeňské *Gesellschaft der Musikfreunde*. Nejedná se o čistopis, ale o pracovní verzi s mnoha škrty, verzemi, poznámkami a změnami. Autograf obsahuje i později vynechané pasáže *Introdukcí*, které výrazně přispívají k neobvyklému rázu *Sonáty* a právě ony byly jistě (kromě rozšířené oblasti vedlejšího tématu v první větě) pádným důvodem k volbě podtitulu *Sonata quasi una fantasia*. Třetí věta má v autografu značně odlišnou podobu od prvního tisku, vydaného Antonem Pennauerem ve Vídni v roce 1825²⁵⁸, který je naopak shodný s verzí ze Starckovy *Školy*. Protože autograf *Sonáty* vznikl později, než *Rondo* pro Starckovu *Školu*, použila jej pro moderní edici Dana Zahn (Henle, 1971). Z prvního tisku naopak vychází edice Musica Antiqua Bohemica. Autograf se od první edice po velkou část skladby liší příležitostně v intonaci, výrazné odchylky ve struktuře najdeme zejména v závěru. Již před předposledním opakováním hlavního tématu *Ronda* (od taktu 119) je přidáno šest taktů, dále od taktu 181 (ve verzi z první edice) následuje v autografu úplně jiný, výrazně kratší závěr. Autograf také obsahuje čtyřicetitaktový virtuózní díl *Con fuoco*, který je přeškrtnán a do konečné podoby *Sonáty* nezařazen. Tato skizza představuje ještě další materiál, jinde ve větě nepoužitý, sestávající především z akordických a oktávových skoků obou rukou v protipohybu, a pasážové techniky v levé ruce se synkopickým kontrapunktem v pravé.

²⁵⁸ Druhé vydání, Diabelli et Cappi, cca 30. léta 19. století, resp. možná 1834, je totožné s prvním. Po úpadku vydavatelství Pennauer k němu byly použity stejné plotny. Viz vydavatelská zpráva v: Zuckerová, Olga, *Sonáta op. 20*, Praha, Musica Antiqua Bohemica, 1986. Edice MAB vychází z prvního a druhého tisku.

The image displays two pages of handwritten musical notation for the final section of the third movement of Franz Liszt's Sonata in B-flat major, Op. 20, No. 3. The notation is arranged in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The top system includes a 'Cres.' (Crescendo) marking. The bottom system includes a 'Lento' marking and concludes with a double bar line. The publisher's information 'D. et C. N.º 5290.' is printed at the bottom of both pages.

Obr. 56, Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 3. věta, závěr – 2. vydání Diabelli et Cappi, cca 1830.

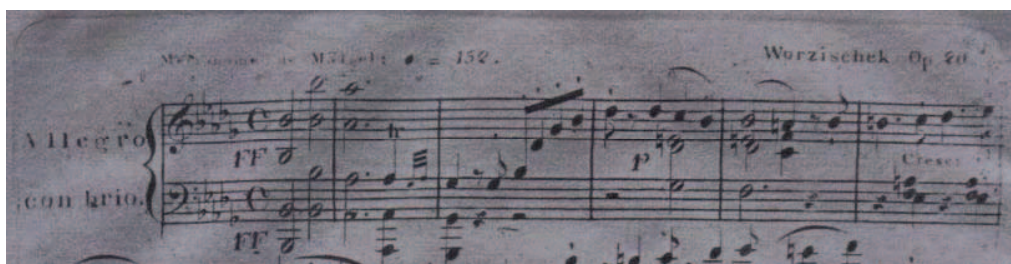


Obr. 57, Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 3. věta, závěr – pro špatnou čitelnost autografu na mikrofilmu použito vydání Henle, 1971, pro které byl autograf předlohou.

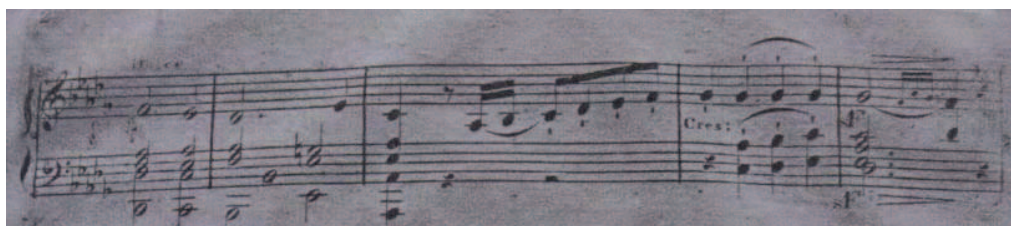


Obr. 58, Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 3. věta, závěr – autograf, kopie mikrofilmu.

První věta *Sonáty* (v autografu v *alla breve*, ve vydání v celém taktu) je ze všech tří vět nejbohatší v kontrastech jednotlivých částí, témat i motivů. Hlavní téma tvoří pět taktů: úvodní statický hlavní motiv (oktávy a trylek v taktech 1 – 3), a ihned kontrastující odpověď (takty 3 – 5). Celá oblast hlavního tématu je dvanáctitaktová perioda (takty 1 – 12), která dále od šestého taktu pokračuje rozvíjením druhé poloviny hlavního tématu („odpovědi“). Mezivětu, utvořenou ze stejného tématického materiálu hlavy tématu, již jako statickou nevnímáme díky plynoucímu doprovodu Albertiho basu v levé ruce (takty 13 – 21). Přes čtyřtaktovou melodickou kadenci (takty 22 – 25) se dostaneme k vedlejšímu tématu, které je „*Doppelgängerem*“, dvojníkem hlavního tématu. Rytmicky shodná struktura je všemi ostatními faktory, jako jsou tónorod, registr nástroje, bohatost harmonie, melodický postup, nebo dynamika, natolik „maskována“, že tuto rytmickou shodu posluchač zřejmě na první poslech nepozná.



Obr. 59, Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 1. věta, hlavní téma, takty 1 – 5.



Obr. 60, Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 1. věta, vedlejší téma, takty 26 – 30.

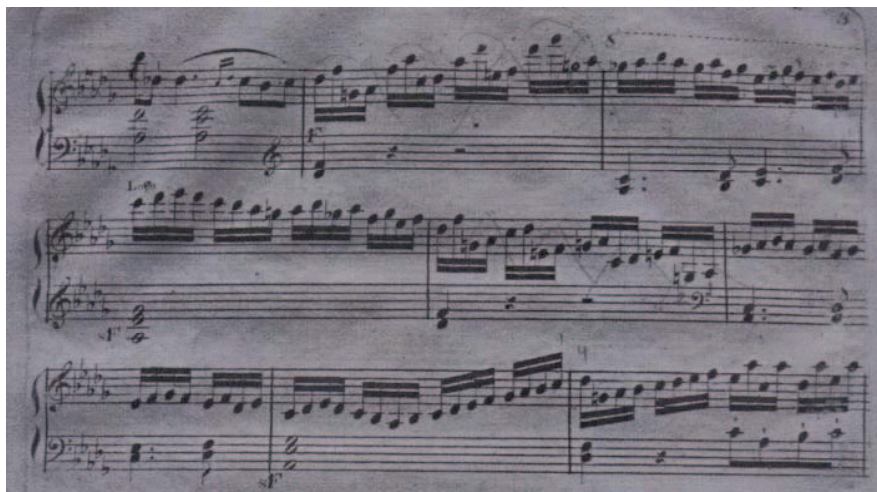
Motiv *Doppelgängera*, dvojníka, dvou stránek jedné osobnosti, je v raném 19. století v literatuře (E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Heinrich Heine) a následně v hudbě, resp. hudební literatuře (Schubert - Schwanengesang, Schumann – postavy Florestana a Eusebia) oblíbeným a mystickým tématem. Ve Voříškově *Sonátě* jej

jako odraz romantické představy vidí O. Zuckerová²⁵⁹. Naopak K. DeLong vidí tuto techniku transformace tématu při zachování stejných rytmických hodnot jako příklon k fantazijnímu stylu běžnému v kompozicích fantazijního charakteru v raném 19. století, a spíše než Voříškovu romantický tón zdůrazňuje jeho přístup k fantazii jako formě²⁶⁰.

Po celé oblasti vedlejšího tématu, kdy je poněkud chorální téma v levé ruce ornamentováno důmyslnou a bohatě rétorickou linkou v pravé ruce (takty 35 – 49), následuje závěrečná stretta (takty 50 – 61), částečně využívající tématického materiálu z pokračování hlavního tématu (takty 51 – 56 v levé ruce), a expozici ukončuje opět velmi kontrastní závěrečné téma (takty 62 – 72).



Obr. 61, Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 1. věta, část oblasti vedlejšího tématu, takty 34 – 39.



Obr. 62, Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 1. věta, část závěrečné stretty, zde takty 49 – 56.

²⁵⁹ Loulová-Zuckerová, Olga, „Voříšek“, disertační práce, Praha 1961, str. 86, cit. in: DeLong, K., *The Solo Piano Music of J. V. Voříšek*, Ph.D., Musicology, Stanford University, 1982, str. 212.

²⁶⁰ DeLong, K., str. 212 – 215.



Obr. 63, Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 1. věta, závěr expozice, takty 61 – 72.

Relativně krátké provedení (takty 73 – 109) nejdříve zpracovává kontrapunkticky hlavní téma, zejména jeho druhý motiv (v expozici takty 3 – 5, v provedení od taktu 77). Přes množství alterovaných kadencí se dostaneme až k tónině *h moll*, ve které poté zazní hlavní téma (takty 89 – 95) o půltón výš, než základní tónina díla. Tento velice působivý efekt je ve své době naprosto nezvyklý, D. Schubart²⁶¹ jej dokonce označuje za nepřípustný. Provedení pokračuje uvedením materiálu mezivěty (takty 96 – 104) a poté se opětovným zpracováním druhého motivu z hlavního tématu (takty 105 – 109) dostaneme do reprízy, která nevybočuje z konvenčního způsobu tématické práce.

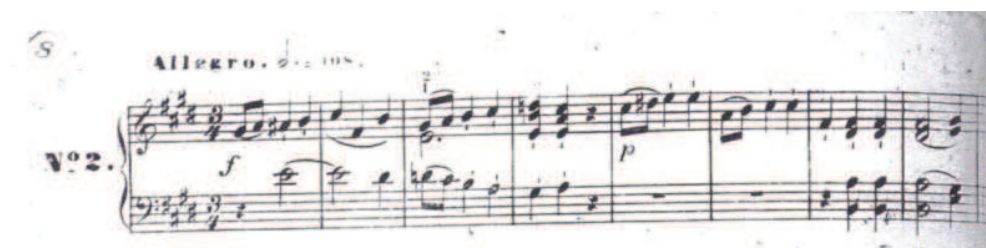
Druhá věta, *Scherzo*, je jediná shodná v autografu i v prvních tiscích. Jediným rozdílem je, tak jako u ostatních vět, větší propracovanost autografu v dynamice. Věta je v neobvyklé, ale logické tónině *Cis dur* (enharmonická záměna *Des dur*, terciově příbuzná s tóninou *b moll*, nebyla v prvních dekáдах 19. století používána), se středním dílem ve *Fis dur*. Charakteristickou zvláštností celé věty je *fz* na třetí době, jímž začíná již předtaktí a první takt, a jehož frekvence významně vzroste v provedení, zejména v taktech 60 – 69. Tento prvek je zachován i v kontrastním středním díle, na tónice v první repetici jen synkopou s ligaturou (od taktu 115), na dominantě v druhé repetici již s označením *fz* (takty 130 s předtaktím – 144).

Scherzo svou třídílnou strukturou připomíná *Rapsodie*, energii a úderností zejména *Rapsodii* č. 2 nebo č. 4:

²⁶¹ Schubart, Christian Friedrich Daniel (1739 – 1791), *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806, cit. in: Zuckarová, O., *Sonáta* op. 20, předmluva.



Obr. 64, Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 2. věta – *Scherzo*.

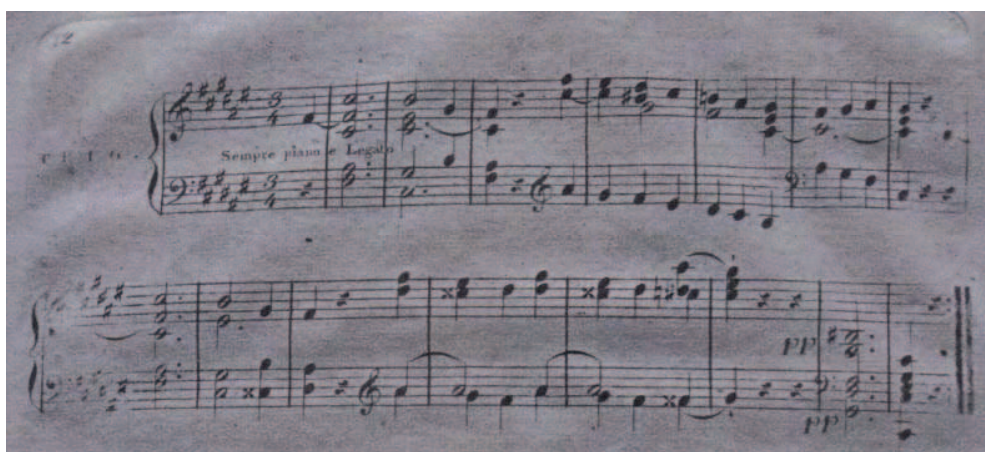


Obr. 65, Voříšek, *Rapsodie E dur*, op. 1 č. 2.



Obr. 66, Voříšek, *Rapsodie F dur*, op. 1 č. 4.

Střední díl *Scherza* tóninou, charakterem i vokální harmonickou strukturou ostře kontrastuje s hlavním dílem věty. Silně připomíná střední díl *Rapsodie cis moll*, op. 1 č. 1, přestože kontrastující hlavní díly jsou obou případech odlišné (ve *Scherzu* je to rytmický, až úsečný charakter s výraznou akcentuací, v *Rapsodii cis moll* kontinuální tok šestnáctin v *brilantním stylu*).

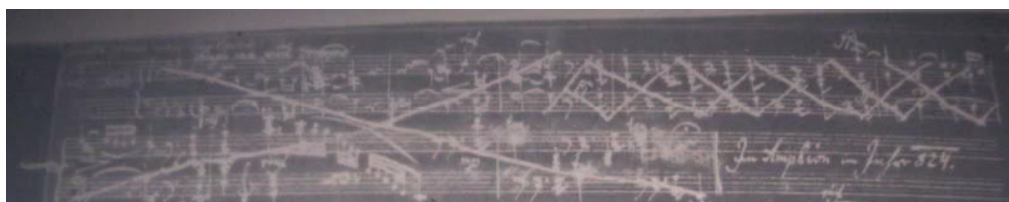


Obr. 67, Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, *Scherzo*, střední díl.



Obr. 68, Voříšek, *Rapsodie cis moll*, op. 1 č. 1, střední díl.

Významnou součástí autografu *Sonáty* z roku 1824 jsou dvě *Introdukce*. První z nich, před první větou, je v autografu přeškrtnána. O. Zuckerová²⁶² i K. DeLong²⁶³ se domnívají, že do výsledného tvaru *Sonáty* nebyla zařazena pro svou přílišnou příbuznost s úvodem Beethovenovy *Patetické Sonáty*, op. 13.

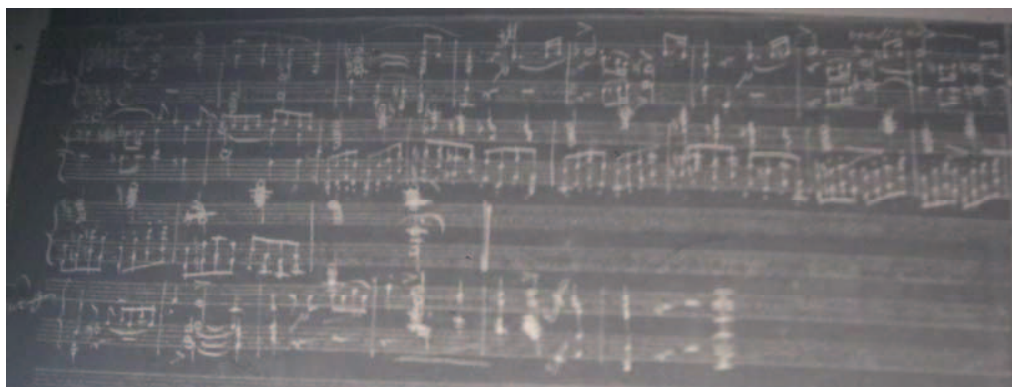


Obr. 69, Voříšek, *Introdukce I.*, autograf *Sonáty* op. 20, kopie mikrofilmu, *Gesellschaft der Musikfreunde*.

²⁶² Zuckerová, O., *Sonáta b moll*, op. 20, předmluva.

²⁶³ DeLong, K., str. 210.

Druhá intodukce, v autografu uvedená na samostatném listu, přeškrtnána není²⁶⁴. Je vzhledem k tónině a závěrečné kadenci na dominantě jistě míněna k první větě, přestože stojí až za ní.



Obr. 70, Voříšek, *Introdukce II.*, autograf *Sonáty* op. 20, kopie mikrofilmu, *Gesellschaft der Musikfreunde*.

Sonáta b moll, op. 20, je výjimečnou skladbou ve Voříškově klavírním díle. Ve srovnání s jedinou další sonátovou formou ve skladbě s klavírem, ranější houslovou *Sonátou*, op. 5, ale také s menšími ranějšími klavírními skladbami, je ve své konečné (vydané) podobě daleko koncentrovanější, formálně i myšlenkově úspornější, a tématicky propracovanější. Podobně jako v *Symfonii D dur*, op. 23, se v ní projevuje hloubka hudebního vyjádření autora blížícího se konci své krátké kompoziční činnosti.

Interpretačně je *Sonáta* přitažlivá z několika důvodů. První věta je výrazná zejména koncentrovaným bohatstvím hudebního obsahu. Vzájemná odlišnost dílčích momentů bude určujícím faktorem pro práci s tempem, které je v této větě velice flexibilní. Jednotící prvek, *Doppelgänger*, je spíše kompoziční technikou, neboť interpretace hlavního a vedlejšího tématu vyžaduje velkou tempovou volnost a maximální rozlišení ve zvuku a úhzu. Úskalím první věty je toto množství detailů přes zachování jejich charakteru dostatečně sjednotit, aby vynikla vyváženost celku. Druhá věta, *Scherzo* je náročné jednak tím, že následuje bezprostředně po relativně rozsáhlé první větě, jednak nepolevující energií v hlavním díle, kterou je třeba udržet. Z technické stránky je zde obtížná kombinace skoků a trylků. Původně instruktivní třetí věta řeší především skoky a pasážovou techniku. Je pravděpodobné,

²⁶⁴ K. DeLong si klade otázku, proč v tom případě nebyla do tisku zařazena. Str. 210.

že byla určena žákům jako cvičení na prstoklad s podkladem palce ve stupnici *b moll* a příslušných rozložených akordech, v kombinaci s více než oktávovými, většinou decimovými skoky.

Pro interpreta je *Sonáta* obtížná především díky absenci pomalé věty. Přestože délkou nepřesahuje menší sonáty Mozartovy nebo Haydnovy, bohatost hudebního obsahu by vydala na rozměrnější dílo, které by tak stálo na čestnějším místě klavírního repertoáru, než je tomu dnes.

Závěr

Záměrem mé disertační práce bylo představit sólové klavírní dílo Jana Václava Hugo Voříška z pohledu interpreta, a najít jeho místo v kontextu dobové produkce. Na teoretickou část navazují dvě praktické přílohy: zvukový záznam Voříškových děl, který vznikl souběžně se zkoumáním interpretačních principů popsanych v textu, a návrhy edičních změn v moderním vydání jednoho z Voříškových opusů, Dvanácti *Rapsodií*, op. 1, které se během této práce staly nezbytnými.

Voříškovo klavírní dílo bylo v době svého vzniku interpretováno především samotným autorem, dále jeho žáky a přáteli. Na veřejných koncertech se však jednalo především o jeho koncertantní skladby, z nichž nejpopulárnějším a nejčastěji prováděným dílem byly *Variace* na píseň *La Sentinelle*, op. 6 pro klavír s doprovodem orchestru (resp. smyčcového kvarteta, a v dalších verzích). O provádění sólových skladeb nemáme mnoho dokladů, protože zněly většinou v uzavřených společnostech a salonech. V průběhu 19. století Voříškovy skladby až na výjimky z koncertního repertoáru vymizely. Důvodů může být několik, některé hypotézy se zde pokusíme představit.

Jako první se nabízejí důvody technické a kompoziční. Mezi ně patří jistá formální monotónnost, která vyplývá z naprosté převahy třídílné *da capo* formy v celku Voříškova sólového klavírního díla. Druhým může být častá nerovnoměrnost technické úrovně v jednotlivých skladbách. Vždy několik taktů zcela vybočuje z kontextu buď svou náročností, nebo požadavky na rozpětí ruky, což bylo Voříškovi vyčítáno již dobovou kritikou²⁶⁵. Dalším, ne tak zjevným, ale o to podstatnějším důvodem mohou být interpretační limity pozdějších nástrojů, které neodpovídají jazyku Voříškovy doby. Voříškova hudba je postavená na možnostech nástroje a na nové virtuózní klavírní technice, kterou zásadně definoval jeho učitel Johann Nepomuk Hummel. Je nasnadě, že interpretací na pozdějším nebo dokonce moderním nástroji a pod vlivem pozdější interpretační estetiky může Voříškova hudba ztrácet některé ze svých podstatných rysů a tím i část své straktivity.

V kapitole 2. Interpretace jsme představili čtyři oblasti interpretační problematiky, jejichž výběr nebyl náhodný. Vychází z bodů, který nejvlivnější Voříškův vzor, významný dobový klavírní virtuóz a pedagog Johann Nepomuk

²⁶⁵ Viz kapitola 3. 1. 1. Dvanáct *Rapsodií*, op. 1.

Hummel sám rozebírá ve své *Klavírní škole*: tempo, pedalizaci, ladění a improvizaci²⁶⁶. Jak v druhé kapitole, tak v dalších kapitolách popisujících jednotlivé skladby, je hlubší pohled věnován otázkám tempa a barvy. Tempem rozumíme jednak základní tempo celé skladby, jednak práci s tempem v průběhu skladby²⁶⁷. Vzhledem k vybranému základnímu tempu skladby se jak výsledný celkový tvar, tak jednotlivé interpretační detaily mohou dramaticky lišit. Ve Voříškově díle je tato otázka neaktuálnější v *Rapsodiích*, op. 1, v jejichž prvním vydání jsou uvedeny metronomické údaje. Jsou-li interpretem brány vážně, je výsledné tempo průměrně asi o dvacet procent rychlejší, než jaké by intuitivně odhadl podle tempového označení a ostatních indikací plynoucích přímo z textu. Zároveň je interpret nucen přehodnotit pojem čistoty hry ve smyslu přesného porozumění každé notě v pasážích nejmenších hodnot v dané skladbě; v některých velmi rychlých tempech se tak struktura a charakter skladby jeví jako důležitější rys, než zřetelnost detailů. Při práci s tempem v průběhu skladby bude mít zásadní vliv snaha interpreta buď zachovat co nejjednodušší tempo v celém průběhu skladby, nebo naopak dovolit si větší tempové rozdíly. Studium pramenů²⁶⁸ vede ke spíše flexibilnímu pojetí, kdy tempo dané části skladby spoluurčují neméně významné faktory, jakými jsou například charakter tóniny nebo barva zvuku. Tím se dostáváme k druhému interpretačnímu okruhu.

Barvu zvuku vnímáme jak v techničtější smyslu, tedy v otázce pedalizace a použití dalších rejstříků²⁶⁹, tak ve smyslu úhozu, který bude ovlivněn především interpretovou znalostí významu úhozových znamének (blíže objasněných v Příloze 1 – Návrh edičních změn), tak významu tóniny celé skladby nebo jejího úseku²⁷⁰.

S touto stránkou Voříškova díla souvisí i jeden z objevů²⁷¹, ke kterým studium pramenů vedlo. Váže se k tématu pedalizace a nesouvisí nutně jen s Voříškovým dílem, ale s dobovou interpretační estetikou obecně. V prvních dvou

²⁶⁶ Záměrně se nezabýváme otázkou prstokladu, která by vydala na samostatnou práci srovnatelného rozsahu.

²⁶⁷ Obě otázky související s tempem jsou řešeny zejména v kapitolách 3. 1. 1. Dvanáct *Rapsodií*, op. 1, a 3. 2. 3 *Variace*, op. 19.

²⁶⁸ Viz zejména kapitoly 2. 1. 2. Přijetí metronomu a 3. 1. 1. 3. Tempo a metronomické údaje v interpretaci *Rapsodií*.

²⁶⁹ Konkrétní příklady najdeme v kapitolách 2. 1. 2. Pedalizace a 3. 2. 1. *Fantasie*, op. 12

²⁷⁰ Podrobně v kapitole 3. 1. 1. Dvanáct *Rapsodií*, op. 1.

²⁷¹ Druhým objevem je Koželuhova úprava skotské a irské písně *Now in her green Mantle* (obrázek 33, str. 93), kterou Voříšek použil jako téma svých *Variací*, op. 19. Z porovnání obou skladeb vyplývá, že Voříšek mohl píseň znát právě v této úpravě, protože jeho zpracování používá v podstatné části variačního *Tématu* shodný doprovod v levé ruce.

vydáních Hummelovy *Klavírní školy* se totiž zásadně liší pedalizace vyznačená v příkladech ilustrujících popisované zásady používání pedálu. V prvním vydání z roku 1828 se podobá způsobu známému ze starší praxe, a je vyznačena na delší, většinou dvoutaktové úseky; jeden pedál spojuje vždy několik často protikladných harmonií (nezřídka tóniku s dominantou, nebo dvě harmonie opačného tónorodu). V druhém, o pouhých deset let pozdějším vydání, se ve stejných hudebních příkladech doporučuje pedalizovat dvojnásobně častěji, vždy novým pedálem na každou novou harmonii. Tato změna v chápání zvuku je přímým důsledkem bouřlivého vývoje, kterým klavír prošel v návaznosti na akustické změny koncertního prostoru. Objev nás nutí zásadně přehodnotit vnímání zřetelnosti v interpretaci hudby raného 19. století²⁷².

Dvě menší podkapitoly doplňují témata ladění a improvizace, další z důležitých bodů v Hummelově *Klavírní škole*. Kapitola věnovaná ladění představuje některé ladící systémy Voříškovy a Hummelovy doby, a blíže mapuje Hummelův postoj k rovnoměrné temperatuře, která byla v první třetině 19. století jen jednou z možností²⁷³. Principy improvizace, která byla pro Voříška i Hummela nejzákladnější interpretační praxí, jsou prezentovány na základě Hummelových doporučení uvedených v poslední kapitole *Klavírní školy*, a ilustrovány na Voříškově *Fantasii*, op. 12, jejíž první část je formálně i interpretačně jednou z nejvolnějších v celém jeho sólovém klavírním díle.

V některých Voříškových skladbách se k těmto interpretačním problémům přidává ještě základní otázka práce se samotným textem, který nelze brát za zcela jednoznačný. Nevylučuje se ani nutnost učinit rozhodnutí, kterou z existujících verzí se řídit. Tento problém se týká např. *Sonáty*, op. 20²⁷⁴, nebo *Fantasie*, op. 12²⁷⁵, kde se podoba díla v jednotlivých stádiích vzniku značně lišila.

Výslednou podobu interpretace Voříškova díla však neurčuje jen bližší studium pramenů primárních i sekundárních, autografů a prvních edic jednotlivých skladeb, a dobových učebnic klavírní hry. Základní podmínkou informované interpretace je soustavné poznávání množství originálních historických nástrojů a jejich kopií, díky nimž je možné toto teoretické studium aplikovat²⁷⁶. Paradoxně totiž

²⁷² Problematice se věnujeme v kapitolách 2. 1. 2. Pedalizace a 3. 2. 1. *Fantasie*, op. 12.

²⁷³ Viz kapitola 2. 3. Ladění.

²⁷⁴ Kapitola 3. 2. 4.

²⁷⁵ Kapitola 3. 2. 1.

²⁷⁶ Viz nahrávka, Příloha 2.

interpretace na dobovém nástroji (nebo alespoň jeho kopii), která uplatňuje poznatky o dobové praxi, dělá dnes Voříškovu hudbu aktuálnější, než interpretace na dnešním nástroji, podřízená jeho možnostem, jen málo kompatibilním s hudbou samotnou.

Résumé français

Introduction

L'œuvre de Voříšek n'est pas très connue ni très jouée, alors que ce compositeur doit être reconnu à juste valeur: il a une importance réelle dans l'histoire de la musique (notamment pour avoir fondé le genre de l'impromptu) et sa musique, au style résolument visionnaire en plusieurs points, est de qualité. Elle peut de plus séduire le public d'aujourd'hui pourvu qu'on la joue bien.

Si Voříšek est peu connu, c'est sans doute en partie parce que peu de travaux de recherche ont été faits sur lui. A part de sources biographiques telles que les *Notices biographiques* d'Aloys Fuchs²⁷⁷ ou l'article du beau-frère du compositeur Václav Kodytek²⁷⁸, on ne dispose que de plusieurs articles et de deux thèses sur le sujet. Au début du 20^e siècle, Willi Kahl inclut les compositions de Voříšek dans son article comparatif sur le morceau lyrique²⁷⁹, tandis qu'Alois Hnilička, outre de sa présentation du compositeur dans le contexte du début du 19^e siècle²⁸⁰, parle surtout de sa relation avec son maître pragois, Václav Jan Tomášek²⁸¹. Plus de recherche a été faite par le musicologue brunnois Vojtěch Kyas. Après son premier article sur Voříšek, où il poursuit la recherche de W. Kahl²⁸², il a fait un travail remarquable en rassemblant les articles de presse sur les présentations publiques de Voříšek en tant qu'interprète et de ses élèves et successeurs interprétant ses compositions²⁸³.

²⁷⁷ Fuchs, Aloys, *Biographische Notizen über Johann Hugo Wozzischek*: (weil. K. k. ersten Hoforganisten.). Nach Mitteilungen einiger seiner Freunde und eigenen Beobachtungen zusammengestellt von Aloys Fuchs, 1826.

²⁷⁸ Kodytek, Václav, „Voříšek Jan Hugo. Stručný životopis“, Praha, *Dalibor*, 20. 6. 1859 [« La biographie brève »].

²⁷⁹ Kahl, Willi, „Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 3. Jahrg., H. 1. Jan., 1921, p. 54-82.

²⁸⁰ Hnilička, Alois, *Profily české hudby z první polovice 19. století*, Fr. Borový, Praha 1924 [« Les profils de la musique tchèque de la première moitié du 19^e siècle »].

²⁸¹ Hnilička, Alois, „Vlné listy z korespondence V. J. Tomáška“, Praha, *Dalibor*, 1922, str. 3-4, 13-14 [« Les pages séparées de la correspondance de V. J. Tomášek »]; „Fragmenty k uměleckému profilu Tomáškovu“, Praha, *Dalibor*, 1922, str. 107-109 [« Les fragments du profil artistique de V. J. Tomášek »].

²⁸² Kyas, Vojtěch, „Srovnání lyrických klavírních kusů V. J. Tomáška, J. H. Voříška a F. Schuberta“, *Časopis moravského muzea*, lxii, 1977, p. 125-30 [Comparaison des pièces de caractère de V. J. Tomášek, J. H. Voříšek et F. Schubert].

²⁸³ Kyas, Vojtěch, „Skladatel a pianista J. H. Voříšek v zrcadle dobových kritik“, Brno, *Opus musicum*, 1986, p. 227-239 [J. H. Voříšek, compositeur et pianiste vu par les revues de presse d'époque].

D'autres articles comparatifs ont suivi²⁸⁴. Les travaux musicologiques de fond sont représentés surtout par deux thèses doctorales ; la première en 1961 d'Olga Loulová-Zuckerová²⁸⁵ (aujourd'hui publiquement inaccessible) et en 1982 celle de Kenneth DeLong. Olga Loulová-Zuckerová, qui a consacré toute sa vie à la recherche et l'écriture sur J. V. H. Voříšek, l'a présenté non seulement dans plusieurs autres articles²⁸⁶, mais surtout dans la plupart de préfaces des éditions dans la série de la maison d'édition Supraphon, *Musica Antiqua Bohemica*. Elle a également établi le catalogue thématique de son œuvre²⁸⁷ et elle prépare pour l'édition une monographie importante, ainsi que la traduction en tchèque des *Notices biographiques* d'Aloys Fuchs annotée. Par conséquent, Kenneth DeLong est l'auteur de l'article « Voříšek » dans le *Grove Dictionary*. Ces travaux musicologiques se concentrent notamment sur le compositeur en tant que personnage historique, ou sur la comparaison de ces compositions à celles de ses contemporains. Il y a donc la place pour poursuivre des travaux universitaires sur Voříšek, notamment dans le domaine de la théorie de l'interprétation.

En outre, l'édition de sa musique pose problème actuellement. En effet, les pianistes n'ont pas accès à l'intégrale de l'œuvre dans une édition convenable. La plupart de l'œuvre pour piano seul de Voříšek existe dans la série *Musica Antiqua Bohemica* de l'édition Supraphon²⁸⁸. Cette édition, faite dans les années 60 et 70 du 20^e siècle est problématique notamment à cause d'une adaptation du langage du compositeur à des usages d'écriture plus récents, courante à l'époque. Un texte beaucoup plus précis, mais avec une préface insuffisante et avec des doigtés ajoutés

²⁸⁴ Kyas, Vojtěch, „Nové poznatky o J. H. Voříškovi“, Brno, *Acta Musei Moraviae*, 1990, p. 205–221 [Nouvelles connaissances sur J. H. Voříšek], „Jan Hugo Voříšek, Franz Schubert, a Vídeň jejich doby“, Brno, *Opus Musicum*, xxi, 1989, p. 5–19 [Voříšek, Schubert et la Vienne de leur époque].

²⁸⁵ Zuckerová, Olga, *J. V. H. Voříšek*, Disertační práce [thèse doctorale], Praha, ČHF, 1961.

²⁸⁶ Zuckerová, Olga, „Nové poznatky o J. H. Voříškovi“, *Hudební věda* 25, 1988, č. 3, p. 230–237 [« Nouvelles connaissances sur J. H. Voříšek »], [Zuckerová] Loulová, Olga, „Pražská léta Jana Václava Voříška“, *Zprávy z Bertramky*, 1961, p. 10–15 [« Les années pragoises de Jan Václav Voříšek »].

²⁸⁷ Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003.

²⁸⁸ Volume 1 : *Impromptus*, op. 7, *Musica Antiqua Bohemica*, svazek 1 (Vl. Helfert, V. Kaprál), Praha, Editio Supraphon, 1976 ; vol. 4 : *Sonata*, op. 20, *Musica Antiqua Bohemica*, svazek 4, Praha, Editio Supraphon, 1986 (O. Zuckerová) ; vol. 52 (*Composizioni per piano solo*, *Musica Antiqua Bohemica*, svazek 52, Praha, Státní hudební nakladatelství, 1961 (J. Racek, O. Zuckerová) – le volume comporte les *Rondeaux* op. 18, *Le Désir* op. 3, *Le Plaisir* op. 4, les *Variations* op. 19 et les pièces sans numéro d'opus : le *Stammbuchblatt*, l'*Eclogue* en do majeur, l'*Impromptu* en si bémol majeur, l'*Impromptu* en fa majeur, vol. 78 : *12 Rapsodii pro klavír*, 1. díl (Rapsodie 1 – 6), *Musica Antiqua Bohemica*, svazek 78, Praha, Supraphon, 1978 (J. Racek, V. J. Sýkora) ² vol. 79 : *12 Rapsodii pro klavír*, 2. díl (Rapsodie 7 – 12), *Musica Antiqua Bohemica*, svazek 79, Praha, Supraphon, 1979 (J. Racek, V. J. Sýkora).

est proposées dans l'édition de Henle de 1971²⁸⁹. Dans un choix de l'œuvre de Voříšek, cette édition donne par exemple les deux versions du troisième mouvement de la *Sonate* op. 20.

C'est que dans la période toute récente que la musique de Voříšek attire l'attention des pianistes. Après l'enregistrement intégale sur le piano moderne de Radoslav Kvapil (Supraphone, 1977), qui a été pour longtemps le seul à trouver, les sélections de l'œuvre de Voříšek sont parues. Sur le piano moderne ce sont les enregistrements d'Arthur Pizarro (Collins Classics, 1996) avec les *Rapsodies* op. 1 et les pièces *Le Désir*, op. 3 et *Le Plaisir*, op. 4, et de David Gross (Centair Records, 2010) avec la *Fantaisie* op. 12, les *Impromptus* op. 7, la *Sonate* op. 20 accompagnés par le *Stammbuchblatt* et le *Marsch*. Sur un pianoforte, l'album d'Olga Tverskaya (Opus 111, 2001) contient la *Fantaisie* op. 12, les *Impromptus* op. 7, la *Sonate* op. 20 et les *Variations* op. 19, et l'enregistrement tout récent de John Khouri (ed. John Khouri / San Francisco Fortepiano Society, 2013) offre la *Fantaisie* op. 12, les *Impromptus* op. 7, et la *Sonate* op. 20 dans la version de l'autographe avec les *Introductions*.

La présente thèse souhaite donc combler trois lacunes : un travail dans le domaine de la théorie de l'interprétation, une édition critique commentée, et la réalisation d'un travail de recherche appliquée – l'enregistrement intégral sur un instrument approprié. Le texte propose la recherche sur l'interprétation de la musique ancienne aujourd'hui. L'esquisse des changements nécessaires dans l'édition moderne de la partie la moins traitée auparavant, les *Rapsodies* op. 1 (Annexe 1), a été faite en accord avec l'Editio Bärenreiter Prague. Elle suggère le retour aux sources et présente, outre les tableaux de changements pour chaque de douze *Rapsodies*, une interprétation des signes souvent confondus dans les éditions modernes de la musique du tournant du 18^e et 19^e siècle. L'enregistrement sonore (Annexe 2) complète le choix du disque parue en 2004 dans la série de Jeunes Solistes du Conservatoire National Supérieur de la Musique et de Danse avec la *Sonate* op. 20, *Le Désir*, op. 3 et *Le Plaisir*, op. 4, et présente l'interprétation basée sur l'étude de sources musicales et de la pratique de l'époque, sur l'instrument proche du temps de la naissance des œuvres joués.

²⁸⁹ Voříšek, J. H., *Ausgewählte Klavierwerke*, München, G. Henle Verlag München, 1971.

Le sujet de la thèse ci-présentée, l'œuvre pour piano de Jan Václav Hugo Voříšek, est traité à partir de plusieurs perspectives. La pratique de l'interprétation musicale, qui soulève en soi de multiples questionnements, est la condition et la base de la recherche. On a divisé la présente recherche dans deux directions. Les phases principales de la vie du compositeur sont présentées sur la base de peu de sources existantes. L'homme Voříšek, en tant que personnage historique, et son oeuvre sont en effet des sujets peu traités. Il n'existe donc que peu de sources pour pouvoir mener une recherche achevée sur cette question plus concluante. La deuxième direction porte sur l'étude et la généralisation des principes d'interprétation d'époque, qui donnent la forme finale à l'interprétation musicale des œuvres concrètes de Voříšek incluses dans l'annexe de cette thèse. Dans ce domaine, le choix a été naturellement de partir surtout de l'héritage pédagogique et interprétatif du plus grand maître de Voříšek, Johann Nepomuk Hummel, formulé en grande partie dans sa *Méthode*²⁹⁰.

L'œuvre pour piano de Voříšek fait une partie du répertoire pianistique du début de 19^e siècle relativement oublié. Au désavantage de son oeuvre musicale, l'auteur n'a pas pu atteindre sa maturité à cause de son histoire personnelle difficile, ses occupations ou bien pour le caractère de sa personnalité. Chaque grande forme musicale est représentée qu'une seule fois : dans son œuvre pour piano seul²⁹¹ nous n'avons qu'une seule sonate, une fantaisie, un cycle de variations, dans son œuvre orchestrale nous ne disposons que d'une seule symphonie et une messe. On peut supposer, que dans tous ces cas il s'agit plutôt des essais, bien que très réussis, et d'une première expérience avec la forme musicale en question. La question du futur développement possible de son langage, s'il eût pu vivre plus longtemps ou s'il eût pu jouir d'un épanouissement plus rapide dans sa jeunesse, restera une spéculation.

Le fait d'être le pionnier du genre du morceau lyrique pour piano (l'auteur de *l'improvisé*), est plutôt une curiosité musicologique et historique. On trouve plus des pièces semblables de Franz Schubert ou plus tard de Felix Mendelssohn au cœur du répertoire pour piano d'aujourd'hui. L'œuvre de Voříšek reste moins connue, ou

²⁹⁰ Hummel, Johann Nepomuk, *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel*, Vienne, 1828.

²⁹¹ Ce travail ne traite pas les œuvres concertantes avec l'accompagnement de l'orchestre : *Variations brillantes sur La Sentinelle*, op. 6, *Variations di Bravura*, op. 14, *Rondo espagnol*, op. 17, *Introduction et Rondeau Brillant*, op. 22, a *Grand Rondeau concertant*, op. 25 (pour le trio de piano et l'orchestre).

bien, en ce dernier temps, gagne l'intérêt des interprètes orientés au répertoire inconnu²⁹².

Une de raisons de ce manque d'intérêt, selon mon avis, est le fait, que la musique de Voříšek reste très liée à l'instrument pour lequel il a écrit. Il n'est pas un auteur universel, comme on considère aujourd'hui par exemple J. S. Bach, dont la musique est présentée dans un grand nombre des attitudes interprétatives avec plus ou moins de succès. Quant à la musique de Voříšek, si elle est interprétée sur tout un autre piano, que celui qu'il a pu avoir à sa disposition, il est difficile d'en trouver sa qualité, son naturel et son ingéniosité. Voříšek souligne confidentiellement les marques caractéristiques de l'instrument qu'il connaissait si bien, et leurs absence peut rendre l'effet de sa musique impossible. Un enregistrement de son œuvre pour piano seul sur les copies des instruments historiques fait partie annexe de cette thèse.

La partie théorique s'est formée simultanément avec cet enregistrement. C'est surtout le chapitre 2. Interprétation, qui traite l'expérience de l'interprète, mais aussi la plupart de la description et des analyses des œuvres concrètes.

Le premier chapitre présente le compositeur dans trois périodes principales de sa vie, sur la base du minimum d'information existant. La seule source biographique, les *Notices biographiques* de l'ami proche de Voříšek, Aloys Fuchs, date du 1826²⁹³. La deuxième partie de ce chapitre traite le développement artistique du compositeur. L'effort de comprendre l'influence de quatre personnalités majeures de son éducation musicale, le père de Voříšek, Václav František, l'organiste Matěj Sojka, Václav Jan Tomášek et surtout Johann Nepomuk Hummel, est de nouveau limitée par un manque de sources.

Quant à l'influence de J. N. Hummel, sa *Méthode* pour piano sert pour base de questions d'interprétation dans ce texte. Même paru plus tard, le contenu s'est formé à la période des études de Voříšek chez Hummel. Les sujets choisis de la *Méthode* font le cadre du deuxième chapitre, consacré à des questions plus générales d'interprétation, illustrées par la suite sur les œuvres de Voříšek.

Les problèmes concrets d'interprétation sont vus plus en détail dans le troisième chapitre, où les œuvres de Voříšek sont examinées. La description de chaque pièce contient les renseignements de base sur l'œuvre et les sources ;

²⁹² En 2008, les lieder de Voříšek sont enregistrés par le soprano Claron McFadden et le pianofortiste Bart Van Oort. Brilliant Classics, Catalog #: 93867.

²⁹³ La transcription et la traduction de cette source la plus valable m'ont été gentilement proposées par Mme Olga Zuckarová.

L'analyse qui suit n'est pas une analyse classique selon une des méthodes analytiques, mais à chaque œuvre décrite, un aspect différent fait l'objet d'intérêt. Le but était de choisir à chaque fois celui qui représente l'œuvre en question de la manière la plus marquante. On portera le plus grand intérêt sur les rares exceptions formelles, car la plupart de l'œuvre de Voříšek demeure dans la forme *da capo* et n'apportent pas des variantes évidentes. Ces exceptions structurelles de forme sont les plus nombreuses dans la *Sonate*, op. 20 et dans les deux *Rondos*, op. 18. Dans quelques *Rapsodies*, c'est plutôt l'irrégularité des phrases, qui est intéressante. L'analyse est souvent orientée sur deux aspects très actuels à l'époque de l'activité de Voříšek : la théorie du caractère des tonalités et son influence sur les parties spécifiques d'un cycle (les *Rapsodies*, les *Impromptus*), et la problématique du tempo et ses indications (les *Rapsodies*). La *Sonate* est la plus intéressante vu l'état de sources et de la complexité de la genèse de la composition jusqu'à sa forme finale, tandis que dans la *Fantasie* et les *Variations*, la comparaison avec leur possibles « modèles » dans les œuvres de Hummel est fructueuse.

La nécessité d'une révision de l'édition moderne existante résulte de la redécouverte du langage musical de Voříšek grâce à l'interprétation sur les instruments historiques ou leur copies. En collaboration avec l'éditeur Bärenreiter Prague, qui offre les partitions pour servir d'exemple, j'ai entrepris un projet de correction des *Douze Rapsodies* op. 1 dans la seule édition moderne complète, les deux volumes de la série *Musica Antiqua Bohemica*. Ces corrections reflètent une approche des sources, dans laquelle l'aspiration de comprendre le but de l'auteur, de le sauvegarder dans le texte et de le faire apparaître dans le texte édité, l'emporte sur l'effort d'approcher son langage selon les usages de l'interprétation moderne sur instruments contemporains. Sauf les fautes d'impression évidentes, les corrections dans le texte font référence à des indications du phrasé, du touché et des nuances. Elles sont complétées par une *Notice d'édition*, qui commente en détail les endroits corrigés.

L'œuvre de Voříšek n'appartient pas au cœur du répertoire pour piano à tel point que les œuvres de ses contemporaines tels que Beethoven ou Schubert, mais il est irremplaçable dans la littérature pour clavier. Les racines de son langage musical touchent le style d'orgue baroque et préclassique, mais elles intègrent les nouveaux styles, le style brillant et le style lyrique. Déjà en deuxième décennie du 19^e siècle, Voříšek emploie des éléments, qui dans les deux décennies suivantes développent en

langage typique pour le premier romantisme dans les œuvres de Schubert, Chopin, Mendelssohn, Schumann ou Smetana.

..

1. Le cadre historique

1. 1. Eléments biographiques

Sur la vie de Voříšek, nous ne disposons que du peu de sources, dont la principale représente l'œuvre d'Aloys Fuchs, *Biografische Notizen*, de 1826²⁹⁴, outre les critiques dans la presse d'époque²⁹⁵; de sa correspondance ne restent que des fragments²⁹⁶.

Cette thèse n'a pas les ambitions d'une étude essentiellement historique importante, cependant nous mettons en avant les moments de la vie du compositeur, qui ont le lien avec les pièces analysées dans le texte, ou qui nous présentent la personnalité de Voříšek en tant que compositeur, pédagogue et interprète.

1. 1. 1. L'enfance

Voříšek passa la plus grande partie de son enfance dans sa région natale, dans la ville de Vamberk (Wamberg à l'époque) et, plus généralement, dans Bohême de nord-est environnante. Il reçut sa première éducation musicale auprès de son père, Václav František Voříšek (1749-1815), organiste et recteur de l'école à Vamberk²⁹⁷ qui eut le soin d'enseigner, avant Jan Václav Hugo Voříšek, également ses frères et sœurs aînés²⁹⁸. Depuis l'âge de trois ans, il apprit le piano et le chant. Plus tard, il

²⁹⁴ Aloys Fuchs (1799-1853): *Biografische Notizen / über / Johann Hugo Worzischek: / (weil: k. k. ersten Hoforganisten.) / Nach Mittheilungen einiger seiner Freunde / und eigenen Beobachtungen / zusammengestellt / von / Aloys Fuchs, / 1826*, Musikarchiv Stift Göttweig V C a 77. Une annexe à la liste de ses compositions date de 1853.

²⁹⁵ Le thème est traité d'avantage dans l'article de V. Kyas „Skladatel a pianista J. H. Voříšek v zrcadle dobových kritik“, *Opus musicum*, 1986, [« J. H. Voříšek, compositeur et pianiste vu par les revues de presse d'époque »] et dans le texte en projet d' O. Zuckerová.

²⁹⁶ La correspondance contient une lettre pour le père de Voříšek datant du février 1814, une invitation pour A. Fuchs à une excursion de 1823, une message courte à la chanteuse Antonia Huber, et les lettres aux éditeurs Steiner et Diabelli de 1825. Elle est conservée à la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Vienne, une copie possède la Bibliothèque Nationale de Prague.

²⁹⁷ Václav Voříšek a été le « recteur » (dans les sens du „directeur“ actuel) de l'école de Vamberk pendant 38 ans, de 1777 à 1815. Cit. in : Vlček, Antonín, « K otázce rodových vztahů J.V.H. Voříška a k osudům skladeb bratří Voříšků ve východních Čechách », *Hudební Věda* 3, 1991, s. 231 – 241. [« La question de relations de famille de J. V. H. Voříšek et de la destinée des compositions des frères Voříšek en Bohême de l'Est », *Musicologie* 3, 1991, p. 231 – 241]

²⁹⁸ Idem. Selon Vlček, les époux Václav et Rozálie Voříšek eurent (ensemble-asi vynech) huit enfants, Jan Václav Hugo en fut le fils cadet. Les trois enfants aînés ne survécurent l'âge de leur enfance la plus tendre (Josef Augustin 1779, Anna Marie 1780-81, Václav Josef Haštal 1782 – 83), puis vinrent Josef František (1784 – 1845, devenu plus tard curé à České Petrovice, où il fit jouer la Sekunditz-Kantate de V., et compositeur occasionnel – d'après Vlček, il fut l'auteur d'une cantate et d'un Requiem), la sœur Eleonora (1786 – 1843, dont l'époux Vojtěch Kodytek, alors l'assistant de père Václav Voříšek à l'école, publia un de premiers textes sur V. dans la revue Dalibor, 1859), le sixième

voulut changer pour le violon, mais son père ne le lui permit pas²⁹⁹. Au lieu de cela, il ajoute donc l'orgue³⁰⁰, et, très tôt, il remplaça un des membres de sa famille en tant qu'organiste de l'église de Golčův Jeníkov (région du Plateau tchéco-morave, environ 100km de Vamberk)³⁰¹. A partir de ses neuf ans, il passa de suite trois vacances d'été en voyage de concert à pied avec son père. Il se produit notamment sur le piano³⁰², mais aussi sur l'orgue et pour ce but, il fit la visite des monastères de Leitmeritz, Teplá (à 250 km de Vamberk!); de cette visite existe une anecdote sur son interprétation à vue de la basse continue d'une pièce qui lui était auparavant inconnue.

Le père de Voříšek désirait que la musique ne fût pas le seul sens de la vie de son fils et il veilla sur sa bonne éducation en sciences. Plus tard, Voříšek devient élève de la prestigieuse *Normalschule* («*Malostranská normálka*», type de l'enseignement secondaire modèle d'Etat, destiné à former les futurs enseignants, œuvre des réformes „éclairées“ josphistes) de la Malá Strana à Prague. Il y excelle en latin, en grecque, en mathématiques et aussi en d'autres matières. Même si son père souhaitait qu'il étudie tôt le droit, l'éducation musicale constituait toujours une partie majeure de ses activités.

1. 1. 2. Prague

N'ayant pas assez de stimulation professionnelle dans sa ville de naissance, le père Voříšek envoie son fils à Prague³⁰³ et l'inscrit à la *Normalschule* le 18 octobre 1802. Dans ce contexte, il faudrait peut-être remarquer que l'arrivée de Voříšek à Prague, afin de s'inscrire au Lycée de Malá Strana, correspond exactement à

enfant, Anna Maria (1788 – 1795) mourut - seule pendant la vie de V.- à l'âge de sept ans, après, c'est Jan Vaclav (1791 – 1825) et la sœur Anna Voršila (1794 - ?), mariée à Josef Zábrodský, le fils d'un meunier de la région.

²⁹⁹ Voir le chapitre 1. 1. Eléments biographiques.

³⁰⁰ Fuchs, dans les *Notices biographiques* (rassemblées d'après le témoignage de Voříšek même), dit précisément que « *le père ne se trompa pas quant à cette tendance de son fils [le jeu de violon] (liess sich nicht irre machen) et il continua son enseignement, et l'élargit du jeu de l'orgue* ».

³⁰¹ Olga Zuckerova informe plus en détail qu'il est très probable que c'était à Golčův Jeníkov où Voříšek rencontra le fameux organiste et improvisateur, élève de Seger, Matěj Sojka. Plus sur ce sujet dans le chapitre 1. 2. 2. Matěj Sojka.

³⁰² Kodytek, Václav : « Voříšek Jan Hugo. Stručný životopis », *Dalibor*, 20. 6. 1859 [« La biographie brève »].

³⁰³ Selon l'article de Kodytek dans la revue *Dalibor* de 1859, Voříšek donna des concerts à Prague à l'âge onze ans, (donc en 1802), et il joua, comme deux ans plus tôt - il avait alors 9 ans - , donc en 1800 « *le grand concert de W. A. Mozart, ses variations, la sonate pour piano avec l'accompagnement de l'orchestre et une phantaisie* ».

l'époque, où le grand pianiste et compositeur, Jan Ladislav Dusík (Dussek) y donnait ses concerts. On peut se demander si Voříšek n'a pas eu l'occasion de l'écouter. Fuchs dit que « *V. n'entendit jamais, à Prague, un grand compositeur.* » Les concerts de Dusík eurent pourtant lieu³⁰⁴ justement les 19., 24. et 26 octobre 1802. La date du 19. 10., donc un jour après l'inscription de V. à l'école, déduit Jan Racek dans une notice dans la presse quotidienne qui parle du concert comme un événement qui s'est déroulé « la semaine précédente ». Ce concert fut destiné à une société noble fermée dans le palais Kinsky. Le deuxième concert, le 24. 10., fut déjà organisé par la famille Kolowrat-Libstein, dont les domaines patrimoniales contenaient également celui de Vamberk. Ce furent eux qui accueillirent et mirent sous leur protection Voříšek pendant les premières deux années de son séjour à Prague. Le troisième concert – public – eut lieu le 26 octobre dans la salle du *Konvikt*. On peut néanmoins prétendre que les conditions financières ne permirent à Voříšek d'y accéder. Le fait que l'œuvre de Dusík captiva son attention, peut être prouvé par une note de son interprétation passionnante de la Sonate *Le Retour à Paris* qu'il joua à Prague avec un tel succès que le tirage de l'édition de l'œuvre fut vite entièrement vendu.

Au début, le jeune homme bénéficie de l'aide financière de la comtesse de Kolowrat-Libstein, qui cependant meurt deux ans plus tard. À partir de ce moment, Voříšek vit seulement de cours du piano et de cours de récapitulation pour ses collègues de l'école. Deux ans après son arrivée à Prague, en 1804, il commence ses études avec Václav Jan Tomášek (1774 – 1850), qui indique dans le livre d'élèves à côté de son nom la petite note « grand talent » et lui offre les cours gratuits [principalement du piano, mais aussi des autres matières musicales, y compris la composition]. Probablement l'épisode est plus court que ce qui est généralement estimé³⁰⁵. L'expérience particulièrement marquante dans sa période pragoise représente la prise de connaissance du *Clavier bien tempéré*. Bien que Voříšek ne fût pas forcément impressionné au début mais seulement un peu plus tard, cette découverte fut capitale et l'œuvre deviendra pour lui une référence absolue selon le témoignage d'A. Fuchs. Ce dernier décrit comment Voříšek fit la connaissance de

³⁰⁴ Craw, Howard, « *A biography and thematic catalogue of the works of J. L. Dussek* », University of Southern Carolina, 1964, p. 125.

³⁰⁵ Pour ce thème, voir plus en détail dans le chapitre 2. 1. Formation musicale.

l'œuvre. Un jour, il dut rester seul dans la maison d'une de ses connaissances, docteur Wimmmler, et il trompa son temps en lisant le *Clavier bien tempéré*. Les difficultés techniques de la fugue ne lui causèrent pas de difficultés (ce qui nous permet de considérer son niveau, notamment quant à la lecture de vue), mais elles ne lui plaisaient pas au départ. A la seconde tentative, les compositions lui apparurent dans une lumière tout différente et elles restèrent désormais au centre de son intérêt pour sa vie durant. Ajoutons qu'à l'époque, Voříšek ne dut avoir que – « *dans les premières années de son séjour pragois* », selon Fuchs – que douze ou treize ans.

Parmi les personnages qui ont nourri son inspiration pour Voříšek à Prague, on compte notamment ses professeurs à la *Normalschule* : le grand philosophe, théologien et mathématicien Bernard Bolzano, le littéraire et biographe de W. A. Mozart (précepteur de ses deux fils) F. X. Němeček (philosophie) ou bien le mathématicien et maître de l'ordre de Prémontré, L. Jandera (mathématique). Voříšek fut un excellent élève, il étudia toujours avec des notes de distinction. Dans les années 1810-1813, il a été inscrit à la Faculté des Lettres, réduite alors à une sorte de cours de philosophie – cursus préparatoire pour pouvoir entrer dans une des autres trois facultés « principales » de l'Université Charles-Ferdinand.

À cette époque, il fit probablement sa connaissance du fameux organiste et improvisateur du monastère à Strahov Jan Křtitel Kuchař (1751 – 1829 ; entre autre, l'auteur des réductions pour piano des œuvres de Mozart). Dans son activité quotidienne en tant qu'organiste de l'école, Voříšek accompagne des offices divins (l'accent particulier fut mis sur l'esthétique de la production³⁰⁶). Il travaille alors beaucoup sur l'orgue et l'improvisation, tout en préférant l'orgue au piano³⁰⁷.

À la *Normalschule* secondaire, il écrivit ses premières compositions pour un grand effectif: le *Requiem* en mémoire du directeur des écoles secondaires en Bohême, František Faustin Procházka, dont la production fut appréciée par un article

³⁰⁶ Fuch dit qu'il accompagna ses disciples de la manière que « *tous les chanteurs furent forcés de tenir le cantus firmus et qu'ils ne trouvassent pas d'occasion à l'affaiblissement du chant sublime d'église par un accompagnement – si souvent employé – en tierces et sixtes – qu'il considéra comme une horreur.* »

³⁰⁷ Pendant le jeu à l'orgue, il apprécia notamment ses longs sons tenus qui ne s'affaiblissaient pas, et comme Fuchs l'écrit, il se trouva dans un état d'extase de création qu'un piano ne pouvait pas lui offrir.

de presse très positif³⁰⁸. En 1813, Voříšek publie les *XII Deutsche Tänze mit Coda* pour le « piano et orchestre »³⁰⁹ et une pièce de bataille, le marche célébrant la mort du général français Jean-Victor Moreau (décédé à Louny en Bohême du nord-ouest), *Moreau's Leichenfeyer*. Un an plus tôt, la Cantate en *ré* majeur, composée pour la célébration du pensionnement de son professeur de mathématiques et de physique, Franz de Paula Schmid.

1. 1. 3. Vienne

En 1813, sous l'influence de prof. Jan Nepomuk Zizius (1772 – 1824), professeur de statique et juriste, Voříšek quitte Prague pour Vienne³¹⁰, commence à étudier le droit et revient en Tchéquie que pour les vacances. Très vraisemblablement, il passait ses vacances en Bohême mais on ne dispose pas de documents qui nous diraient combien fréquents furent ces séjours. O. Zuckerová considère comme certains les années 1817, 1820, 1821 et 1824. Elle n'exclut néanmoins pas même d'autres années, sur lesquelles il nous manque de preuves. Beaucoup d'amis de Voříšek sont d'origine tchèque, comme le violoniste Leopold Jansa et le violoncelliste František Pecháček, tous les deux de Ústí nad Orlicí (à l'époque Wildenschwert; il s'agit de la région natale de Voříšek). Ensemble, ils se produisent en trio (l'Opus 25 composé pour cet ensemble), Voříšek joue avec eux aussi en tant que violoniste ou altiste. De même, J. N. Zizius vient de Heřmanův Městec (de la même région), et également le futur premier biographiste de Voříšek et son ami très proche, Aloys Fuchs, avait les racines tchèques³¹¹.

³⁰⁸ « *Requiem...*, composé comme le premier fruit de son talent de musique ... par le futur jeune artiste ... fournit une belle espérance qu'un nouveau membre de l'empire de l'art de composition fleurira en lui. » Le 7 février 1810.

³⁰⁹ On pense soit au piano soit à un orchestre.

³¹⁰ L'image de Vienne à l'époque au seuil du congrès de Vienne en décembre 1813, donc juste peu de mois après l'arrivée de Voříšek où l'on traitait de la nouvelle division de l'Europe après la défaite de Napoléon (y compris une description détaillée de tout un rang d'événements mondains et culturels en auteur 1814), cité dans l'œuvre inédite d'Olga Zuckerová.

³¹¹ A. Fuchs fut né à Razová près Bruntál (à l'époque Freudenthal) en Silésie, à quelques 100 km de Vamberk. O. Zuckerová dit que le nom de jeune fille de la mère de Fuchs était Kottulová, et qu'il est bien possible qu'on communiquait tchèque dans leur famille. Dans l'introduction à ses *Notices biographiques (Biographische Notizen)*, Fuchs écrit: „*Je pense que je ne me trompe pas si je considère la raison de sa bonté envers moi dans une ressemblance du cours de sa vie avec le mien; car non seulement nous provenons du même pays et nous sommes de la même origine, mais on trouve également plusieurs dates, qui nous sont communes.* » (souligné par Fuchs).

À Vienne, Voříšek fut élève de J. N. Hummel (1774 – 1837), qui lui confie tous ses élèves à son départ pour Stuttgart où il devient le chef en 1816³¹². Pour nous, il est important de noter, qu'à l'époque où Hummel enseigna à Voříšek – considéré apparemment son meilleur élève, vu la mission qu'il lui confie – il formule sûrement déjà ses convictions pédagogiques et interprétatives qu'il rassemble plus tard dans la *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel*, Méthode publiée par Haslinger à Vienne en 1828. Très tôt, Voříšek devient actif dans la Société des Amis de la Musique (*Gesellschaft der Musikfreunde*), alors nouvellement fondée³¹³. Depuis 1815, Voříšek accompagne les répétitions au piano, ensuite il en devient le deuxième (1818), puis le premier chef (1819). Il fait partie de la programmation de la Société et contribue de la manière importante à la promotion des auteurs tchèques (Tomášek, Jiřovec). Il dirige également la Deuxième symphonie de Beethoven³¹⁴. Il faut souligner que toutes ces activités, auxquelles Voříšek a consacré énormément du temps, n'étaient pas rémunérées.

Dans les salons de Vienne, Voříšek se produit d'abord en tant que violoniste, mais plus tard, il dévoile son art au piano³¹⁵. Son rôle fut irremplaçable dans l'activité du juriste et futur collègue Ralph Kiesewetter (1773 Holešov – 1850 Baden), connu pour la diffusion de la musique de la renaissance et du baroque, et grâce auxquelles Voříšek approfondit la connaissance de ces anciens genres de la musique³¹⁶.

³¹² Néanmoins, le pianiste fameux Josef Szalay (qui, entre autres, joua le *Rondeau brillant*, op. 22 de son enseignant Voříšek, juste quelques mois après sa publication en 1817), se présenta dorénavant en tant qu'« élève de Hummel ».

³¹³ Fondée en 1812.

³¹⁴ Voříšek ensuite dirigea toute une série d'œuvres de ses contemporains, comme p. ex. P. Rode, F. E. Fesca, E.v. Lannoy, I. v. Seyfried, Luigi Cherubini, Ignaz Moschelles. Il présenta naturellement aussi ses propres œuvres, p. ex. le choral *Gott im Frühling*, *Rondo concertant* pour le trio avec piano et l'orchestre, op. 25. En 1823, on présenta – outre le *Christ au mont des Oliviers* – la Symphonie en ré majeur, non dirigée par Voříšek mais par Franz Kirchlehner.

³¹⁵ Fuchs écrit: « *A son arrivée à Vienne, M. de Schönplacher l'introduisit (en ne sachant pas encore dans quel instrument M. Voříšek excelle-t-il en fait), dans une société musicale. A l'invitation de « jouer quelque chose », M. Voříšek avoua volontairement – avec une abnégation de soi même, très caractéristique pour sa personnalité – son attachement pour le violon, joua ici un quatuor et ce ne fut qu'après la clôture de cette académie - après quoi plusieurs dames et messieurs se présentèrent au piano - , il s'y asséoit lui-même, –probablement poussé par une impulsion intérieure (car il ne disposa pas de son propre instrument à lui) et n'ayant pas d'accès à un piano depuis son départ de Prague, donc il put une fois jouer à satiété et du cœur. ».*

³¹⁶ Comme le prouve l'exécution de trois psaumes de B. Marcello, puis on peut souvent lire dans les programmes les noms des auteurs italiens comme Allegri, Astorga, Caldara, Carissimi, Durante, Galuppi, Jomelli, Leo, Lotti, Marcello, Palestrina, Pergolesi, Philidor, A. Scarlatti, D. Scarlatti, Stradella, Vittoria; parmi les Allemands, on peut trouver les Bach (Johann Sebastian et Wilhelm Friedemann), Fux, Gluck, Händel, Hasse, Haydn, Wagenseil.

Quant à ses moyens d'existence, Voříšek gagna sa vie pour la plupart des cours du piano. Dès 1822, après ses études de droit, il fut avocat stagiaire de la Cour militaire (« *k. k. Hofkriegsrath* » ; un « stage » prestigieux, mais non rémunéré). En 1823, il devint le second organiste de la Cour, et l'année suivante – après la mort du Premier organiste - il le suit sur son poste : il ne profita néanmoins de cette position que pendant quelques mois, car la mort le surprit bientôt.

Entretemps, il participa, en 1822³¹⁷ aux concours d'entrée pour le poste de l'organiste de la Cour (le jury fut composé des maîtres suivants: Joseph Eybler, Anton(io) Salieri, Moriz Graf Dietrichstein; Il dut prouver ses capacités en disciplines séparées: « Praeludium », « Basse continue » et « Fugue ». Huit candidats se furent présentés, dont le frère de Schubert, Ferdinand, puis Simon Sechter³¹⁸, ou Ignaz Assmayer³¹⁹. Ce ne fut donc finalement qu'un an et demi avant sa mort que Voříšek obtint un poste au niveau de ses compétences qui lui assure son existence.

Très tôt néanmoins, la maladie de Voříšek se manifesta. Il est malade probablement déjà en 1820, car il visite Karlovy Vary (Carlsbad) ; pour la deuxième fois il s'y rend directement depuis son séjour à Graz, l'avant-dernier été de sa vie, en 1824, lorsque sa maladie est déjà évidente. La Sonate en *si* bémol mineur, op. 20, sa dernière œuvre pour piano solo, est dédiée à l'excellente pianiste Josephine Wawruch, femme du médecin Andreas Wawruch³²⁰ et également d'origine tchèque, qui soigna Voříšek au dernier stade de sa maladie. Selon Fuchs, « *son esprit si vivant dut rester pendant onze mois dans l'inactivité totale* ».

Voříšek mourut de tuberculose le 19 novembre 1825. Dans les conditions les plus pauvres, il fut enterré – selon ses propres vœux - « sans la musique et le chant » au cimetière viennois de Währing, disparu au début du 20^e siècle. Quelques mois plus tard, en mars 1826, Aloys Fuchs compléta ses *Notes biographiques*³²¹ qui

³¹⁷ Voříšek participa, sans succès, au même concours, quatre ans plus tôt – en 1818. Le concours de 1822 tint lieu en cinq jours, entre les 12 et 17 décembre, et Voříšek le gagna malgré le fait qu'il se fut présenté à la commission comme premier (étant le seul le 12 décembre, tandis que les autres candidats jouèrent toujours deux à deux, le même jour).

³¹⁸ Simon Sechter (1788 – 1867), natif des montagnes de Šumava (Forêt de Bohême), puis maître d'Anton Bruckner qui occupa le poste du deuxième organiste lorsque Voříšek succéda logiquement à celui du premier (après la mort de son prédécesseur Václav Růžička), l'année suivante (1823).

³¹⁹ Ignaz Assmayer (1790 – 1862), organiste de la Cour depuis 1825.

³²⁰ Andreas (Ondřej) Wawruch soigna également L. van Beethoven.

³²¹ Conservées aujourd'hui dans l'abbaye bénédictine à Göttweig, à côté d'autres parties de la collection de Fuchs, y compris quelques compositions de Voříšek.

parurent en 1829 dans une version raccourcie dans le journal de la Société des Amis de la Musique (*Gesellschaft der Musikfreunde*).

1. 2. La formation musicale

Ce chapitre présente quatre personnalités qui ont marqué d'une manière importante le parcours musical de Voříšek. Le degré de leur influence est variable autant en durée qu'en intensité. Nous pouvons dire que la seule vraie éducation musicale fondamentale lui a été donnée par son père, Václav František Voříšek (1749 – 1815), de environ 1794 à 1801. A Vienne, Voříšek s'est ensuite perfectionné aux côtés de Johann Nepomuk Hummel (1774 – 1837) de 1813 à 1816. Avec le manque d'information, nous pouvons juste supposer qu'il travailla également avec l'organiste Matěj Sojka (1740? – 1817³²²), et noter l'influence possible de Jan Křtitel Kuchař (1751 – 1829) sur sa musique. Ce qui est sûr, c'est qu'il étudia ensuite chez Václav Jan Tomášek (1774 – 1850). Cependant, ces études furent probablement plus courtes et moins approfondies, malgré leur relation amicale et chère toute leur vie durant. Enfin, Voříšek a peut-être suivi l'enseignement de Tomášek pendant quelques mois entre 1804 et 1805.

1. 2. 1. Václav František Voříšek (1749 – 1815)

Le premier professeur de Voříšek était son père, Václav František Voříšek (1749 – 1815). Il a été directeur de l'école de Vamberk, et maître de chapelle de cette même ville, où il est venu environ quatorze ans avant la naissance de Jan Václav³²³. Auparavant, il avait déjà été maître de chapelle à Krupá, cependant, ce n'est qu'à Vamberk qu'il prit également des fonctions pédagogiques. Ses enfants aînés furent élèves avant Jan Václav³²⁴. Sa soeur Anna était sûrement une pianiste avancée, car Voříšek lui adresse une sonate de Hummel dans la lettre à son père en 1814³²⁵. Son frère František, curé à České Petrovice ainsi qu'à Žamberk, était un compositeur

³²² La date de naissance de Sojka n'est pas évidente à déterminer avec précision. *The Grove online* (dernière consultation le 11. mars 2013) mentionne l'an 1740, en mentionnant le prénom Matouš dans le titre. Or, Matěj et Matouš étaient deux personnes distinctes, ce que prouve Hnilička dans son article. Ce dernier mentionne deux autres dates de naissance possibles : 1730 ou 1733.

³²³ Lašek, G. J., *Obráz vývoje obecního školství okresu Rychnovského za léta 1870 – 1890*, rukopis, Musée à Rychnov nad Kněžnou, Cit. in : Zuckarová, O., monographie en édition.

³²⁴ Voir la note 9 dans le chapitre 1. 1. Eléments biographiques.

³²⁵ Dans la propriété de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, Wien.

occasionnel³²⁶. Selon Aloys Fuchs, Václav Voříšek a enseigné à son fils cadet à partir de l'âge de trois ans, quand il s'est aperçu de son talent exceptionnel³²⁷. Dans son article, Václav Kodytek³²⁸ nous apprend, que Voříšek a montré un grand intérêt pour la musique dès l'âge le plus tendre, et qu'un matin, il a même voulu jouer du piano avant que ses parents soient levés³²⁹. Nous pouvons déduire du passage de cet article décrivant le comportement libre du père envers son fils³³⁰ à la fois une prédilection pour son fils si doué, ainsi qu'un indice de sa méthode beaucoup moins autoritaire que l'habitude de l'époque. Jan Václav désirait apprendre le violon, mais selon ses propres mots notés par Fuchs, le père lui « *interdisait de même prononcer une telle pensée* ». Le désir du fils était néanmoins si fort, qu'il persuada l'assistant de son père à l'école de lui donner des cours de violon. Après neuf mois de travail, le garçon de cinq ans jouait le premier violon dans un Quatuor de Pleyel à l'occasion d'une fête pour l'anniversaire de son père³³¹. Selon les *Notices* de Fuchs, ces cours furent le seul enseignement du violon toute sa vie durant, ce qui ne l'empêcha pas plus tard d'être un excellent violoniste. Au début de son séjour à Vienne, il s'est d'ailleurs présenté d'abord comme violoniste, puis comme pianiste et organiste ensuite. Il était également actif en tant que violoniste ou altiste dans les productions du quatuor qu'il a lui-même organisé³³².

³²⁶ Voir la note 9 dans le chapitre 1. 1. Eléments biographiques.

³²⁷ Dans le premier chapitre de *Notices Biographiques*, Fuchs témoigne du père Voříšek : « *Dieser, ein ernster und strenger Mann hatte bereits den älteren Sohn und 2 Töchter zu Ton- und Taktfesten Sängern ausgebildet, als er in seinem jüngsten Sohn ein vorzügliches Talent für Musik zu erkennen glaubte. Er fing daher an, dem Knaben bereits in dessen 3. Lebensjahre Unterricht im Clavierspiele und im Singen abwechselnd zu geben, und bei zu nehmenden Kräften denselben zu einem großen Fleiße aufzuhalten. Die Bitten des Knaben, das Clavier mit der Violine vertauschen zu dürfen – wurden von dem Vater zurückgewiesen, und einen ähnlichen Gedanken nur zu sagen, ihm streng untersagt* ».

³²⁸ Kodytek, Václav: « Voříšek Jan Hugo. Stručný životopis », [La biographie brève] *Dalibor*, 20 juin 1859. Kodytek était le mari de la soeur de Voříšek, Eleonora (1786 – 1843).

³²⁹ « *Otec brával malého Jana na klín ku klavíru. Netrvalo to dlouho a chlapec dostal tak neobyčejnou chuť ku hrání na klavíru, že častokráte po tmě vstav na křesadlo tukával, by sobě světlo rozžehl. Otec i matka by rádi sobě ještě byli pohověli, avšak nic naplat, matka musela vstát a křesadlo mu udělat. Pln radosti hrával Jan někdy víc než dvě hodiny až do bílého dne na klavír.* »

³³⁰ *Když mu otec něco ukazoval, odstrkoval mu hošík ruce, říkávaje: « Ne, tatínku, ne, tak to má být! Já už to umím! » Při těchto slovech Janových vyronily se často otci slze z očí.* »

³³¹ Jan Václav est né le 11 mai 1791, il s'agissait donc du 47^e anniversaire du père, le 13 mai 1796.

³³² Fuchs mentionne une double distribution du quatuor lors de ces rencontres du dimanche, surtout entre les années 1822 – 23 : premièrement celle où Voříšek jouait le premier violon (ce qui, selon Fuchs « était bizarre », car le célèbre virtuose Leopold Jansa était présent, mais Voříšek lui n'a pas offert la partie), deuxièmement la distribution « *1^{er} violon M. Jansa, 2^{ème} violon M. Lubin et plus tard Nanke, alto M. Kaufmann et Kunz et Voříšek, violoncelle M. Fr. Pecháček* ».

1. 2. 2. Matěj Sojka (1740? – 1817)

À l'âge de sept ans, Voříšek passa six mois chez des parents proches à Golčův Jeníkov, où il dut remplacer en tant qu'organiste un membre de la famille en maladie de longue durée. Dans la ville de Vilémov (alors Vilímov), éloignée de cinq kilomètres de Jeníkov, le célèbre élève de Joseph Seger³³³ (et vraisemblablement de Bach), Matěj Sojka³³⁴, occupait alors la fonction de maître de chapelle. Nous ne disposons cependant pas de source relatant une rencontre de Voříšek avec ce collègue beaucoup plus âgé, admiré de nombreux organistes et improvisateurs de l'époque. Dans l'article de A. Hnilička sur Matěj Sojka, Voříšek figure parmi les élèves de Sojka comme un important disciple³³⁵. Il est intéressant de noter que Voříšek est considéré comme un „*excellent pianiste*“. Cela veut-il dire que les conseils de Sojka concernaient essentiellement l'interprétation sur le piano ? Il n'était en effet pas habituel à cette époque de marquer entre les différents instruments à clavier une spécialisation aussi forte qu'aujourd'hui. De plus, travailler l'orgue était une activité assez chère vu la nécessité d'engager un souffleur. Il était donc plus pratique de se voir autour d'un piano, ou bien d'un clavicorde à pédalier disponibles à domicile. Egalement, il serait très improbable, comme le confirme également O. Zuckerová, de ne pas permettre à un jeune musicien d'un si grand talent de rencontrer Sojka, qui était quasiment un voisin. Il est aussi fort possible que pendant ces six mois, ainsi qu'à l'occasion d'autres visites familiales, le jeune Voříšek par l'intermédiaire de Sojka, se trouva au contact de la plus grande tradition d'interprétation de l'orgue, complétée plus tard à Prague par la rencontre avec une

³³³ Seger [Czegert, Sectr, Seeger, Seegr, Segert, Sekert, Zekert], Josef (Ferdinand Norbert) (bap. 21 mars 1716 – Prague, 22 avril 1782).

³³⁴ Matěj Sojka, 1840/1830?/1833? – 1817 était le maître de la chapelle au service du comte Millesim dans sa ville natale de Vilémov. Il est possible que durant sa jeunesse, il fit partie du chœur de l'école de St. Thomas à Leipzig et fut l'élève de J. S. Bach (voir Hnilička, Alois, « Mat. Sojka », *Dalibor*, 1922, p. 30 – 31 versus *The Grove online*, l'article « Sojka, Matěj » (dernière consultation le 11 mars 2013). Ce qui est sûr, c'est qu'à Prague il fut l'élève de Joseph Seger. Son œuvre comprend presque 300 pièces : plusieurs messes, deux requiems, des litanies, plus de 100 pièces sacrées, une grande quantité de préludes et fugues pour orgue, des sonates pour clavier, des quatuors, des concertos et des symphonies. En dehors de l'orgue, il jouait aussi du piano et du violon (le même choix que Voříšek). son style a été influencé par Haydn.

³³⁵ Hnilička, Alois, « Mat. Sojka », *Dalibor*, 1922, p. 30 – 31, il cite l'article de Srb-Debrnov dans la revue *Dalibor*, 1883, « Hudba v Čechách ve věku 17. a 18 » .[« *La musique en Bohême au 17^e et 18^e siècle* », p. 289, où il dit : « *Il enseignait des nombreux élèves, parmi lesquels était également l'excellent pianiste Voříšek* ».]

autre grande figure du métier : le maître de la chapelle de Strahov, Jan Křtitel Kuchař (1751 – 1829)³³⁶.

1. 2. 3. Václav Jan Tomášek (1774 – 1850)

Âgé de quinze ans de plus, Tomášek partageait avec Voříšek beaucoup de similarités au niveau de son éducation. Tomášek, avait aussi été l'élève du prestigieux Lycée à Malá Strana, puis avait continué en mathématiques, histoire, esthétique, philosophie, et droit à l'Université Charles³³⁷. À cette période, Tomášek était profondément influencé par la représentation de *Don Giovanni* en 1790. Il est généralement admis que Tomášek était autodidacte. Lors ses études universitaires, il a travaillé le piano à partir de la méthode de Daniel Gottlob Türk³³⁸, tout en étudiant les principaux traités théoriques du moment : Marpurg, Kirnberger, Mattheson et Türk. Au temps de la rencontre avec Voříšek, Tomášek était plus ou moins au début de sa carrière, mais il s'était déjà fait un nom en tant que pédagogue. Durant la période où il enseignait à Voříšek, il travaillait sur la ballade de Bürger, *Lenora*, sa première grande oeuvre instrumentale. Le succès de *Lenora* stabilisa sa position en tant que compositeur. Grâce à ce succès il put d'ailleurs en 1806, entrer au service du comte Buquoy, où il occupa le poste de compositeur et d'enseignant de la famille tout au long des dix-huit ans qui suivirent.

Voříšek a rencontré Tomášek « après un certain temps »³³⁹ passé à Prague, alors que ce dernier n'avait environ que trente ans. Dans le cahier du 1804³⁴⁰, Tomášek a noté qu'il accepte d'enseigner gratuitement à un nouvel élève de grand talent. Curieusement, en matière de composition, ou bien en ce qui concerne le

³³⁶ Le contact avec Kuchař n'est pas justifié par les sources, mais il est peu probable qu'ils ne se soient pas rencontrés. Ils avaient en commun un vif intérêt pour la personnalité et l'œuvre de W. A. Mozart, dont Kuchař dirigeait les opéras au Théâtre des États et desquels il a fait des réductions pour piano. Au Musée Tchéque de la musique, il existe également un fragment d'un *Concerto* pour orgue de Kuchař copié par Voříšek. On peut supposer qu'il en existait plusieurs. Cité dans: Zuckarová, O.: *Kdo učil J. H. Voříška [Qui enseignait J. H. Voříšek]*, manuscrit.

³³⁷ 1794 – 9, *The Grove online*, l'article « Tomášek, Václav Jan Křtitel », dernière consultation le 16 mars 2013.

³³⁸ *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig & Halle, 1789.

³³⁹ Dans les *Notices Biographiques*, Fuchs ne spécifie pas, c'est pourquoi cette indication a souvent été mal interprétée.

³⁴⁰ Les treize livres de notes de Tomášek ont été détruites pendant la liquidation communiste de l'archive de l'Abbaye de Strahov, mais leur existence est prouvée dans l'article de Václav Juda Novotný dans la revue *Dalibor* de 1900, le 14 avril, p. 133, cit. in : Zuckarová, O., monographie, en édition.

solfège, Voříšek, déjà organiste expérimenté, a travaillé sur des sujets assez basiques, comme on peut le lire dans les *Notices biographiques* de Fuchs: « *Nous n'avons malheureusement abordé que l'accord de septième* » ; suivi d'une note disant que Voříšek a souvent fait cette remarque³⁴¹. La théorie³⁴² selon laquelle Voříšek a étudié avec Tomášek, peut-être seulement durant quelques mois, est très probable. Une autre des raisons qui appuie cette théorie est qu'à l'époque où Tomášek acceptait le soutien financier de son frère pour pouvoir terminer son doctorat de droit et préparer les concours clôturant ses études, il a « *abandonné deux heures d'enseignement* »³⁴³. On peut supposer, selon l'allusion faite par Mme O. Zuckerová, qu'il s'agissait d'heures non payantes. Néanmoins, Voříšek continuait à se considérer comme élève de Tomášek, c'est pourquoi il lui a dédié son premier opus complet : les *Douze Rapsodies* op. 1 ; et plus tard, à Vienne, il fit de nombreux efforts pour promouvoir Tomášek sur la scène musicale. Il a ainsi réussi à mettre dans la programmation de la *Gesellschaft der Musikfreunde* l'*Ouverture* deux parties de sa *Messe*, que Voříšek a lui même dirigé³⁴⁴.

Tomášek a sûrement été conscient d'avoir une personnalité musicale prometteuse parmi ses anciens élèves, et le jeune Voříšek a sans doute été un atout pour sa position de pédagogue. Son attrait pour le succès de Voříšek a été un peu intéressé, comme en témoigne une conversation rapportée avec Beethoven³⁴⁵, lors d'une visite de Tomášek chez lui le 10 octobre 1814. La mention de Voříšek n'apparaît qu'au début, et Tomášek questionne le Maître sur les visites et les compositions de son ancien élève. Beethoven a reçu quelques *Rapsodies* alors en début de production de la part de Voříšek, afin de donner son avis. Selon Tomášek, son avis était positif, même si bref : « *L'autre jour il m'a apporté quelques unes de*

³⁴¹ Fuchs, A.: *Notices Biographiques* : « *Erst später wurde ihm das Glück zu Theil – einigen unentgeltlichen Unterricht von dem Komponisten des Grafen Bouquoy, Herrn Tomaschek – zu erhalten. Allein selbst dieser Unterricht mußte durch wegen bald darauf eingetretenen niedrigen Umständen wieder unterbleiben. Wie weit diese Unterweisung im Generalbaß, die W. erhielt – sich erstreckt habe, können Kunstverständige daraus abnehmen, wenn ich die oftmalige Aeußerung des Verstorbenen hersetze „wir kamen leider nur bis zum Septimen-Akord.“* » Souligné par Fuchs.

³⁴² Zuckerová, O., La traduction annotée des *Notices Biographiques* de Fuchs, en édition, Bibliothèque Nationale de Prague.

³⁴³ Němec, Zdeněk., *Vlastní životopis Václava Jana Tomáška [L'autobiographie de VJT]*, Prague, 1942.

³⁴⁴ Cette *Ouverture* a été jouée aussi tôt qu'en 1819, quand Voříšek est devenu le premier chef de la Société. Au 10^{ème} concert de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, le 26 janvier 1821, Voříšek dirigeait le *Graduale* et l'*Offertorium* de la *Messe* de Tomášek. La source : les critiques de la *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung*, copiées et me prêtées avec bienveillance par Mme Olga Zuckerová.

³⁴⁵ Tomášek, V.J., *L'Autobiographie*. La conversation est également enregistrée dans l'article « *Rozmluva s Beethovenem* » [« *L'Entretien avec Beethoven* »] dans la revue *Dalibor*, l'année 1859, p. 6 – 7.

ses pièces ; pour un jeune comme lui elles sont très bien travaillées. ». La conversation continue vers les difficultés de Beethoven avec l'organisation d'une académie. Dans cette conversation et à d'autres occasions³⁴⁶, Tomášek utilise l'expression « mon élève Voříšek », mais il est possible que Voříšek ait été son élève toute une décennie auparavant. De même, Voříšek écrit en 1818 dans une lettre adressée à Tomášek : « ... j'ai fièrement admis que vous étiez mon professeur »³⁴⁷.

1. 2. 4. Johann Nepomuk Hummel (1774 – 1837)

1. 2. 4. 1. Le milieu viennois, Hummel et Beethoven comme les deux plus célèbres pédagogues, et la place de Voříšek

Hummel et Beethoven sont sans doute les deux plus grands et les deux plus importants pédagogues du piano à Vienne du début de 19^e siècle. Aujourd'hui, leur relation est souvent mal comprise en raison du mécontentement de Beethoven envers Hummel provoqué par la production de sa *Messe en do* majeur (1807) préparée et dirigée par ce dernier. Bien que Beethoven et Hummel aient chacun choisi une autre direction dans leur langage musical, ils avaient en commun des études chez Albrechtsberger et Salieri, de même que l'influence de Haydn, bien que très différente chez chacun d'eux. Ils ont partagé plusieurs productions de ses oeuvres et il faut admettre que l'arrivée de Beethoven à Vienne en 1792 avait déstabilisé la position de Hummel. Ce dernier, plus jeune de huit ans était un enfant prodige de retour d'une tournée de cinq années à travers l'Europe (1788 – 1793). Malgré une division de la société musicale viennoise en deux camps selon leur préférence³⁴⁸, les deux artistes partageaient une amitié, bien que compliquée. Une des raisons était peut-être l'ancien intérêt de Beethoven envers la chanteuse Elisabeth Röckel, mariée à Hummel en 1813. Néanmoins, Hummel faisait partie d'autres productions d'oeuvres de Beethoven notamment en tant que chef, mais aussi en tant que joueur de timbales dans un concert à grand succès par exemple : la première de

³⁴⁶ Par exemple à la description d'une visite chez Louis Spohr (dans *L'Autobiografie* de Tomášek, p. 171), ou bien à l'occasion d'un concert de Leopoldine Blahetka (p. 230). Cit. in : Zuckarová, O., « Kdo učil J. H. Voříška » [« Qui enseignait J. H. Voříšek »], manuscrit.

³⁴⁷ Cité idem.

³⁴⁸ Les amateurs de Hummel, qui admiraient son toucher fin, s'indignaient de l'approche agressive de Beethoven envers le piano ; pour les admirateurs de Beethoven, l'interprétation de Hummel était trop fade. Cit. in : *The Grove online*, l'article « Hummel », chapitre 2 « Vienna and the Esterházy », dernière consultation le 26 avril 2013.

Wellingtons Sieg, op. 91. Ce concert faisait partie des activités culturelles liées au Congrès de Vienne en 1814 (donc juste au début du séjour de Voříšek à Vienne), où Beethoven a intentionnellement engagé des personnages importants de la vie musicale de Vienne. Avant le départ de Hummel pour Stuttgart en 1816, Beethoven lui a aussi offert un canon à, *Ars longa, vita brevis*³⁴⁹ (WoO 170). A l'inverse, Hummel visita Beethoven avant sa mort avec sa femme et son élève Ferdinand Hiller (1811 – 1885). Il fut d'ailleurs l'un des porteurs du cercueil de Beethoven lors de ses funérailles, et improvisa selon le souhait même du disparu sur les thèmes de ses oeuvres au concert donné à cette occasion.

Quel était le but de Voříšek à vingt-deux ans? Que cherchait-il, que voulait-il apprendre? Qu'attendait-il de son futur maître? Quelle était l'origine de sa préférence pour Hummel, le plus recherché et aussi le plus cher de professeurs du piano à Vienne? La vie de Voříšek à ce jour a été comparée à celle de Mozart. Aloys Fuchs dans ses *Notices Biographiques* commence la toute première phrase du premier chapitre sur la vie du compositeur en notant que Voříšek est né le 11 mai 1791, « l'année de la descente de la plus grande étoile du ciel musical (W.A. Mozart)³⁵⁰ ». Enfant prodige maîtrisant parfaitement le violon et le piano, excellent dans des improvisations à l'orgue, et voyageant pour de nombreux concerts avec son père; le parallèle avec Mozart, dont le culte dominera encore pour plusieurs décennies les préférences du grand public dans les pays Tchèques, semble en effet pertinent. Enfant, Hummel a étudié pendant plusieurs années avec Mozart qui lui aussi voyageait avec son père pour des concerts. A tous niveaux, Mozart a donc été son principal modèle. Voříšek, était-il découragé de son choix possible vers Beethoven, voire par l'excentrisme de celui-ci ou sa déficience auditive avancée? Ou bien, Voříšek se considérait plutôt comme un interprète qui compose en dehors de sa carrière de claviériste, n'ayant pas pour principal but d'intégrer les structures musicales de sa ville de résidence en tant que compositeur? Dans ce cas-là, il avait admiré Beethoven à juste titre plutôt comme un compositeur. Cependant, Hummel a pu l'enchanter par son style et notamment par son jeu, dont les qualités ne pouvaient que séduire Voříšek. Selon les propres mots de Voříšek, A. Fuchs nous offre cette explication : « Parmi les nouveaux compositeurs vivants il a été attiré surtout par

³⁴⁹ Une carte avec le souhait du bon voyage et le canon, datée à Vienne le 4 avril 1816. Beethoven, L. v.: *Listy o umění, lásce a přátelství [Correspondence – choix]*, Prague, Panton, 1971.

³⁵⁰ Souligné par Fuchs.

Beethoven pour son élan, et Hummel et Spohr pour leur justesse. »³⁵¹. De plus, Voříšek a déjà rencontré plusieurs fois Beethoven lors de la première année de son séjour à Vienne³⁵², et à cette occasion, il lui demanda son avis sur ses pièces. Il chercha aussi à voir Hummel presque immédiatement après son arrivée à Vienne³⁵³, puis étudia trois ans avec lui. Aloys Fuchs dit dans ses *Notices Biographiques*, que Voříšek « *avait une possibilité d'entendre les meilleurs virtuoses du piano – Moscheles³⁵⁴, Meyerbeer³⁵⁵, et Hummel, et les reconnaitre de plus près.* ». De plus, il souligne que Voříšek maintenant, c'est à dire au tout début de sa vie à Vienne, « *s'est occupé ... surtout de l'incessante observation et l'étude d'oeuvre de Hummel ; celui-ci était dans son esprit dès le début son modèle principal, et il aspirait à acquérir sa manière de jouer et comprendre son esprit* »³⁵⁶. À cette résolution, Voříšek a apparemment largement satisfait son professeur, qui lui a confié l'enseignement de ses élèves^{357,358} à son départ de Vienne pour Stuttgart en 1816³⁵⁹. Selon l'habitude de

³⁵¹ « *Unter den neuern, und noch lebenden Komponisten haben ihn vorzüglich Beethoven wegen ~~seiner~~ den kühnen Flug seiner Phantasie, und Hummel und Spohr wegen ihrer Korrektheit angezogen.* » Fuchs, A., *Biographische Notizen*, 1826.

³⁵² Beethoven confirme dans la conversation avec Tomášek, que Voříšek lui a plusieurs fois rendu visite.

³⁵³ Il est possible que ces études aient été préparées en avance, car Voříšek arrive à Vienne à l'automne 1813, et le début de ses études avec Hummel date de cette même année.

³⁵⁴ Plus tard, Voříšek et Moscheles étaient souvent concurrents lors d'improvisation dans les salons musicales. Fuchs rapporte : « *W: hatte in jener Zeit außer Moscheles, keinen Nebenbuhler, in Wien, und diese 2 wetteiferten auf die rühmlichste Art um die Ehre des Sieges. Beide waren jedoch in ihrem Spiele gänzlich verschieden – und konnten auf diese Weise sehr gut neben einander bestehen. Sehr oft geschah es – daß beide in einer Gesellschaft am selben Abende spielten – und wenn Moscheles durch sein nettes – und höchst brillantes Spiel – unsern W: verdunkelte – so war es doch ausgemacht, daß dieser – jenen in der freyen Fantasie, weit überflügelte – denn in dieser Gattung – wo sich das eigentliche Genie – (als augenblicklich erschaffend und wohlgeordnet von sich gebend) am unverkennbarsten äußert – hatte W: nur bloß allein sein ~~xxx~~ Vorbild (Hummel) über sich.* » Il continue en décrivant la manière d'improviser de Voříšek, et prend en considération la qualité d'écoute du public.

³⁵⁵ Il est intéressant que Meyerbeer soit cité parmi les vrais virtuoses du piano, dont il n'a certainement pas atteint le niveau.

³⁵⁶ « *Desto eifriger betrieb er seine Ausbildung durch das Studium der besten Muster, bis ihm die Gelegenheit sich darboth, die Clavier Virtuosen – Moscheles – Meyerbeer und Hummel zu hören, und ihre nähere Bekanntschaft zu machen. Hindurch aufgeregt, und wohl erkennend, daß er auf diesem Wege sein weiteres Fortkommen werde suchen müssen, war nun seine Hauptbeschäftigung, ~~sich~~ ~~solchem Vorbilde~~ durch unausgesetztes Beobachten und Studium der Werke Hummels – welcher ihm von allen Anbeginn als Muster vorgeschwebt – sich dessen Spielart anzueignen, und seinen Geist aufzufassen, welches ihm auch in solchem Grade gelang, daß Hummel bey seiner Abreise von Wien ihm – vor allen übrigen Claviristen – zu seinem Substituten auserkor, und ihm seine sämtliche Clavier Lektionen übertrug. Durch diese Auszeichnung wurden nicht nur W: damaligen mißlichen Verhältnisse augenblicklich verbessert, sondern es wurde sein Credit und Ansehen, vermehrt und befestigt.* » Souligné par Fuchs.

³⁵⁷ Voir la note précédente.

³⁵⁸ Nous ne disposons pas de source qui prouverait combien de ces élèves sont vraiment passés chez Voříšek. Par exemple, le célèbre pianiste Joseph Szalay s'est toujours présenté comme « l'élève de Hummel », en particulier lorsqu'il interprétait des oeuvres de Voříšek (!). Il reste en question, s'il s'agissait surtout d'un nom, ou bien s'il n'a jamais pris de cours avec Voříšek. Voir la critique du 2

l'époque, l'apprentissage de Voříšek comprenait également la copie et la préparation de parties d'orchestre des oeuvres de Hummel. De plus, selon Fuchs, ce n'était pas pour lui seulement une tâche imposée, mais il le faisait aussi avec intérêt et admiration. Dans les *Notices*, nous pouvons lire toute une liste d'oeuvres de Beethoven que Voříšek admirait³⁶⁰ particulièrement, à la différence des oeuvres tardives de Beethoven qu'il semble apprécier moins, tout comme le public de l'époque : « *V. a infiniment estimé beaucoup des œuvres [de Beethoven] d'avant et il a toujours parlé d'elles avec l'enthousiasme. Au contraire, il n'a pas accepté beaucoup des œuvres plus tardives*³⁶¹, sans perdre sa vénération et son respect pour l'auteur. »³⁶².

1. 2. 4. 2. Hummel

Johann Nepomuk Hummel était en son temps le virtuose, et surtout l'improvisateur imbattable, ainsi que le pédagogue le plus respecté de Vienne. Enfant prodige dans sa jeunesse, il avait été de 1786 à 1788 l'élève de Wolfgang Amadeus Mozart. Hummel participait d'ailleurs à la vie de la maison de son maître, comme était l'habitude entre enseignants et élèves. Grâce à cette expérience, il avait accès à des activités et rencontres musicales exclusives tenues ici, telle la compagnie de Haydn et d'autres nombreux invités de Mozart³⁶³. À sa suggestion, Hummel est parti avec son père pour une tournée de concerts de cinq ans (1788 – 1793, soit de l'âge de dix ans à quinze ans), durant laquelle il visita la plupart des centres culturels

avril 1818, dans : Kyas, V., « Skladatel a pianista J. H. V. v zrcadle dobových kritik » [« J. H. Voříšek, compositeur et pianiste vu par les revues de presse d'époque »], *Opus Musicum*, 1986, p. 228.

³⁵⁹ Hummel ne restait pas longtemps à Stuttgart. Le poste n'était pas satisfaisant pour lui et déjà un an plus tard, en 1818, il partait au poste de Kapellmeister de cour à Weimar, où il restait jusqu'à sa mort en 1837.

³⁶⁰ « Mehrere seiner *Clavier-Concerte* u. *Trios*, *Sonaten aus der frühesten Zeit*; *desgleichen seine Lieder „Adelaide – Neue Liebe – Neues Leben“*, *6. geistlichen Lieder* – (*Sechs Lieder von Gellert op. 48*), *dessen ersten 6. Violin. Quart.*, *dessen 2. – Quint.*, *dessen – Septett* – *Es. Oratorium Christus*, *dessen Oper: Fidelio*, *dessen Ouverturen zu Coriolan, Egmont – Prometheus – Und von den Sinfonien Die 1. C dur. 2. D#.* *3. Es – 4. B – 5. Cmol. und 7. A#* ». Souligné par Fuchs.

³⁶¹ Souligné par Fuchs.

³⁶² « Diese – und noch so manche Werke seiner früheren Periode – schätzte W: unendlich, und sprach jedesmal mit der größten Begeisterung von Ihnen. Dafür war er mit manchen – besonders Produkten der späteren Zeit – nicht aus Ueberzeugung, nicht verstanden, ohne daß deswegen der Schöpfer derselben, in seiner Achtung und Verehrung auch nur das geringste verlohren hätte – . », Fuchs, A. : *Biographische Notizen*, 1826.

³⁶³ Chez les Mozart, les quatuors de Haydn se jouaient avec cette distribution : Haydn au 1^{er} violon, Dittersdorf au 2nd violon, Mozart à l'alto et Vaňhal au violoncelle.

européens³⁶⁴. Plus tard, il fit moins de concerts (par exemple justement après le retour de cette tournée) pour se consacrer plus entièrement à la composition et à l'enseignement, mais surtout pour la plus grande partie de sa vie à l'activité de chef. D'abord, il a été engagé à la cour d'Esterházy à Eisenstadt, puis brièvement à la cour de Stuttgart en 1816, enfin à son poste le plus important, celui de *Kapellmeister* archiducal à Weimar, de 1818 à 1837.

1. 2. 4. 3. La pédagogie de Hummel et sa Méthode pour piano

Hummel a développé sa méthode pendant plusieurs décennies. Il a enseigné à des pianistes de haut niveau, dès sa tournée à l'âge de douze ans, puis après son retour à Vienne, par fois jusqu'à dix heures par jour. Son oeuvre essentielle est une des méthodes clés du 19^e siècle : *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel*, publiée à Vienne en 1828 chez Tobias Haslinger, et presque simultanément aussi dans ses versions anglaise et française³⁶⁵.

Hummel enseignait à ses élèves exclusivement sur ses propres compositions³⁶⁶. Sa *Méthode*, divisée en trois parties, contient à la fois des exercices techniques ainsi qu'une gamme de pièces allant du niveau élémentaire jusqu'au « cours magistral ». Elle est donc apparemment désignée pour une éducation complète du jeune pianiste. En même temps, les écarts de difficulté entre les morceaux sont si marqués qu'il semble improbable qu'elle ne soit pas complétée par un autre répertoire non inclus dans la *Méthode*. À part des exemples purement musicaux, les chapitres théoriques font partie de la *Méthode* selon l'habitude de l'époque. Ici, Hummel explique non seulement les habitudes du pianiste et les bases de la terminologie et de la grammaire musicales, mais aussi le savoir-faire technique, expressif et l'ensemble des qualités requises pour un jeu avancé au piano. La première partie de la *Méthode* est divisée en trois sections. Elle présente la posture au piano, la façon de tenir le corps et les mains, les clés et les notes, l'étendue du piano, les tonalités et les mesures ; chaque chapitre est suivi par des

³⁶⁴ *The Grove online* mentionne ce trajet de la tournée : Brün, Prague, Dresde, Berlin, Magdeburg, Göttingen, Brunswick, Kassel, Weissenstein, Hanover, Celle, Hamburg, Kiel, Rensburg, Flensburg, Lübeck, Schleswig, Copenhagen, Odense, Les Îles Britanniques, Pays Bas, Köln, Bonn, Mayence, Francoforth et Linz. Dernière consultation le 1^{er} mai 2013.

³⁶⁵ La version anglaise parut en 1828 et la version française en 1829.

³⁶⁶ *The Grove online*, l'article « Hummel », consultation le 27 avril 2013. Voříšek, son élève et admirateur passionné, envoie le 12 février 1814 sa *Sonate* à sa soeur Anne. Il est possible que c'était à l'époque où il a lui même étudié cette *Sonate*.

exercices qui mettent tout de suite en pratique les connaissances acquises. La deuxième partie est presque entièrement consacrée au doigter et à des questions liées à celui-ci, comme le passage du pouce, les notes répétées, les étendues de mains et les sauts, l'usage du pouce et du petit doigt sur les touches /noires/ etc., avec de nombreux exercices liés concrètement à chaque problème. La troisième partie comprend deux sections : la première, en six chapitres, présentant les ornements ; puis la deuxième, concluant toute la *Méthode* en sept chapitres : 1. et 2. de l'exécution, 3. de l'usage des pédales (toutes de nouveau avec de nombreux exemples pratiques), puis plusieurs textes plus courts : 4. des pianos à la mécanique viennoise et anglaise, 5. de l'usage du métronome, 6. de l'accord de l'instrument, et 7. de l'improvisation.

Déjà dans la préface de la *Méthode*, Hummel précise la nécessité d'une bonne préparation théorique et pratique : « *Dès le début j'avais moins l'intention d'écrire une méthode pour ceux, qui veulent apprendre seulement à jouer du piano au propre sens du mot le plus vite possible, que notamment pour ceux qui ont l'ambition de faire leur apprentissage aussi bien dans le savoir théorique que dans les habiletés pratiques, et qui veulent devenir solides en interprétation.* »³⁶⁷

En fin, dans cette même préface, Hummel explique pourquoi la partie la plus importante de la *Méthode* (la deuxième partie) traite de la manière de doigter. Le piano, dont l'avantage est que l'interprète obtient toute l'harmonie sans aide des autres instruments, a tant changé dans les vingt ans qui ont précédés la publication de cette *Méthode*, que la manière de composer a dû également beaucoup évoluer. Suite à ces difficultés, et en particulier suite à l'accent mis sur la virtuosité, de nombreux principes d'éducation, notamment le doigter, durent également se transformer³⁶⁸.

³⁶⁷ « *Es war daher gleich anfangs weniger meine Absicht, ein Lehrbuch bloss für diejenigen zu schreiben, die im eigentlichen Sinne des Wortes auf die k ü r z e s t e Art nur Klavier lernen wollen, als hauptsächlich für solche, die nebst den praktischen auch die damit verbundenen theoretischen Kenntnisse erlernen und sich zu g r ü n d l i c h e n Spielern bilden wollen.* » *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel*, Vienne, 1828, *Préface*, p. 9. Les mot interlinés dans le texte original.

³⁶⁸ « *Diese Vorzüge und der bedeutende Umfang, den dieses Instrument seit zwanzig Jahren erhalten hat, haben wohl besonders dazu beigetragen, dass es so gemeinnützig, und die Kunstfertigkeit so hohen Grad auf demselben erlangte. Durch diese Fortschritte nahm auch die Schreibart für dieses Instrument nach und nach eine ganz andere Richtung und Gestalt, und die zunehmenden grössen Schwierigkeiten, die man zu besiegen strebte, machten bei manchen früher aufgestellten Lehrgrundsätzen, und besonders Fingersätze eine bedeutende Veränderung nöthig.* » *Idem*.

La formation musicale de Jan Václav Hugo Voříšek a été garantie surtout par deux personnages les plus importantes. Non seulement la technique instrumentale sur plusieurs instruments à clavier, mais les bases solides générales en musique lui a accordé sans doute son père, Václav František Voříšek. Sa virtuosité et son style ont été raffinés par la collaboration avec Johann Nepomuk Hummel. A part de ces enseignements, Voříšek a été plutôt un autodidacte averti, car les cours avec Sojka, Tomášek et peut-être même Kuchař ont été qu'occasionnels.

2. L'interprétation

Les problèmes d'interprétation choisis et présentés dans la *Méthode* de Hummel

La Méthode de Hummel et l'interprétation des œuvres de Voříšek

La *Méthode* de Hummel est parue pour la première fois en 1828, puis une seconde fois dans une édition légèrement remaniée et complétée en 1838. Nous supposons que la pédagogie de Hummel a certainement évolué entre temps, même si celle-ci n'a pas essentiellement changé depuis 1813 – 1816, le temps où Voříšek était son élève. C'est dans cette œuvre monumentale, que Hummel formule son style d'interprétation tant admiré par Voříšek. Dans le contexte des œuvres de Voříšek, quatre sujets d'interprétation sont présentés dans ce chapitre. Ils sont tirés de la *Méthode* de Hummel, et traitent de la question du tempo, de l'utilisation des pédales, du système d'accord de l'instrument et enfin du traité de l'improvisation.

2. 1. Le tempo, le métronome

Avant l'invention du métronome en 1815 et sa mondialisation dans les années suivantes, le tempo se déterminait selon plusieurs facteurs musicaux³⁶⁹:

Le mètre. Le tempo se distinct pour les mouvements à 2/4 ou 4/4, aussi bien que pour la même musique notée en 3/2, 3/4 ou 3/8. Au 18^e siècle, la distinction se faisait également entre la mesure de 4/4 soi-disante large et commune, selon Schulz, Türk³⁷⁰ et d'autres théoriciens.

L'indication du tempo. L'indication telle que l'*Allegro*, *Andante*, ensemble avec la spécification d'expression comme le *moderato*, *sostenuto* etc., influence non seulement le caractère, mais aussi le tempo du morceau. La catégorisation de tempi et l'effort de les déterminer le plus exactement possible est évidente même avant l'expansion générale du métronome.

Les durées de notes dans les pièces. Les durées plus courtes signifient un jeu plus léger et un tempo plus rapide. Les durées plus longues impliquent un jeu plus

³⁶⁹ Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford, 1999.

³⁷⁰ Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig, 1771 – 1774, Türk, Daniel Gottlob, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig und Halle, 1789, cit. in : Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford, 1999, p. 291.

lent et lourd. Ces trois catégories – le mètre, l'indication du tempo et les durées de notes – sont interconnectées. C. Brown mentionne trois exemples où le changement du mètre et de la durée de notes dans un certain moment du processus de la naissance du morceau signifie également le changement du tempo : le *Finale* du Quatuor en si bémol majeur, K. 458 de Mozart (le mètre change d'*alla breve* au 2/4, et en même temps le tempo du *Presto* à l'*Allegro assai*), l'ouverture du *Sommernachtstraum* de Mendelssohn (d'*alla breve* au C, et au même temps d'*Allegro di molto* à l'*Allegro vivace*), et le premier mouvement de l'*Octuor*, op. 20 du même compositeur (le mètre identique, mais les durées de notes raccourcies d'une moitié, donc deux mesures connectées en une seule, et au même temps le tempo change de l'*Allegro molto e vivace* à l'*Allegro moderato ma con fuoco*).

La quantité de notes rapides dans le morceau. Schulz dit³⁷¹ que : « *Si la pièce est en 2/4, marquée Allegro, et contient peu ou même pas de croches, le tempo sera plus rapide, que si elle en est pleine ; le même est valable pour le tempi lents.* »

L'influence supplémentaire sur le choix du tempo inclut le caractère de la pièce, le genre, le mouvement harmonique, ou le rapport avec une danse. Dans la seconde moitié du 18^e siècle, « *chaque [caractère] en rythme ternaire devrait être interprétée un peu plus vite que le même [caractère] en temps binaire* ». De même, nous savons que « *la musique pour l'église demande un tempo beaucoup plus lent que la musique pour le théâtre ou la musique de chambre* »³⁷².

2.1.1. Détermination du tempo à l'aide des instruments de mesure

Au 18^e siècle, chaque danse avait son propre *tempo giusto*, pour lequel il fallait cultiver le sens en étudiant les caractéristiques chorégraphiques et musicales de chaque danse. Le changement de l'ordre social engendré par la Révolution française et les guerres napoléoniennes coïncide avec une chute de connaissance générale des danses courtoises. De là vient le besoin de marquer le tempo de plus en plus exactement.

Les premiers instruments de mesure apparaissent dès le 15^e siècle, mais surtout au 17^e et durant le 18^e siècle. Parmi ceux-ci, certains sont inventés pour

³⁷¹ « *If the piece is in 2/4, marked with allegro and has few or even no semiquavers, so the beat is faster than if it were filled with them ; the same is true of slower tempos.* » Cit. in : Brown, C., p. 295.

³⁷² Holden, John, *An "Essay" towards a Rational System of Music*, Glasgow, 1770, cit. in : Brown, p. 295.

mesurer le temps musical dont le *pendulum* de Galileo Galilei qui avait d'abord été utilisé en médecine pour mesurer le pouls. En musique, trois instruments se distinguent au fur et à mesure : le pendulum, le chronomètre et le métronome.

Le pendulum, sur le principe de pendule, est un instrument qui donne les indications de tempo au moyen d'une cordelette dont la longueur peut être déclinée en fonction du mouvement choisi. Il a été utilisé jusque dans les premières décennies du 19^e siècle, notamment dans le *Requiem*, op. 24 de Gottfried Weber en 1813, ou par Louis Spohr dans les années 1820, qui indique les tempi en longueurs³⁷³.

Le chronomètre est un instrument similaire, dans un cadre avec une échelle graduée, fréquent surtout en France. Sa taille d'environ 180 centimètres³⁷⁴ le rend que peu pratique.

Le métronome présente la perfection des deux instruments mentionnés. Il s'agit d'un double pendule propulsé par la mécanique d'une montre³⁷⁵. Il a été conçu autour de 1812 par l'inventeur d'origine allemande Dietrich Nikolaus Winkel (1780 – 1826), facteur d'orgue et horloger, actif en Amsterdam³⁷⁶. Il a offert son premier « *cronometer* » à l'Institut de sciences, littérature et Beaux Arts³⁷⁷ en Amsterdam en 1814, mais malheureusement il n'a pas breveté son invention. Johann Nepomuk Mälzel (1772 – 1838), a voulu d'abord l'acheter. Suite au refus de Winkel, il en a profité pour le breveter comme sa propre invention en 1815³⁷⁸ en ajoutant une échelle graduée. Le métronome a finalement vu le succès de sa diffusion grâce à la réception positive, qui fut cependant pas spontanée, de deux des personnages les plus puissants de la Vienne musicale de l'époque, Salieri et Beethoven³⁷⁹.

2.1.2.. La réception du métronome

Après un désaccord initial, Beethoven, soutenu par la conviction qu'il faut d'abord sentir le bon tempo, ne commença à indiquer le métronome qu'en 1817³⁸⁰. Auparavant, il était lié d'amitié avec Mälzel, qui avait construit pour lui une

³⁷³ Brown, p. 303.

³⁷⁴ *The Grove online* donne la taille de 72 pouces, donc 182,9 centimètres.

³⁷⁵ *The Grove online*, l'article « Metronome », dernière consultation le 2. 1. 2013.

³⁷⁶ *The Grove online*, l'article « Winkel, Diedrich Nikolaus », dernière consultation le 2. 1. 2013.

³⁷⁷ Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten.

³⁷⁸ D'autres sources mentionnent l'an 1816.

³⁷⁹ Barth, George : *The Pianist as an Orator*, Cornell University, Ithaca and London, 1992, p. 47 – 49.

³⁸⁰ Barth, p. 47.

« trompette d'oreille » ayant pour but d'améliorer son ouïe défaillante. Même si leur amitié n'a pas duré longtemps³⁸¹, on peut penser que Beethoven a pu connaître le travail de Mälzel avant sa présentation publique.

Dans les Mémoires de Berlioz, on trouve une anecdote intéressante sur la nécessité de sentir le bon tempo sans devoir le mesurer. Selon son témoignage Mendelssohn³⁸², d'opinion que le tempo se sent et ne doit être mesuré, a pourtant montré son incertitude du bon tempo à prendre lors de sa lecture de l'ouverture *Le Roi Lear* de Berlioz. Un instrument qui indique le même tempo dans chaque situation devient alors très utile³⁸³.

Hummel consacre tout un chapitre dans sa *Méthode* à son usage du métronome et au problème du tempo³⁸⁴, dans lequel les nuances de tempi sont traitées en détail. En gros, il divise les tempi tout simplement en tempi lents, moyens et rapides, selon l'indication de mesure. Voir l'image 2, p. 24.

Hummel introduit un tableau de mêmes indications du tempo chez divers compositeurs, où on voit d'ailleurs clairement les différences qu'il faut respecter pour bien comprendre leur musique. Les exemples dans ce tableau sont probablement les pièces existantes qui ne sont pas mentionnées, puisque les indications du métronome différent, non seulement d'un auteur à l'autre, mais aussi pour un tempo chez un même auteur. Il est probable que Hummel a voulu montrer à quelle point un tempo nommé par la même appellation peut varier à l'intérieur de pièces différentes, et à quel point la seule indication lexicale peut être inexacte. Voir l'image 3, p. 25.

En plus d'un tableau avec les indications de métronome correspondantes aux tempi courants ainsi qu'à leurs valeurs de notes dans une mesure, Hummel adjoint

³⁸¹ Beethoven avait même porté une plainte contre Mälzel, qui s'est approprié en 1813 sa composition *Symphonie de Bataille*, que Beethoven a composé sur demande de Mälzel pour le « Panharmonicon ». Plus tard, la pièce est parue sous le titre de *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria*, op. 91 en deux versions – pour le piano et pour l'orchestre.

³⁸² *The Grove online*, l'article « Tempo and expression marks », dernière consultation le 8. 1. 2013.

³⁸³ « One day, when I spoke of the metronome and its usefulness, Mendelssohn said sharply, 'What on earth is the point of a metronome? It's a futile device. Any musician who cannot guess the tempo of a piece just by looking at it is a duffer'. I could have replied that in that case there were a good many duffers, but I held my peace ... One day he asked to see the score of the King Lear overture, which I had just composed in Nice. He read it through slowly and carefully, and was about to begin playing it on the piano (which he did, with incomparable skill) when he stopped and said, 'Give me the right tempo'. » cit. in: *The Grove online*, l'article « Tempo and expression marks », dernière consultation le 8. 1. 2013.

³⁸⁴ 3^e tome, 2^e partie, 5^e chapitre « Über Nutzen, Gebrauch and Anwendung des Mälzel'schen Metronoms », p. 439 – 441.

plusieurs paragraphes de conseils. Pour l'interprétation, je considère comme plus importants les paragraphes suivants :

§1. « Le Métronome est une des choses les plus utiles à la musique qui aient été inventées dans les derniers temps. Il remplit parfaitement son but, pourvu qu'on ne croie pas qu'il faille suivre son mouvement avec rigueur, pendant toute la durée d'un morceau, sans donner l'essor au sentiment. »³⁸⁵

§4. « Les *artistes* et les *amateurs* apprennent par le métronome le vrai mouvement que l'auteur a indiqué ; mais il ne doivent pas le suivre servilement sans ralentir ou animer certains endroits. J'ai rencontré des amateurs, et même des artistes, qui avaient l'habitude de toujours presser : c'est à ceux-ci que je recommande de s'exercer sous les coups du métronome, jusqu'à ce qu'ils aient acquis l'aplomb nécessaire.³⁸⁶

Les paragraphes suivants concernent les conseils aux débutants à qui il conseille de travailler avec le métronome pour obtenir plus de stabilité (§5). A un compositeur, l'indication du métronome assure que (§2)

« ses ouvrages seront joués partout exactement dans le mouvement qu'il a voulu leur donner et que sous ce rapport on ne les lui défigurera plus, ce qui était presque inévitable malgré le choix le plus scrupuleux des termes techniques. On ne peut se dispenser aujourd'hui de toutes ces définitions vagues, car, le système du métronome se divisant en trois classes qui comprennent : 1. les mouvements lents, 2. les mouvements modérés et 3. les mouvements vifs, il ne faut plus qu'ajouter très-rarement un mot pour indiquer le caractère particulier du morceau. »³⁸⁷

Dans l'œuvre pour piano seul de Voříšek, la question du tempo est la plus marquante dans les *Douze Rapsodies*, op. 1. Par ce cycle, Voříšek se présente dans le monde musical en tant que pianiste. Grâce aux dispositions techniques de l'enfant

³⁸⁵ Cité à partir de la version française, p. 463 de la *Méthode*. Dans la version originale : « *Diese Erfindung neuerer Zeit ist eine der nützlichsten im Gebiete der Musik, und erfüllt ihren Zweck vollkommen, nur giebt es noch Viele, die bei der Anwendung des Metronom's irrig meinen, er sei dazu bestimmt, seinem gleichmässigen Gang das ganze Stück hindurch folgen zu müssen, ohne dem Gefühl dabei Freiheit zu lassen.* »

³⁸⁶ « *Spieler und Liebhaber erfahren durch ihn das rechte vom Autor bestimmte Tempo, sollen aber keinesweges seiner Schlägen knechtisch folgen, und dadurch an einem zuweilen nötigen Anhalten oder Vorwärtsgehen gehindert werden. Oft habe ich indessen Liebhaber, sogar Künstler gefunden, denen übermässiges Eilen Gewohnheit war; diesen ist als das Beste anzuempfehlen, sich einige Zeit streng nach dem Metronom zu üben, um nach und nach die gehörige Ruhe zu erlangen.* »

³⁸⁷ « *Für die Komponisten hat er den grosse Nutzen, dass ihre Kompositionen, die sie nach den Graden des Metronom's bezeichnen, in allen Ländern im gleichen Tempo ausgeführt werden; und dass nicht wie sonst, ohnerachtet der sorgfältigst gewählten musikalischen Kunstwörter, der Effekt ihrer Werke durch Übertreibung oder Schläfrigkeit des Zeitemasses verloren geht. Die langen Überschriften werden dadurch entbehrlich, indem das ganze Zeitsystem in drei Hauptbewegungen: die *l a n g s a m e*, die *m ä s s i g e* und die *g e s c h w i n d e* getheilt wird, und somit höchst selten nur ein, die besondere Leidenschaft andeutendes Wort beizufügen, nöthig ist.* » Entremêlé dans le texte originale.

prodige d'autrefois, la spontanéité et la vitesse sont les atouts du jeune virtuose, et c'est sûrement pour cette raison que les douze morceaux sont des tempi rapides, voire très rapides. A l'époque de son invention, le métronome était en principe une nouveauté, et pourtant, la première édition de *Rapsodies* de 1818 contient des indications y faisant directement référence.

Parmi les conseils de Hummel concernant les changements de tempo dans un morceau, les paragraphes §1 et §4, sont les plus riches. A ce titre, ils nous sont d'une grande aide dans notre recherche sur la question du tempo dans l'interprétation de *Rapsodies* de Voříšek. Hummel y expose en effet sa thèse principale, à savoir que l'obsession de garder le même tempo durant tout un morceau est erronée (§1), et que l'interprète ne devrait pas jouer servilement selon le métronome (§4), même si il est vrai qu'il gagne en s'exerçant avec celui-ci, une certitude nécessaire (§5). Cette idée est intensifiée par l'expérience de nombreux pianofortistes, selon laquelle on peut supposer, que les changements du tempo dans l'interprétation au début du 19^e siècle étaient beaucoup plus importants, que celles que celles aujourd'hui tolérées.

Pour l'exemple, voyons la *Sonate en fa* majeur, op. 17 de Beethoven pour piano et cor (ou violoncelle). Dans le premier mouvement, le caractère vif du premier sujet est tellement opposé au caractère méditatif et sonore du deuxième sujet³⁸⁸ que la volonté de tenir l'un et l'autre dans un tempo comparable risque d'être très forcé.

De la même façon, dans l'autographe du lied *Nord oder Süd* en 1817³⁸⁹, Beethoven recommande de prendre pour tempo l'indication : « *100 selon le Mälzel, mais cela peut s'appliquer que sur les premières mesures, car l'émotion a également son propre tempo ; cependant celui-ci n'est pas exprimé en de tel degrés (précisément 100)* »³⁹⁰.

L'analyse de *Rapsodies*, op. 1 de Voříšek offre un grand nombre de tels exemples³⁹¹.

³⁸⁸ Surtout à l'interprétation sur le cor naturel ou avec les cordes en boyaux de la violoncelle classique.

³⁸⁹ Cit. in : Barth, George, *The Pianist as an Orator*, Cornell University, Ithaca and London, 1992, p. 51.

³⁹⁰ Barth, p. 51, cité du : Thayer, « *Beethovens Leben* », vol. 4, p. 66. « *100 nach Mälzel, doch kann diess nur von den ersten Takten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken.* ».

³⁹¹ Voir le chapitre 3. 1. 1. 3. Le tempo et les indication du métronome dans l'interprétation de *Rapsodies*.

2. 2. La pédalisation

Dans sa *Méthode*, Hummel consacre à la pédalisation un chapitre relativement court, mais pertinent. Pour nous aujourd'hui, ce sujet est extrêmement important, notamment en interprétation de la musique de cette époque. On verra par la suite, que c'est justement ce trait, qui témoigne du changement esthétique dans la musique de la première moitié du 19^e siècle.

Dès la fin du 18^e siècle, la théorie de l'usage des pédales apparaît dans la littérature pédagogique du piano, surtout en France, mais aussi en Allemagne. Cet aspect est profondément décrit pour la première fois par Johann Peter Milchmeyer (1749 – 1813)³⁹². Dans de nombreux exemples de sa *Méthode*, il explique l'usage de quatre pédales sur les pianos carrés (en allemand « tafelklavier », les quatre pédales représentent le registre de la harpe, les étouffoirs, l'*una corda* et la jalousie) et de deux pédales sur les grands pianos en forme de clavecin (deux pédales, celui des étouffoirs et celui d'*una corda*)³⁹³. Selon la manière spécifique de la pédalisation, bien différente de celle habituelle aujourd'hui, il faut prendre la pédale avec la première note d'une phrase et l'enlever avec la dernière. Les harmonies ne s'allient donc pas continuellement ; mais à chaque changement de la pédale, le son s'interrompt.

D'autres méthodes de virtuoses et de pédagogues célèbres du tournant du 18^e et du 19^e siècle traitent le sujet de la pédalisation en profondeur, et créent un style pianistique spécifique, notamment en Europe Occidentale. Daniel Gottlieb Steibelt (1765 – 1823) publie sa *Méthode pour le piano-forté* à Paris en 1805. En tant que virtuose, il éblouit surtout le public français par son utilisation des pédales, jusqu'à son temps inhabituel³⁹⁴. Il compte sur l'usage de quatre pédales, qu'il appelle : *A* – la sourdine, qui diminue le son, nommée également le registre de la harpe ou du luth, *B* – les étouffoirs, *C* – « jeu de Buffles », *D* – « pédale céleste » (identique avec la génouillère, ou plus tard la pédale *una corda* sur les instruments viennois).

³⁹² Milchmeyer, Johann Peter, « *Die Wahre Art das Pianoforte zu spielen* », Meinhold, 1797 ; sur l'usage de registres dans les cinquième chapitre « *Von der Kenntnis und Veränderungen des Pianoforte* ».

³⁹³ Goy, Pierre, « *L'utilisation des registres dans la musique française de pianoforte au début du XIX^e siècle* », Musique, Image, Instruments n°11, CNRS Editions, Paris 2009, p. 255.

³⁹⁴ « *Il joua le grand adagio de l'op. 64, où il employait si bien les pédales, dont l'usage était peu connu avant lui.* », Revue *Le Pianiste*, Paris, Meudon et Vaugirard, 1834, n°6, p. 82, cit. in : Goy, P., p. 256.

Les pédales sont indiquées de la même manière par Louis Adam (1758 – 1848)³⁹⁵. Il dit sur leur usage : « *Tout ce qui peut ajouter sur un instrument au charme de la musique, et à l'émotion des sens, ne doit pas être négligé, et sous ce rapport les pédales employées avec art et à propos procurent de bien grands avantages.* »³⁹⁶. Par la suite, il décrit dans sa *Méthode* comment éviter trop d'abus dans l'utilisation des pédales, au profit d'un usage du bon goût.

Ces trois auteurs consacrent donc un grand chapitre de leurs *Méthodes* à la pédalisation, et traitent en détail de l'usage de chacun des registres mentionnés, tout en ajoutant de nombreux exemples musicaux. Ils réprovent leur abus, mais il est évident que leur approche de la pédalisation (les étouffoirs) et de la registration (les autres pédales) est très libre.

Le milieu musical et esthétique de Voříšek prend Hummel comme modèle le plus exemplaire. Bien que dans les exemples présentés dans la *Méthode* de Hummel on trouve au moins quelques aspects homologues aux autres méthodes mentionnées plus haut (par exemple une pédale sur l'alternance de la tonique et la dominante), l'approche de Hummel au sujet de la pédalisation est fondamentalement différente. Même après l'étude de toutes les sources accessibles, on ne peut pas juger avec sûreté de la vraie façon d'interpréter à l'époque. Néanmoins, selon ses propres mots, Hummel considère l'utilisation des pédales seulement comme un agrément au jeu. Quant à Milchmeyer, la réunion d'un son créée par un certain registre, avec la structure de la partition fait l'essence de la musique même. Les exemples musicaux citent le *Siciliano* et le *Maestoso*³⁹⁷.

Tout au début du chapitre sur la pédalisation, Hummel se plaint de l'usage excessif du soulèvement des étouffoirs : « *c'est un excellent moyen de cacher un jeu defectueux*³⁹⁸, et souvent on aurait de la peine à reconnaître certains exécutants, si on les entendait sans le secours des pédales »³⁹⁹. Certes, il ne rejette pas leur usage en général, car les pédales peuvent servir en tant qu'« *agrément intéressant* », même si « *le véritable artiste n'a pas besoin d'aucune pédale pour toucher ses auditeurs* »

³⁹⁵ *Méthode de Piano du Conservatoire*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, faub. Poissonnière n°11, 1805, cit. in : Goy, p. 262.

³⁹⁶ Cit. in : Goy, p. 262.

³⁹⁷ Goy, p. 248 – 249.

³⁹⁸ La *Méthode*, p. 460, dans l'original allemand « *Eine unreine und notenschluckende Spiel* ».

³⁹⁹ Ne pas abuser l'usage de la pédale est également la demande des auteurs français cités plus haut, mais vu les exemples en musique, il est évident que la pratique dans les deux régions est très différente.

(§2). Il considère les autres pédales⁴⁰⁰ « *superflues, [qui] n'ont de valeur ni pour l'exécutant, ni pour l'instrument* » (§2). Pour montrer l'exemple, il prend Mozart et Clementi, qui « *n'ont eu recours à ces moyens pour acquérir le titre glorieux de premiers pianistes de leur temps* » et il exige de ses élèves de savoir d'abord jouer le morceau sans la pédale, et de l'employer seulement après, et encore avec modestie (§3). On ne sait pas comment et à quel point ces artistes ont vraiment employé le soulèvement des étouffoirs. Dans la Vienne de l'époque de Mozart, où le piano disposait de genouillères, on peut supposer, que sa maîtrise peu confortable ne causait pas d'abus. En revanche, en Angleterre, le champs d'activité de Muzio Clementi, le piano avait déjà à la fin du 18^e siècle des réelles pédales. Leur usage copieux est évident par exemple dans les dernières *Sonates* de Haydn⁴⁰¹. La grande popularité de jeu avec des soulèvement des étouffoirs, souvent sur des longues phrases ou bien dans les mouvements entiers (surtout les mouvements lents), est bien connue également de l'école berlinoise autour de C. P. E. Bach.

Pour l'interprète d'aujourd'hui, les trois exemples musicaux avec les indications de la pédale mentionnés dans le chapitre sur la pédalisation dans la première édition de la *Méthode* de Hummel sont surprenants par leur esthétique de « pureté du son » différente. Il est recommandé de prendre la pédale selon la basse, même si les harmonies (telle que la tonique et la dominante) au dessus changent. Voir images 4 et 5 sur la p. 31.

Le piano de la première moitié du 19^e siècle développe dans une vitesse précipitée. Une preuve très intéressante de ce développement rapide de l'esthétique au nom de la puissance du son de l'instrument et donc du changement de l'interprétation dans les années 1820 et 1830 nous donne la deuxième édition de la *Méthode* de Hummel, dix ans après la première, en 1838. La pédalisation y change radicalement, du sens de la pureté vers notre goût d'aujourd'hui. Le changement de l'approche était aussi marquante, qu'il fallait ajuster les exemples musicaux dans la *Méthode* et remanier les signes de la pédalisation. La nouvelle recommandation est de changer la pédale sur chaque nouvelle harmonie. Voir images 6 sur la p. 32 et 7 sur la p. 33.

⁴⁰⁰ Au début du 19^e siècle, le piano viennois avait d'habitude 4 – 5 pédales : les étouffoirs, la sourdine, le registre du basson, une deuxième sourdine plus étouffante, et souvent aussi « la musique turque » qui comprend un petit cymbale et un tambour mis en boîte dans l'intérieur du piano.

⁴⁰¹ Rappelons au moins l'indication d'une seule pédale pour une partie étonnamment longue dans le premier mouvement de la *Sonate* en *do* majeur, Hob. XVI:50.

Selon la recommandation de Hummel en §2⁴⁰² de ne pas changer la pédale trop souvent dans les tempi lents, les exemples sont en *Largo* et en nuances *pp* jusqu'au *p*. Il faut également comprendre, que le piano viennois du début du 19^e siècle avait un son beaucoup plus court, que quelconque piano plus tardif, sans parler du piano moderne ; et que les harmonies dans ce tempo et cette nuance ne se confondent pas d'une manière perturbatrice. Néanmoins, je présume, que si telle était la pédalisation habituelle d'un mouvement lent, nous devons réévaluer fondamentalement notre perception d'une pédalisation « propre » et d'une pédalisation « déplacée » pour cette période de la littérature pianistique.

Dans l'œuvre pour piano de Voříšek, à part de certaines parties centrales des *Rapsodies* ou des *Impromptus*, le sujet de la pédalisation est le plus marquant dans la première partie de la *Fantasie*, op. 12, de laquelle on tire quelques exemples avec des suggestions d'interprétation. L'image 8, p. 34 : en mesures 37 – 49 et 106 – 123 sur un instrument convenant pour l'époque on prendra une pédale à chaque fois pour tout le passage sur une note de basse. De même, aux mesures 27 – 32, la pédale changera seulement au changement de la basse (ici la harmonie sur le même temps), voir fig. 9, p. 34, une pédalisation similaire est recommandée également en thème conclusif de la première partie de la *Fantasie*. Aux mesures 67 – 72, la tonique et la dominante s'altèrent, dans la répétition du même sujet en mesures 124 – 135, plusieurs harmonies et notes mélodiques se développent sur la basse tonique. Sur un instrument convenable, on peut se permettre de ne pas changer la pédale de la mesure 124 jusqu'à la fin du mouvement, car chaque changement perturbe la résonance globale. Une couleur et une atmosphère singulières se forment surtout en connexion avec un des registres qui diminue le son, à savoir la sourdine ou l'*una corda*⁴⁰³.

⁴⁰² « ... ihr Gebrauch iest jedoch mehr in langsamen als im schnellen Zeitmass, und nur bei langsamen Harmoniewechsel zu empfehlen... » Troisième chapitre, §2, p. 437.

⁴⁰³ Si Milchmeyer accepte l'usage de la sourdine seule, Steibelt recommande presque catégoriquement l'usage simultané de la pédale qui étouffe le son et celui qui le prolonge : « La première pédale marquée A étouffe encore plus le son que si l'on n'employait aucune pédale. Il ne faut pas l'employer seule. Lorsqu'on la prend, il faut prendre aussi, et avec le même pied, celle qui suit marquée B. La réunion de ces deux pédales, sous le même pied, produit un son qui est celui de la Harpe ou du Luth. », cit. in : Goy, Pierre, « L'utilisation des registres dans la musique française de pianoforte au début du XIX^e siècle », Musique, Image, Instruments n°11, CNRS Editions, Paris 2009, p. 257.

2. 1. 3. L'accord

Dans la littérature, Hummel est d'habitude présenté comme tenant du tempérament égal. Ce système d'accord, développé plus généralement qu'au 20^e siècle, n'était pas une nouveauté au temps de Hummel. Les expérimentations liées au tempérament égal ou quasi-égal sont connues déjà en 16^e siècle grâce à des instruments frottés, tels que le luth, la vihuelle ou la viole de gambe. Vu son incompatibilité avec le tempérament mésotonique et les autres tempéraments inégaux, le tempérament égal était le thème de discours passionnés à l'époque des débuts de la basse continue. Ses propagateurs furent ensuite Jean-Phillipe Rameau ou Johann Georg Neidhardt (1680 – 1739) par exemple. Ce dernier recommandait d'ailleurs le tempérament égal surtout dans les grandes villes, à côté d'un autre tempérament appelé « villageois »⁴⁰⁴.

Le tempérament diffère cependant pour le jeu en solo, pour la musique de chambre ou l'orchestre. Pour un seul instrument à clavier, un tempérament plus égal avec le comma partagé parmi plus de quintes est mieux acceptable, que pour un ensemble clavier et instruments à vent, qui exige toujours des particularités de l'accord. Voir le tempérament soi-disant « viennois quasi-égal » du début du 19^e siècle⁴⁰⁵, p. 36.

Dans sa *Méthode*⁴⁰⁶, Hummel présente un système d'accord simple, sans schéma, indication de la vitesse des battements ou d'autres méthodes techniques. Il divise les quintes en trois niveaux de justesse : la quinte *mauvaise* (trop basse vers sa note inférieure), celle *bonne* (elle n'est pas tout à fait juste, mais cela ne dérange pas l'oreille), enfin celle *juste* (elle satisfait parfaitement l'oreille, ou sonne comme un harmonique de la note inférieure)⁴⁰⁷. Il recommande d'accorder le cycle de quintes d'une telle manière, que la dernière quinte soit « bonne ». Toutes les quintes devraient être tempérées, sauf dans l'octave un ; il décrit donc le phénomène aujourd'hui appelé le *stretching*. Sa partition est destinée au grand public, qui achète sa *Méthode* et qui n'aurait pas le moyen de se faire accorder le piano régulièrement

⁴⁰⁴ Neidhardt « Dorf ».

⁴⁰⁵ Jorgensen, Owen, *Tuning: Containing the Perfection of Eighteenth-Century Temperament, the Lost Art of Nineteenth-Century Temperament and the Science of Equal Temperament*, Michigan State University Press, 1991 – la partition n. 111, p. 409, « Tuning Hummel's Temperament According to the Rules of Viennese Tuners in 1829 ».

⁴⁰⁶ Avant-dernière, 6^e chapitre de la 2^e du 3^e tom de la *Méthode*.

⁴⁰⁷ Dans l'original allemand : *Schlecht, gut, rein*.

par un accordeur professionnel. Selon Hummel « *il est rare de rencontrer des oreilles aussi exercées pour apprécier des nuances aussi légères que celles du tempérament inégale* »⁴⁰⁸. Voilà la raison pour laquelle il suggère aux amateurs plutôt un tempérament plus égal (voir les valeurs, p. 37), mais pour les oreilles sensibles et exercées d'un connaisseur, qui apprécie la diversité de couleurs de chaque tonalité, il recommande un tempérament inégal.

2. 1. 4. L'improvisation

L'improvisation, appelée dans la *Méthode* la fantaisie libre (*freie Phantasieren*), est le domaine principal de l'art de Hummel, ainsi que de Voříšek. De nombreux textes parlent de la pratique de Hummel, mais aussi de celle de l'époque en générale, consistant à baser le programme d'un concert sur l'improvisation, en le complétant seulement par des pièces notées. Hummel met le chapitre sur l'improvisation⁴⁰⁹ toute à la fin de sa *Méthode*, en faisant allusion au plus haut art de l'interprétation. Le chapitre commence par la constatation que « *l'improvisation n'est pas susceptible d'être enseignée* », mais l'auteur indique qu'il peut « *communiquer quelques observations* ». En premier lieu, les dispositions naturelles constituent la base indispensable, telles que « *l'invention, la sagacité et l'élan d'idées* ». Ensuite viennent les habiletés gagnées par l'éducation musicale telles que la parfaite connaissance de l'harmonie et la sûreté du jeu. Hummel compare la légèreté d'une exécution juste et sûre de l'artiste qui improvise, à la formulation directe de pensées par un savant. Il en profite alors pour raconter son propre parcours, où après avoir acquis l'habileté pianistique, et étudié les maîtres anciens et contemporains, il s'exerçait à l'improvisation les soirs, après toute une journée d'enseignement et de composition. Les savoirs-faire suivants étaient les plus importants pour lui : « *la conduite et la liaison des idées, le rythme sévère et la diversité du caractère, la variété du coloris* » : des qualités donc très proches de celles de la rhétorique. Pour

⁴⁰⁸ « ...man muss eine Temperatur befolgen, die um so leichter und bequemer zu stimmen sei, je weniger man bei Vielen, welche sich mit Stimmen befassen, ein so scharfes Gehör voraussetzen kann, das sie die feinen Abweichungen in den verschiedenen Akkorden der ungleichschwebende n Temperatur sollten genau unterscheiden können. » Entremêlé dans le texte originale. Le 6^e chapitre de la *Méthode*, p. 442 dans l'original allemand, p. 466 dans la version française.

⁴⁰⁹ Le 7^e, dernière chapitre de la 2^e partie du 3^e tome de la *Méthode*, p. 444 dans l'original allemand, p. 468 en édition française.

conclure, il fait une distinction entre des improvisations destinées à des auditoires différents selon le niveau de leur éducation musicale.

Voříšek, pour qui Hummel était le modèle le plus estimé, était également connu pour cette qualité. Dans les combats musicaux de salon, Voříšek affronta Moscheles plusieurs fois. On lit dans les *Notices Biographiques* de Fuchs : « si Moscheles éclipsait V. par son jeu doux et brillant, il était évident, que celui le surpassait en fantaisie libre, car dans ce genre de musique, où on reconnaît infailliblement le vrai génie (comme celui qui crée et aménage au même temps) Voříšek [était surpassé] que par son modèle (Hummel) »⁴¹⁰.

Aussi bien que l'improvisation de Hummel, celle de Voříšek différait également selon le niveau de son public⁴¹¹. Pour les connaisseurs cultivés, il improvisait au style sévère, souvent en contrepoint. Pour un public qui ne pouvait pas apprécier cette approche intellectuelle, il improvisait au style de variations brillantes.⁴¹²

Nous parlons d'avantage du style improvisatoire ou libre dans le chapitre 3. 2. 1. *Fantasia*, op. 12.

⁴¹⁰ « ... und wenn Moscheles durch sein nettes – und höchst brillantes Spiel – unsern W: verdunkelte – so war es doch ausgemacht, daß dieser – jenen in der freven Fantasie, weit überflügelte – denn in dieser Gattung – wo sich das eigentliche Genie – (als augenblicklich erschaffend und wohlgeordnet von sich gebend) am unverkennbarsten äußert – hatte W: nur bloß allein sein ~~xxx~~ Vorbild (Hummel) über sich. » Souligné dans le texte original par Fuchs.

⁴¹¹ Hummel décrit dans ce chapitre, qu'après son travail en privé, il essayait d'abord d'improviser devant quelques personnes choisis, et il observait l'effet, que son improvisation avait « ...tant sur les connaisseurs que sur ceux qui étaient étrangers à l'art », en original « ...theils Kennern, theils Profanen zu phantasieren... ».

⁴¹² « Seine Fantasien konnte man füglich in 2 Klassen theilen, welche Eintheilung in den vorhandenen gebildeten kunstsinnigen, oder musikalisch ungebildeten Auditorium ihren Grund hatte. Im ersteren Falle, war dessen Fantasie – Ein, aus einem einzigen Faden (dem gegebenen Thema) fortgesponnenes höchst regelmäßiges Ganzes, ohne brillante Passagen-Figuren, meist vierstimmig gehalten, und nicht selten durchaus kontrapunktisch und im strengen Style. Hierbey vermied er jedoch – durch die frappantesten Gänge ~~und~~ wahrhaft genialische Wendungen, und einige wenige angebrachten Hindeutungen auf die Meisterschaft des Instruments – alles Ermüdende für den Zuhörer und spannte dadurch die Aufmerksamkeit derselben immer mehr und mehr. –

So lange das Ganze dauerte, war er in einer solchen Begeisterung daß es höchst merkwürdig war, ihn am Clavier sitzend – zu beobachten, welche Verklärung auf seinem Gesichte (~~welche~~ die durch das, aus selben herausblitzenden Feuerauge noch mehr erhöht wurde,) das Herrschen im Reich der Töne hervorbrachte. –

Im letzteren Falle – wo nämlich das Vorhergegangene – nur am unrechten Orte gewesen, [Monatebericht 1829: gewesen wäre] wählte er sich schon erstens, ~~xxx~~ ein äußerst populäres – leicht faßliches Thema – welches er, nach vorhergegangener brillanter Varirung – bald mit einer andern gerade in der Mode gewesenen Melodie vertauschte – allenfalls beyde auf die interessanteste Weise mit einander verband, und solchergestalt in ein, mit vieler Umsicht angelegtes Potpourri verwandelte. Daß er hierbey, die einem vorständigen Clavieristen zu Gebote stehenden glänzendsten Passagen anwendete, und sich auf diese Art den Beyfall Aller zu versichern wußte, brauche ich wohl nicht mehr hinzufügen. » Fuchs, Biographische Notizen.

3. L'œuvre pour piano de Voříšek et son interprétation

3. 1. Petites formes

3. 1. 1. Douze Rapsodies, op. 1

Les *Douzes Rapsodies*, op. 1 constituent le premier grand opus de Voříšek, dédié à son ancien maître Václav Jan Tomášek⁴¹³. Plusieurs pièces isolées de la même forme *Da Capo* ont précédé ce recueil⁴¹⁴. Il s'est formé sur une période plus longue certaines pièces ont déjà été écrites autour ou avant 1814, soit à l'époque de l'arrivée de Voříšek à Vienne. L'opus entier est paru pour la première fois en 1818, probablement par l'auteur lui-même. Quelques idées musicales ou des techniques instrumentales sont inspirées par des pièces pour piano de Tomášek, surtout des *Eclogues*, que Voříšek a pu étudier chez son professeur, mais du côté pianistique et musical elles sont beaucoup plus développées⁴¹⁵.

Contrairement à d'autres pièces pour piano écrites par Voříšek surtout pour ses élèves, les *Rapsodies* sont sans doute les pièces avec lesquelles le jeune virtuose a voulu impressionner son public et se présenter en tant que pianiste dans la société exigeante de Vienne. Elles sont à la fois des études instrumentales – la plupart d'elles traitent un problème technique spécifique, et des études de composition – toutes servent pour perfectionner en détail les différentes parties de la forme *da capo*, avec la partie principale et la partie centrale sous la forme de lied, avec la partie *B* qui s'approche plus ou moins d'un développement de sonate.

Certaines *Rapsodies* sont écrites dans un « style » bien défini et catégorisé de l'époque (voir la définition des *topics* de Leonard G. Ratner⁴¹⁶) : *le style brillant* – le plus évident en n. 1 en *do* dièse mineur, dans un autre sens aussi en n. 3 en *la* mineur, n. 6 en *la* bémol majeur, et n. 11 en *si* mineur, *le scherzo* – n. 2 en *mi* majeur, *la chasse* – n. 4 en *fa* majeur, *le style sévère* ou la *polyphonie* – n. 5 en *fa* mineur et n. 12 en *mi* bémol majeur, *le rubato* ou bien le *Sturm und Drang* – n. 9 en *sol* mineur.

⁴¹³ Concernant la profondeur des études de Voříšek chez Tomášek, voir le chapitre 1. 2. 3. Václav Jan Tomášek et Zuckerová, O., monographie inédite.

⁴¹⁴ *Impromptus* en *fa* majeur et en *si* bémol majeur, *Eclogue*. WAMZ, 5. 12. 1818, p. 455 – 56.

⁴¹⁵ K. DeLong évoque la parenté de la *Rapsodie* n. 7 en *ré* mineur avec la *Rapsodie* en *do* majeur, op. 40 n. 3 de Tomášek. (DeLong, Kenneth Gordon, *The Solo Piano Music of J. V. Vorisek*, Ph.D., Musicology, Stanford University, 1982, p. 78 – 82). Cette parenté se voit seulement dans le choix de la technique.

⁴¹⁶ Ratner, Leonard G., *Classic Music: Expression, Form and Style*, Schirmer Books, 1985; « Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas », *Early Music*, Vol. 19, No. 4, Performing Mozart's Music I (Nov., 1991), p. 615 – 619.

La critique de la première édition du 5 décembre 1818⁴¹⁷ loue le talent de Voříšek, ses émotions, sa fantaisie et sa connaissance de la composition, et promet le futur succès à l'auteur doué. Il estime fort les numéros 1, 4, 5, 7, 8, 9, 10 et surtout le n. 12. À l'inverse, en raison des accords trop fréquents et des grandes étendues de mains – ce sont là en effet les seules deux choses qu'il reproche à Voříšek, dans lesquelles il voit une certaine discrimination à l'égard du beau sexe – il n'apprécie pas les numéros 2, 3, 6, 9 et (une fois de plus !) n. 10 et les juge comme des obstacles à une plus grande diffusion de ces morceaux autrement très réussis⁴¹⁸.

3. 1. 1. 1. Le choix des tonalités

Parmi le peu de documents manuscrits qui nous sont restés de Voříšek, il existe⁴¹⁹ un cahier avec ses notes sur la musique et la théorie musicale, généralement tirées des traités qu'il étudiait⁴²⁰. Il s'agit du cahier numéro 18, le seul conservé. Sur les huit pages manuscrites, dans une enveloppe portant l'écriture d'Alois Fuchs, ses notes sur le caractère des tonalités se trouvent à côté de la terminologie italienne, les indications de caractère, les modes anciens et les dénominations de tempi. Les tempi sont décrits de manière assez habituelle, sauf une curiosité : il estime l'Andantino plus lent que l'Andante. A l'époque, c'était bien courant : un autre exemple donne

⁴¹⁷ WAMZ, 5. 12. 1818; la critique de *12 Rapsodies*, p. 455 – 56.

⁴¹⁸ « *Vorliegende Rapsodien, wie sie der bescheidene Verfasser nennt, den ich zwar nicht persönlich kenne, aber schon viel Rühmliches von seinen Fertigkeiten im Clavierspiel sagen hörte, un dessen Bekanntschaft ich mittelst anzuzeigenden Werks als Tonsetzer zur ersten mahle mache, sind nichts weniger als rapsodienmässig (zusammengestoppelt), sondern zeigen reichlich sowohl des Componisten Talent in Hinsicht der Empfindung, Phantasie und Kenntniss des strengen Satzes, als auch den gewandten Clavierspieler, der mit solchen Kenntnissen ausgerüstet, - und mit dem ersten Werke so beginnt - in Zukunft noch viel zu leisten im Stande ist. Rec., dem das mehrmalige durchspielen dieser Musikstücke viel Vergnügen machte, gefielen vorzüglich Nro 1., 4., 5., 7., 8., 9., 10. und besonders 12. Weniger zu loben sind die zu grossen Spannungen, wie z.B. die häufigen Decimen-Spannungen (wohl aber auch mitunter noch grössere, die theils gebrochen, theils in Accorden in Nro 2, 3, 6, 9 und 10 - und öfters, ohne eben nöthig zu seyn - vorkommen. Wir werden nicht im Allgemeinen dem schönen Geschlechte und dem grösseren Theil der Clavierspieler so grosse Hände zumuthen wollen, damit so etwas rein und ohne Störung vorgetragen werde; und rein, besonders im gebundenen Styl, muss und soll es doch, gewiss auch nach des Herrn Verfassers Meinung, gespielt werden? - So etwas hindert den schönen und leichten Vortrag, und macht zugleich, dass das Werk nicht so verbreitet wird, als es des gediegenen Inhaltes wegen gewiss verbreitet zu werden verdiente. Die Auflage ist schön und der Stich rein und fehlerfrey.* » Kurze Anzeige. XII Rapsodies pour le Pianoforte, composées par J.H. Wozzischek. (Œuv. 1. Cah. 1 et 2 (Preis 8f. W.W.) Cité dans le texte inédit d'O. Zuckerová.

⁴¹⁹ Ce cahier devrait se trouver dans l'archive de la *Gesellschaft der Musikfreunde* à Vienne, sous la côte WOR 1, intitulé « *Musikalische Bemerkungen* ». Le document doit comporter deux parties, l'inventaire de la propriété personnelle de Voříšek, résumée probablement par A. Fuchs, et le *Cahier n. 18*. Cette partie du document est pour l'heure probablement perdue, j'ai eu la possibilité de voir les copies faites par Mme Zuckerová lors de sa recherche sur le sujet.

⁴²⁰ Matthesson, Marburg.

Beethoven dans sa lettre de 1813 à George Thomson à Edinbourg (CCCXIX): « *Si à l'avenir entre les airs que vous serez dans le cas de m'envoyer pour être composer il y avait des Andantinos je vous prierais de me notifier si cet Andantino, est entendu plus lent, ou plus vite que l'Andante, puis que ce terme comme beaucoup d'autres dans la musique est d'une signification si incertaine, que mainte fois Andantino s'approche du Allegro et mainte autre est joué presque comme Adagio.* »⁴²¹.

Voici le tableau des tonalités tel que est copié dans le cahier 18⁴²² :

C <i>dur ist heiter und rein.</i> [clair et pur]	A <i>moll traurig</i> [triste]
G – <i>angenehm u. ländlich.</i> [agréable et rustique]	E – <i>zärtlich klagend</i> [tendrement plaintif]
D – <i>pompös und rauschend</i> [pompeux et murmurant]	H – <i>düstere</i> ⁴²³ [sombre]
A – <i>fröhlich u. hell</i> [joyeux et clair]	Fis – <i>melancholisch</i> [melancolique]
E – <i>feurig und wild</i> [fougueux et sauvage]	Cis – <i>Verzweiflung</i> <i>ausdrückend.</i> [exprimant le désespoir]
—————	
F <i>dur ist sanft und ruhig.</i> [aimable/tendre et paisible]	D <i>moll sanft träumend.</i> [aimablement rêveur]
B – <i>lieblich u. zärtlich</i> [gracieux et tendre]	G – <i>rührend.</i> [émouvant]
Es – <i>prächtig und feyerlich</i> [splendide et solennel] [lamentant]	Es ⁴²⁴ – <i>tiefjammernd</i>
As – <i>schwarz wie die Nacht</i> [noir comme la nuit]	F – <i>höchster Ausdruck des</i> <i>Schmerzens.</i> [la suprême expression de la douleur]

⁴²¹ Vienne le 19 Février, 1813. *Beethoven Letters online* p. 279 – 280, dernière consultation le 11 mai 2013.

⁴²² Transcrit directement du cahier, donc en qualité de notes. Le genre différent au mot *duster* veut probablement dire « *dustere tonart* ». Voir la traduction en français dans l'explication de tonalités plus loin dans le chapitre.

⁴²³ Voir la note précédente.

⁴²⁴ Devrait être « *c moll* ».

Voříšek connaissait probablement l'œuvre répandue à l'époque de Daniel Schubart, dont les *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* sont parues peu avant le temps où Voříšek commence à écrire ses *Rapsodies*⁴²⁵, mais ses interprétations sont souvent différentes⁴²⁶. Contrairement au style de Schubart, les caractéristiques de Voříšek sont assez réservées, souvent exprimées par un ou deux mots. Il ne décrit pas toutes les tonalités comme Schubart, mais il se limite à celles jusqu'aux quatre dièses et quatre bémols, majeur et mineurs. Dans sept cas les deux auteurs sont en fort désaccord, les propres versions de Voříšek sont même plutôt opposées à celles de Schubart (*fa* dièse mineur, *mi* majeur, *do* dièse mineur, *ré* mineur, *sol* mineur, *mi* bémol majeur, *do* mineur)⁴²⁷. Dans cinq cas ils sont plutôt en conformité (*la* mineur, *ré* majeur, *si* mineur, *si* bémol majeur, *la* bémol majeur) et dans six cas ils semblent concorder (*do* majeur, *sol* majeur, *mi* mineur, *la* majeur, *fa* majeur, *fa* mineur).

3. 1. 1. 2. Les tonalités de Rapsodies en perspective des caractéristiques de tonalités selon Voříšek

Puisqu'il existe beaucoup de raisons de considérer les *Rapsodies*, op. 1 comme des études, à la fois pour la virtuosité pianistique et la technique de composition, la tâche s'impose d'observer le lien entre le choix de tonalité pour ces pièces et le caractère propre de ces morceaux. Regardons en détail les pièces de l'opus 1, qui répondent le mieux par leur caractère aux descriptions de tonalités par Voříšek.

La mineur – traurig [triste] : La partie centrale de la Rapsodie n. 10 (en do majeur)

Si l'on imagine que chaque *Rapsodie*, comme il est d'usage pour les vraies études, devait faire découvrir à un pianiste un problème technique spécifique, la partie principale de cette pièce aurait été l'étude « pour des notes répétées ». Vivante, légère par ses répétitions en staccato accompagnées par des quasi-pizzicati de la main gauche, elle propose quelques obstacles à l'interprète notamment dans la

⁴²⁵ Schubart, Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, les premières *Rapsodies* sont notées probablement dès 1814.

⁴²⁶ Il est possible qu'il fasse allusion à une source plus ancienne, mais selon ma comparaison, ses caractéristiques ne semblent pas être dérivées de Mattheson.

⁴²⁷ Voir le tableau comparatif.

section du développement (mesures 25 – 41). Pour former un contraste, la partie centrale (mesures 74 – 159) en *la* mineur, *Pesante*, emploie tout au long de la partie le sujet principal – le motif de blanches, progressivement enrichi par des embellissements en croches. Au caractère de base de cette partie paisible, s’ajoute la monotonie exprimée par des altérations de la tonique et de la dominante, ainsi que le retour fréquent à la quinte. Le contrepoint de croches donne l’impression de « tourner en rond ».

Sol majeur – *angenehm u. ländlich* [agréable et rustique] : La partie centrale dans la *Rapsodie* n. 9 (en *sol* mineur) et la partie centrale dans la *Rapsodie* n. 11 (en *si* mineur)

La *Rapsodie* n. 9 en *sol* mineur est une des moins compliquées au niveau technique et celle qui s’approche le plus d’un vrai « morceau de caractère » du premier romantisme. Sûrement aussi pour ces raisons elle a été la seule à être publiée plusieurs fois au long du 19^e siècle et citée dans plusieurs travaux sur Voříšek⁴²⁸. (Nous verrons en détail la partie principale plus tard, en parlant de la tonalité de *sol* mineur.) L’atmosphère de base de la partie centrale de cette *Rapsodie*, agréable, lyrique et pastorale, est établie par une période de quatre mesures jouées à la main gauche seule (mesures 124 – 127). Le rythme chaloupé d’une blanche suivie d’une noire, soulignera toute la partie centrale (mesures 124 – 233⁴²⁹) sans exception, même à la fin des phrases. À la main droite s’ajoute une mélodie simple, régulière, qui, par sa tessiture le plus souvent aux deux dernières octaves de l’instrument d’époque à six octaves, évoque une scène pastorale. La prescription *Innocentemente, pp, sempre legato* renforce le caractère déjà évident de la facture.

Dans la partie centrale de la *Rapsodie* n. 11, également en *sol* majeur, l’auteur réagit sur le choix de la tonalité d’une manière plus élaborée, plus « urbanisée », tout en restant dans le type pastoral d’une chanson populaire. Le mouvement de triolets,

⁴²⁸ DeLong, K., *The Solo Piano Music of J. V. Vorisek*, Ph.D., Musicology, Stanford University, 1982, p. 85. Il cite encore Kahl, W., « Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorträger seit 1810 », *Archiv für Musikwissenschaft*, 3, 1921 p. 104, et Knepler, G., *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 1961, p. 611.

⁴²⁹ Avec ses 109 mesures, la partie centrale de la *Rapsodie* n. 9 en *sol* mineur est d’une taille presque comparable à la partie principale – 123 mesures ; un fait peu souvent observé dans ce recueil.

qu'il emploie, dérivé de la texture de la partie principale (qui est en *si* mineur), est le plus directement associé à un accompagnement de type lied⁴³⁰.

Si mineur – *düstere* [sombre] ⁴³¹ : *Rapsodie* n. 11

La *Rapsodie* n. 11 en *si* mineur compte parmi les plus difficiles du point de vue technique, si l'on choisit de respecter l'indication du tempo. Nous parlerons de ce trait magistral de la *Rapsodie* dans le chapitre suivant sur les indications du métronome. En *Allegro brioso* à la vitesse de 108 à la noire dans une mesure à 2/4, l'interprète doit alors jouer six notes dans chaque battement, au moins à une main, mais souvent aux deux. Ce flux de triolets de double-croches à la vitesse souhaitée ne peut donner que l'impression d'un brouillard, mystérieux au début, mais de plus en plus dramatique par la suite, d'où émergent les sauts et les accents comme des cris (à partir de la mesure ca. 17). Comme dans plusieurs *Rapsodies*, la partie *B* de la partie principale nous fait connaître le matériel contrasté de la partie centrale, tout en le mélangeant d'une manière sophistiquée avec celui de la partie principale.

La majeur – *fröhlich u. hell* [joyeux et clair]: la partie centrale de la *Rapsodie* n. 3 en *do* majeur

Cette partie centrale emploie la double mélodie, une sorte de duo entre le chant et une deuxième voix, cachée dans l'accompagnement. Simple, mais ornée, elle fait contraste à la partie principale, virtuose et d'une pulsation bien affirmée. La première phrase de quatre mesures de la partie *B* dans la partie centrale du morceau (mesures 113 – 116) fait un joli « détour », symbolique par son saut d'une tierce, vers *do* majeur, tout en appliquant la caractéristique de cette tonalité (voir plus tard).

Mi majeur – *feurig und wild* [fougeux et sauvage] : *Rapsodie* n. 2

C'est la *Rapsodie* n. 2 qui représente bien le caractère de *mi* majeur, bien que (curieusement) seulement dans sa partie principale. La partie centrale reste en *mi* majeur, mais, pour bien assurer le contraste, change complètement la nature de l'air. Pour bien présenter le vrai caractère, selon Voříšek, de la tonalité de *mi* majeur dans

⁴³⁰ De nombreux exemples se trouvent dans les lieder de Schubert, Mendelssohn, même Schumann. Le sujet est discuté d'avantage dans le chapitre 3. 1. 3. 2. Six *Impromptus*, op. 7, notamment dans l'*Impromptu* n. 4 en *la* majeur, qui emploie la même technique.

⁴³¹ Olga Zuckarová, dans son commentaire sur la source, fait allusion à Beethoven, qui appelle *si* mineur une « tonalité noire ».

la partie principale de cette *Rapsodie*, il est crucial d'essayer de respecter le tempo indiqué de 108 à la blanche pointée. Ce tempo est, pour nous aujourd'hui, beaucoup plus rapide que celui que l'on choisirait naturellement sans connaître le souhait de l'auteur. Un tempo détendu, que l'interprète aurait pu déduire de la succession de croches, noires et blanches ou blanches pointées, impliquerait une danse agréable en 3/4. Mais c'est la vitesse qui change cette pièce en une sorte de *Scherzo* fervent, doté d'énergie et de fortes pulsations, qui ne cessent qu'à l'arrivée de la partie centrale. Le contrepoint de la section du développement (notamment sa première partie, mesures 43 – 68) renforce encore l'idée qu'il s'agit d'un *Scherzo* bien construit et presque orchestral, loin du caractère d'une petite danse.

Do dièse mineur - Verzweiflung ausdrückend [exprimant le désespoir] :

Rapsodie n. 1

La *Rapsodie* n. 1 en *do dièse mineur* correspond au *style brillant* du langage musical de la fin du 18^e siècle⁴³². Dans l'effet final, elle a des similarités avec la *Rapsodie* n. 11 en *si mineur* : la bonne application de l'indication du tempo résulte en une sorte de nuage de son, où, intentionnellement, le public n'est plus capable de distinguer chaque note, mais reçoit une impression singulière qu'on pourrait traduire en termes analogiques et métaphoriques, par exemple comme l'impression créée par le vent, des bourrasques, avec toutes ses courbes et changements brusques de sens. La main gauche, « une terre » depuis laquelle ce « vent » rebondit et sur laquelle il retombe, représente un point stable (du début jusqu'à la mesure 14, 34 – 68), puis une passion, l'angoisse croissante avec ses accords répétés et l'harmonie de plus en plus tendue (mesure 14 – 19, 69 – 76).

Fa majeur – sanft und ruhig [aimable/tendre et paisible] : Rapsodie n. 4 (les deux parties), la partie centrale de la Rapsodie n. 5

Dans la *Rapsodie* n. 4, seule la partie centrale correspond bien à ce caractère. La partie principale, dans le *style* de la chasse⁴³³, n'a rien de paisible – au contraire, elle est pleine d'énergie et de joie, exprimées entre autre par des accords entiers répétés à toute vitesse en croches dans une mesure de 6/8 au tempo de 132 à la noire

⁴³² Ratner, Leonard G., « Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas », *Early Music*, Vol. 19, No. 4, Performing Mozart's Music I (Nov., 1991), p. 615 – 619 ; *Classic music: expression, form, and style*, Schirmer Books, 1980.

⁴³³ Voir la note précédente.

pointée. La partie centrale ne garde que très peu de ce mouvement de croches, et encore elles ont toutes la fonction de notes de passage ou d'embellissements d'une ligne en grandes valeurs. La plupart du mouvement de la partie centrale s'effectue en noires pointées.

La partie centrale de la *Rapsodie* n. 5 (en *fa* mineur) répond très bien à la caractéristique de la tonalité. Elle est une des plus rares dans les *Rapsodies* et surtout une des plus contrastantes avec sa partie principale. Strictement en trois voix (nous considérons l'octave de « *do* » dans la ligne basse des mesures 92 – 95 comme une seule voix doublée), elle fait allusion à une courte pièce où à une improvisation d'orgue. Voříšek, qui était principalement organiste, transcrit ici le style d'orgue au piano (d'où vient, peut-être, aussi l'octave citée en main gauche, dispensable sur l'orgue). Au niveau du texte, c'est dans cette partie que l'on trouve les liaisons (*legato*) les plus longues, une fois sur quatre et deux fois sur cinq mesures, longueur très peu courante dans d'autres *Rapsodies* et autres pièces de l'époque.

Sol mineur – *rührend* [émouvant] : *Rapsodie* n. 9

Le caractère « émouvant » est bien perceptible dans cette *Rapsodie*, malgré le tempo assez élevé et l'indication *appassionato*. Il se manifeste par des notes de passage du thème principal, ainsi qu'à chaque fin de phrase. Pour renforcer l'effet de ces notes de passage, l'auteur choisi un phrasé particulier (mesures 1 – 2 etc.). Le chromatisme du motif principal et de toute la partie principale se réfère à la figure rhétorique de *passus duriusculus*.

Mi bémol majeur - *prächtig und feyerlich* [splendide et solennel] : *Rapsodie* n. 12

Ici, le caractère décrit par Voříšek correspond le mieux avec la musique composée. Les traits principaux de cette *Rapsodie* sont la virtuosité, le rythme solide, le contrepoint. La virtuosité, contrairement par exemple à celle de la *Rapsodie* n. 6 en *la* bémol majeur, est encadrée et sur-ordonnée par le contrepoint et le rythme de l'autre voix (les deux motifs de croches et de doubles alternant à la main gauche et à la main droite). Encore une fois ici, pour l'organiste qu'était Voříšek, la splendeur établie par le choix de la tonalité est soulignée par le sérieux du contrepoint (notamment dans le développement, mesures 36 – 85) en laissant toute la virtuosité qu'au service de ces deux aspects.

Fa mineur – *höchster Ausdruck des Schmerzens* [la suprême expression de la douleur] : *Rapsodie* n. 5

Une fois de plus, cette *Rapsodie* répond parfaitement au caractère donné par Voříšek. Le chromatisme, *passus duriusculus*, d'autres marches altérées fréquentes, les accords diminués sont ses principaux éléments. Basé sur le motif du contrepoint (un thème à deux sujets, dans un contrepoint proche de celui de la *Rapsodie* n. 12) où les deux sujets alternent aux deux mains, le thème se développe d'abord dans le chromatisme, puis vers la fin de l'exposition, et surtout de la récapitulation, emploie une suite d'accords diminués. Après, la partie principale se termine par la gamme de *fa* mineur et les accords brusques d'une cadence, qui expriment exactement le caractère proposé⁴³⁴. La partie centrale qui suit, donne un contraste remarquable et bien mérité (voir le paragraphe sur la tonalité de *fa* majeur).

Le choix de tonalité présent un point de départ important pour le caractère de chaque pièce du recueil. Il est souvent le véhicule de ce caractère et détermine des autres traits de la composition même. Un tableau comparatif de caractéristiques de tonalités de Schubart et Voříšek permet de voir en détail des parentés et des décalages.

TONALITE	SCHUBART	VORISEK	NOTE
<i>Do</i> <i>majeur</i>	ist ganz rein. Sein Charakter heisst: Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache.	<i>ist heiter und rein.</i>	Accord
<i>la mineur</i>	fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters	<i>Traurig</i>	Presqu'en accord
<i>sol</i> <i>majeur</i>	Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogemässige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; – mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens lässt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken	<i>angenehm u. ländlich.</i>	Accord
<i>mi</i>	Naive, weibliche unschuldige	<i>zärtlich klagend</i>	Accord

⁴³⁴ Dans mon interprétation je les souligne avec un *accelerando*, non pas marqué, mais tout logique.

<i>mineur</i>	Liebeseklärung, Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Thränen begleitet.		
<i>ré majeur</i>	Der Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschrey's, des Siegsjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufjauchzenden Chöre in diesen Ton.	<i>pompös und rauschend</i>	Presqu'en accord
<i>si mineur</i>	Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals, und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemahls in eleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen. Die Applicatur dieses Tons ist in allen instrumenten ziemlich schwer; deshalb findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbigen gesetzt sind.	<i>düstere (O. Zuckerová: srv. Beethoven: „schwarze Tonart“)</i>	
<i>la majeur</i>	Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens bey dem Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit, und Gottvertrauen.	<i>fröhlich u. hell</i>	Accord
<i>fa dièse mineur</i>	Ein finsterer Ton; er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn; daher schmachtet er immer nach der Ruhe von <i>A dur</i> , oder nach der triumphierenden Seligkeit von <i>D dur</i> hin.	<i>melancholisch</i>	Désaccord
<i>mi majeur</i>	Lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzer, voller Genuss liegt in <i>E dur</i> .	<i>feurig und wild</i>	Désaccord
<i>do dièse mineur</i>	<i>Bußklage, trauliche Unterredung mit Gott; dem Freunde; und der Gespielinn des Lebens; Seufzer der</i>	<i>Verzweiflung ausdrückend.</i>	Désaccord

	unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis.		
<i>fa majeur</i>	Gefälligkeit und Ruhe.	<i>ist sanft und ruhig</i>	Accord
<i>ré mineur</i>	schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet.	<i>sanft träumend</i>	Désaccord
<i>si bémol majeur</i>	<i>heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehen nach einer bessern Welt.</i>	<i>lieblich u. zärtlich</i>	Presqu'en accord
<i>sol mineur</i>	<i>Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; mißmuthiges Nagen am Gebiß; mit einem Worte, Groll und Unlust.</i>	<i>rührend</i>	Désaccord
<i>mi bémol majeur</i>	der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; majeure seine drey B, die heilige Trias ausdrückend.	<i>prächtig und feyerlich</i>	Désaccord
<i>do mineur</i>	<i>Liebeseklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. – Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunken Seele, liegt in diesem Tone.</i>	<i>tiefjammernd</i>	Désaccord
<i>la bémol majeur</i>	der <i>Gräberton</i> . Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.	<i>schwarz wie die Nacht</i>	Presqu'en accord
<i>fa mineur</i>	tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht.	<i>höchster Ausdruck des Schmerzens</i>	Accord

3. 1. 1. 3. *Le tempo et les indications du métronome dans l'interprétation de Rapsodies*

Pendant l'essentiel du 18^e siècle, le tempo a été mesuré selon différentes versions d'un chronomètre, un outil plus ou moins exact. La nécessité d'une fiabilité plus grande, d'une information plus stable et universelle, a mené à l'invention du métronome. Il a été breveté par Johann Nepomuk Maelzel en 1815, basé sur l'appareil de Diderich Nikolaus Winkel de 1812⁴³⁵.

⁴³⁵ *The Grove online*, l'article « Metronome », dernière consultation le 22. 11. 2012.

Il existe plusieurs théories sur la lecture des indications de tempo⁴³⁶, comprenant un chiffrage métronomique. Dans son article⁴³⁷ sur l'usage du métronome, Lorenz Gadiant offre une explication aux nombreuses questions que posent les indications du métronome dans les partitions : une des lectures possibles suggère que le chiffre marqué indique non pas un temps, mais un geste [de celui qui dirige], et qu'il faut donc penser le tempo deux fois plus lent. Cette théorie est, à mon avis, très bien applicable à la musique du style galant du milieu de 18^e siècle, surtout celle liée à la danse, mais difficilement à la musique instrumentale après 1800. Malgré l'étude approfondie de sources, de traités et de partitions, nous ne pouvons pas savoir avec certitude comment était le jeu de grands interprètes de l'époque avant l'enregistrement sonore. Pour la période des premières décennies du 19^e siècle nous ne pouvons qu'imaginer avoir quelques indices dans les interprétations plus tardives, connues, des premiers enregistrements sonores. Selon l'interprétation connue de « descendants » pédagogiques de Beethoven (par la lignée Czerny - Liszt/Thalberg/Leschetizky/Kullak et leurs élèves⁴³⁸ enregistrés sur les premiers supports sonores), souvent le caractère [d'un motif, d'une phrase] est un élément capital, alors que l'on accorde aujourd'hui plus de valeur à d'autres informations, plus « mesurables », tirées de la partition.

Vu la différence énorme dans le caractère des thèmes qui se succèdent dans un morceau (par exemple le premier et le deuxième thème d'une sonate), une grande liberté dans le tempo général d'un morceau peut être supposée. Le tempo indiqué à la tête d'un morceau peut plutôt être vu comme le tempo adéquat pour le début, qui ne doit pas impérativement être tenu durant tout le morceau⁴³⁹. Ainsi s'exprime entre autres Hummel dans son traité *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel* (Haslinger, Wien, 1828). Dans le tout premier paragraphe du chapitre

⁴³⁶ Pour l'interprétation voir la partie 5. « Attitudes to the metronome and to metronome numbers » de l'article « Metronome » dans *The Grove online*.

⁴³⁷ Gadiant, Lorenz, « Sekunde, Takt und Pendelschlag: Zur Deutung der frühesten Metronom-Instruktionen », *Archiv für Musikwissenschaft*, 62. Jahrg. H. 3. (2005), p. 192 – 219.

⁴³⁸ Quelques exemples parmi beaucoup d'autres pianistes enregistrés sur les rouleaux, aujourd'hui accessibles sur le CD : Beethoven -> Czerny -> Leschetizky ; Beethoven -> Czerny -> Liszt -> Eugen d'Albert -> Wilhelm Backhaus ; Liszt -> Martin Krause -> Edwin Fischer ; Liszt -> Kullak -> Alfred Grünfeld.

⁴³⁹ La *Sonate* pour le piano et le cor ou violoncelle, op. 17 de Beethoven en est un excellent exemple, où pour des raisons de timbre, surtout si joué au cor naturel, il n'est pas conseillé de jouer le premier et le deuxième thème au même tempo.

sur l'usage du métronome⁴⁴⁰, il dit que l'idée de vouloir tenir, à l'aide d'un métronome, le même tempo durant tout le morceau, est une erreur. Puis, dans le quatrième paragraphe du même chapitre, il explique qu'en aucun cas un interprète – qui apprend à l'aide du métronome le vrai tempo désiré par le compositeur – ne doit tenir ce tempo avec servilité et ainsi empêcher les légers changements agogiques, occasionnellement nécessaires⁴⁴¹. Plus loin, Hummel mentionne que le métronome aide à trouver le calme à de nombreux interprètes qui ont l'habitude de « courir » (§4.), que son usage est le plus nécessaire et efficace pour les débutants (§5.) pour apprendre à jouer en rythme, ainsi que pour les compositeurs pour trouver le juste tempo de leurs pièces (§6). Hummel, qui sans doute formule ces idées également pendant le temps d'enseignement de Voříšek dans les années 1810, suggère donc que le tempo ne reste pas le même durant tout le morceau, mais recommande d'appliquer les indications du métronome avec une certaine liberté.

Quant à Beethoven, il a été d'abord très réservé vis à vis de ce nouvel outil mécanique et il a préféré déterminer et surtout apprendre à sentir le tempo à l'aide de méthodes plus anciennes comme le battement du cœur, les syllabes en pair, les pas d'une danse⁴⁴². Peu à peu, il change d'avis⁴⁴³ et commence à donner les indications du métronome dans ses œuvres. L'exemple modèle de son usage de ces indications est celui qu'il donne dans le manuscrit de son lied *Nord oder Süd* : « 100 selon le Mälzel, mais cela peut s'appliquer que sur les premières mesures, car l'émotion a également son propre tempo ; cependant celui-ci n'est pas exprimé en de tel degrés (précisément 100) »⁴⁴⁴.

Pour les *Rapsodies* de Voříšek, la théorie de tempi deux fois plus lents n'est pas acceptable dans la plupart des cas. Il est beaucoup plus probable que le tempo indiqué – et parfois vraiment très rapide – donne plutôt l'idée d'une limite de la

⁴⁴⁰ Troisième partie, deuxième sous-partie, cinquième chapitre « Über Nutzen, Gebrauch und Anwendung des Mälzelschen Metronom's (Zeitmessers) », p. 439. « ... nur giebt es noch Viele, die bei der Anwendung des Metronom's irrig meinen, er sei dazu bestimmt, seinem gleichmässigen Gang das ganze Stück hindurch folgen zu müssen, ohne dem Gefühl dabei Freiheit zu lassen. ».

⁴⁴¹ Chapitre 5, §4. « Spieler und Liebhaber erfahren durch ihn [das Metronom] das rechte vom Autor bestimmte Tempo, sollen aber keinesweges seinen Schlägen knechtisch folgen, und dadurch an einem zuweilen nöthigen Anhalten oder Vorwärtsgehen gehindert werden. ».

⁴⁴² Barth, Georg, *The Pianist as an Orator*, Cornell University Press, 1992, p. 4, p. 19 – 20.

⁴⁴³ Selon Barth, Beethoven commence à utiliser le métronome en 1817, voir Barth, Georg, *The Pianist as an Orator*, p. 47. La question est plus complexe, voir plus p. 53 etc.

⁴⁴⁴ Barth, Georg, *The Pianist as an Orator*, Cornell University Press, 1992, p. 51, cité du: Thayer, *Beethovens Leben*, vol. 4, p. 66. « 100 nach Mälzel, doch kann diess nur von den ersten Takten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aberdoch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken. ».

virtuosité⁴⁴⁵, où il n'est pas possible, ni peut-être exigé, de bien comprendre chaque note, mais plutôt de donner une impression, d'établir une atmosphère. Evidemment, cette idée est bien contraire à celle que l'on associe le plus souvent avec la musique de l'époque du classicisme et du premier romantisme, c'est-à-dire surtout la clarté.

Eva Badura-Skoda parle d'un certain « impressionnisme » dans certains effets du son dans la musique de Beethoven⁴⁴⁶, et surtout dans son utilisation de la du soulèvement des étouffoirs⁴⁴⁷. Dans quelques *Rapsodies* de Voříšek, le tempo – s'il est bien exécuté – devient le véhicule de cet « impressionnisme ». Les meilleurs exemples sont : le début de la *Rapsodie* n. 1, certaines parties du n. 7, la quasi-totalité du n. 11.

Dans les *Rapsodies*, op. 1, les indications du métronome n'apparaissent que dans la deuxième édition publiée, donc dans celle de Diabelli et non pas dans la première édition (probablement) de l'auteur lui-même.

Les tempi sont en général non seulement très rapides, mais souvent au-delà des possibilités physiques et surtout mentales (musicales), celles de la perception auditive. Cela est valable surtout pour les *Rapsodies* n. 1, n. 4, n. 11. Cette réflexion se rapporte bien évidemment au tempo de la partie principale, car la partie centrale – lyrique et contrastée avec celle-ci – est presque toujours un peu plus lente. Les exceptions peuvent être considérées : n. 4, où la partie centrale emploie des valeurs plus grandes, donc le caractère plus calme est obtenu quasiment sans devoir ralentir le tempo ; n. 9 où le caractère léger et les grandes lignes de la partie centrale permettent ne pas changer le tempo ; les n. 7, 11 et 12 où la transition de la partie centrale vers le *Da Capo* est composée de manière à connecter les styles des deux parties (dans n. 7 mesures 79 – 82, dans n. 11 mesures 156 – 162, dans n. 12 mesures 182 – 187).

Pendant la préparation de l'intégrale de l'opus 1 pour pour l'exécution publique et pour l'enregistrement ensuite, j'ai divisé les *Douze Rapsodies* en trois groupes ordonnés selon l'indication du métronome⁴⁴⁸ :

⁴⁴⁵ Notamment n. 1, n. 10, n. 11.

⁴⁴⁶ Concerto en *do* majeur, op. 15, Sonate op. 31 n. 2, Sonate op. 57, Sonate op. 101.

⁴⁴⁷ Badura-Skoda, Eva : « Performance Conventions in Beethoven's Early Works », dans les actes de : *Beethoven, Performers and Critics*, International Beethoven Congress, Detroit 1977, p. 52 – 76.

⁴⁴⁸ Il est important de dire que je n'interprète pas ce répertoire sur un piano moderne. Le travail dès le début sur une copie d'un piano d'époque, adapté à cette musique, permet déjà de développer la pensée

1. celles dont le tempo indiqué est très bon pour la totalité ou la plupart du morceau,
2. celles dont le tempo indiqué est bon ou faisable pour le début, mais impossible par la suite (parfois assez tôt dans le morceau, voir n. 11),
3. celles dont le tempo indiqué est quasiment ou entièrement impossible dans les deux lectures éventuelles - comme indiqué ET dans la version théorique d'une division par deux, donc dans un tempo deux fois plus lent.

Pour la plupart des Rapsodies, le tempo de la partie centrale – d'habitude porteuse du lyrisme - sera soit un peu plus détendu que le tempo original (comme dans n. 2), ou bien très contrasté (notamment en n. 3).

Groupe 1 : surtout n. 7, un peu moins n. 6, puis n. 1, n. 3

Groupe 2 : n. 4, 9, 11, 12,

Groupe 3 : n. 2, 5, 8, 10.

Groupe 1 : Le tempo indiqué convient à la totalité ou à la plupart du morceau

- n. 7 ; la vitesse de 144 à la noire est parfaitement faisable, le *furioso* provoque même une tendance à accélérer certains passages. Les seuls endroits où il est, à mon avis, quasiment impossible de tenir le tempo indiqué et de jouer juste, sont les grands sauts aux mesures 14 – 15, 29 – 32 et surtout 41 – 43. La partie centrale est évidemment beaucoup plus détendue.
- n. 6 ; pour la première reprise de la partie principale, le tempo de 160 à la noire est idéal. C'est surtout dans la section du développement de cette partie, où l'interprète aura besoin de plus de temps, n'excédant cependant pas la durée d'un *rubato*, pour réaliser musicalement les nombreuses modulations.
- n. 1 ; le tempo de 116 à la noire pointée est idéal pour la plupart de la partie principale de cette *Rapsodie*, surtout pour les passages actives ou dramatiques. Le caractère chantant, comme dans les mesures 9 – 14, 38 – 43 ou 63 – 68, nécessitera un *rubato*.

très différemment qu'en intervertissant l'instrument ancien et l'instrument moderne. Néanmoins, au sujet du tempo, la flexibilité de cette pensée musicale est aujourd'hui limitée.

- n. 3 ; 104 à la blanche est un très bon tempo où seules les modulations les plus fréquentes du développement et les fins de phrases auront besoin d'un léger *rubato*.
- n. 4 ; pareillement, cette *Rapsodie* au style de la chasse est très bien faisable au tempo indiqué de 132 à la noire pointée, mais non sans problème de justesse, surtout dans les octaves des mesures 9 – 12 / 71 – 74 ou dans la section du développement.

Groupe 2 : Le tempo indiqué est bon ou faisable pour le début, mais difficilement possible par la suite.

- n. 9 ; c'est plutôt la nécessité d'un *rubato*, venue du caractère *appassionato* de cette *Rapsodie*, qui rend difficile de tenir le tempo de 120 à la blanche pointée plus ou moins strictement dans toute la partie principale. L'idée du tempo est juste, mais il sera détendu pour les « soupirs » (comme aux mesures 5 – 6 etc.) à la plupart des fins de phrases.
- n. 11 ; la vitesse du 108 à la noire fonctionne bien pour le caractère *mystérieux*, du début (mesures 1 – 12 etc.), mais plus la musique devient dramatique par la suite, plus il y a de grands sauts impossibles dans ce tempo. Le développement est également trop coupé par les changements de nuances et de caractère pour pouvoir tenir à cette vitesse. Dans cette *Rapsodie*, la partie centrale – puisqu'elle garde la configuration de triolets – ne changera pas le tempo dramatiquement.
- n. 12 ; 144 à la noire est un tempo parfait pour les sections *A* et *A'* de la partie principale de cette *Rapsodie*. C'est surtout la densité de la polyphonie dans le développement, qui empêche de tenir le tempo pendant toute la partie.

Groupe 3 : Le tempo indiqué est quasiment ou entièrement impossible.

- n. 2 ; la vitesse de 120 à la blanche pointée, donc toute la mesure de 3/4, est à mon avis exagérée, ne laissant pas le temps ni de transmettre le caractère de la danse, ni de faire valoir la polyphonie relativement compliquée dans la section du développement.

- n. 5 ; le tempo de 160 à la blanche dans une mesure à 4/4 ne permet pas de comprendre la ligne de la mélodie et ne correspond pas bien avec le chromatisme omniprésent du motif principal, qui, à mon avis, nécessite une sorte d'hésitation ou de non-légèreté.
- n. 8 ; 160 à la blanche est un tempo qui ne laisse pas respirer et finir les phrases et où il est difficile de comprendre non seulement les notes (ce qui est peut-être parfois souhaité, comme dans n. 1), mais aussi la structure.
- n. 10 ; sur la plupart des pianos viennois du début du 19^e siècle, à ma connaissance, il ne sera pas techniquement possible de bien jouer toutes les notes répétées dans la vitesse de 108 à la blanche (les notes répétées sont en triolets de croches, donc douze notes par mesure dont généralement quatre répétées).

3. 1. 1. 4. Conclusion, l'expérience d'un interprète à l'évaluation de son propre enregistrement

L'étude sur les indications du tempo et leur exécution m'a apporté de nombreuses surprises. Pendant les nombreux mois de la préparation de l'enregistrement des *Rapsodies*, op. 1, j'ai dû beaucoup changer d'avis sur la « possibilité » ou l'« impossibilité » d'un tempo. Il est plus qu'évident que le choix d'instrument joue un rôle crucial dans notre mode de raisonnement sur le tempo. Mais ce n'est pas seulement l'instant où l'interprète essaye un instrument ancien et un moderne et fait le choix. Même avec une expérience quotidienne d'une décennie au pianoforte et dans la situation où l'interprète n'a jamais travaillé ce répertoire sur piano moderne, notre pensée sur les limites d'un tempo est formée par des possibilités (bien limitées dans ce sens) du piano moderne.

Ma grande surprise a été une expérience que j'ai faite : de réfléchir le tempo sans instrument, à la table, avec le métronome en main. A chaque morceau, j'ai fait d'abord sonner le métronome et puis j'ai essayé d'estimer, si le tempo était bon ou faisable pour jouer le morceau. A ma désillusion, la plupart des tempi que j'ai ainsi estimé trop rapides pour être joués et compris, ont été bien possibles quand je suis passée à l'instrument. Le même processus s'est effectué en divisant les *Rapsodies* dans les trois groupes selon leur jouabilité (voir plus haut). J'ai dû changer plusieurs

fois leur classement et admettre que non seulement elles sont jouables, mais qu'à la fin, moi-même, je les interprète à la vitesse souhaitée.

Ce que j'ai dû changer le plus, c'était mon avis (développé depuis l'enfance et pendant toutes les années de l'éducation musicale et de l'expérience professionnelle) sur la clarté. Aujourd'hui, l'exécution musicale⁴⁴⁹ est essentiellement influencée par l'esthétique d'enregistrement sonore, où la clarté et la compréhension de chaque note sont des qualités de base. Il est difficile pour les interprètes d'accepter l'idée que peut-être la clarté n'a pas toujours été la priorité dans l'histoire de l'interprétation. Les tempi, mais aussi les indications spécifiques de la pédale⁴⁵⁰, aujourd'hui vues comme audacieuses, suggèrent des effets sonores associés plutôt à l'impressionnisme⁴⁵¹. La plupart des tempi dans les *Rapsodies* de Voříšek ne sont pas dessinés pour une clarté que l'on attribue au « classicisme », car avant avoir lu les indications du métronome, le texte même ne les suggère pas et on supposerait un tout autre tempo⁴⁵². Le résultat, au tempo exigé, donne plutôt l'impression d'une vague de son (n. 1, n. 3), d'un frémissement léger (n. 6) ou de la vibration orageuse des harmonies (n. 7), ou encore de l'ornementation défocalisant la ligne mélodique (n. 11 – début).

3. 1. 2. Le Désir, Op. 3 et Le Plaisir, Op. 4

Cet ensemble de pièces de genre *Le Désir* et *Le Plaisir* a été composé vers 1818 ou auparavant⁴⁵³ et publié tantôt chez Cappi & Diabelli. Bien que dans le catalogue personnel des oeuvres⁴⁵⁴ Voříšek leur ait attribué deux numéros d'opus,

⁴⁴⁹ Cette perspective est notamment valable pour l'exécution du répertoire jusqu'aux environs de la 2^e guerre mondiale.

⁴⁵⁰ Chez Haydn, Beethoven, Dussek et de nombreux auteurs qui ont noté la pédale, il existe de longs passages sur une pédale. La règle encore pour Chopin était de changer la pédale selon le changement de basse, non pas d'harmonie, ce qui crée un effet sonore très flottant. Pour Beethoven et son temps, voir Badura-Skoda, Eva, « Performance Conventions in Beethoven's Early Works », dans les actes de *Beethoven, Performers and Critics*, International Beethoven Congress, Detroit 1977, p. 52 – 76.

⁴⁵¹ Badura-Skoda, Eva, p. 74.

⁴⁵² La plupart des *Rapsodies* peut être exécutée dans un tempo moyen, d'environ 20% plus lent que celui demandé. Mais la musique devienne un peu fade, voir l'enregistrement de R. Kvapil, Supraphone 1977, 2003.

⁴⁵³ Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003.

⁴⁵⁴ Mentionné dans : Fuchs, Aloys, *Biographische Notizen über Johann Hugo Wozzisehek*: (weil. K. k. ersten Hoforganisten.). Nach Mitteilungen einiger seiner Freunde und eigenen Beobachtungen zusammengestellt von Aloys Fuchs, 1826.

leur étendue n'excède pas la longueur d'autres pièces rassemblées sous un seul numéro (comme les *Rapsodies* ou les *Impromptus*).

Les deux pièces sont en forme *Da Capo*, tellement usité par Voříšek (et tellement peu apprécié par les pianistes d'aujourd'hui), mais à la différence des *Rapsodies* et les *Impromptus*, les deux sont terminées par une *coda*. *Le Désir* a été dédié à Bertha Turowsky, élève de Voříšek, membre d'une famille de juristes aux racines tchèques⁴⁵⁵, *Le Plaisir* porte la dédicace d'une autre élève, Antoinette Berger de la famille de Franz von Berger⁴⁵⁶, un des fondateurs de l'association *Gesellschaft der Musikfreunde*. Puisqu'il s'agit donc de deux personnes et deux titres désignant les états affectifs différents, on peut supposer qu'à l'exemple des oeuvres des clavecinistes⁴⁵⁷ la musique dresse le portrait de ces deux dames. Dans cet ensemble de pièces, la loi du contraste est opérante.

Le Désir est écrit en *mi* bémol majeur⁴⁵⁸, à deux temps, dans un tempo moyen, quelque peu lent d'*Andante con moto*. Deux éléments contrastés sont présentés dans la première phrase même: mouvement chromatique ascendant en sixtes⁴⁵⁹ créant une atmosphère de désir et mouvement en double-croches articulées *staccato*. Au cours de la pièce le compositeur emploie le procédé de la diminution, où il ne garde de chaque élément que quelques notes caractéristiques. Ces deux noyaux sont alors savamment traités en tissu polyphonique, typique pour Voříšek.

Au niveau de l'interprétation, une certaine liberté de tempo s'impose, comme c'est de coutume dans la musique ancienne. La stylisation de la pièce exige que le mouvement chromatique initial en croches soit hésitant et plus retardé que les double-croches suivantes, qui seront au contraire à la limite supérieure du tempo de base.

⁴⁵⁵ Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, p. 93.

⁴⁵⁶ Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, p. 91.

⁴⁵⁷ Mentionné par K. DeLong dans : *The Solo Piano Music of J. V. Vorisek*, Ph.D., Musicology, Stanford University, 1982, p. 111.

⁴⁵⁸ Le caractère de la pièce correspond plutôt à l'interprétation traditionnelle qu'à la description de Voříšek. Voříšek décrit la tonalité de *mi* bémol majeur comme « magnifique et festive », (« *prächtig und feyerlich* »), ce qu'il exprime mieux par exemple dans sa *Rapsodie* n. 12 en *mi* bémol majeur. Schubart (comme Smetana plus tard) la comprend comme « ton de l'amour, de la dévotion, de la conversation intime avec Dieu. Expression de la trinité avec ses trois bémols », (« *der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drey B, die heilige Trias ausdrückend* »).

⁴⁵⁹ DeLong appelle cet élément «élément de fantaisie». DeLong, Kenneth Gordon, *The Solo Piano Music of J. V. Vorisek*, p. 112. Il s'agit d'une figure rhétorique de *suspiratio*.

Le « développement » apporte une nouveauté dans la texture de la pièce – un élément rhétorique, appelé *tirata*, dont les répétitions en progression aboutissent au sommet dramatique (les accords diminués avec les retards, mesures 58 – 60).

La partie centrale développe un contre-chant à la main droite, tantôt mélodique, tantôt harmonique, au dessus de la ligne mélodique continue en double-croches à la basse. *Da Capo* à la fin de la partie centrale est préparé par un rappel discret du thème principale, présent à la basse dans une ligne plusieurs fois coupée. La pièce est terminée par une courte *coda*, qui amène une version descendante du motif initial chromatique.

Le Plaisir, une pièce brillante et jubilatoire est écrite en *sol* majeur, à six croches, dans un tempo rapide d'*Allegro* (noire pointée = 88MM). Il commence par la figure rhétorique *expizeuxis (sequentia)* – l'anacrouse triple, qui peut être comprise comme éclatement progressif de la joie. Le travail thématique consiste en répétition des motifs et leur morcellement en fragments élémentaires. Dans le thème principal un motif court est repris deux fois, la conclusion de la première phrase se répète trois fois, les mesures 18 – 19 sont une répétition quadruple d'une figure mélodique, l'exposition est close par la répétition triple d'une autre figure. Malgré le caractère différent, les passages brillantes ont beaucoup en commun avec la *Rapsodie* en *do* dièse mineur op. 1 n. 1 : la stylisation en gammes, la mesure à six croches et son organisation rythmique.

La partie centrale, *Tranquillamente*, emploie les figures rythmiques obstinées noire-croche – noire-croche, typique pour le style d'une *sicilienne*. Ici encore, nous trouvons une forte similitude avec la partie centrale de la *Rapsodie*, par exemple la conclusion de la première phrase. Après le *Da Capo*, une *Coda* de vingt-quatre mesures est ajoutée, plus importante donc que celle du *Désir* (neuf mesures seulement).

L'ensemble *Le Désir* et *Le Plaisir* apporte de la fraîcheur au répertoire pour piano. Puisque les deux pièces se complètent bien au niveau du tempo et du caractère, elles se prêtent mieux au programme de concert que les autres pièces mineures de Voříšek, par exemple un choix de *Rapsodies* ou d'*Impromptus*.

3. 1. 3. Les Impromptus

Dans la littérature, le titre *impromptu* apparaît dès la moitié de 17^e siècle⁴⁶⁰. D'origine latine, *in promptu*, il signifie « en promptitude, disponible, sous la main ». Ce terme a été utilisé en 1663 par Molière dans son *L'impromptu de Versailles*. La compagnie de Molière, face à une demande imprévue du Roi de jouer une pièce de théâtre, se trouve amenée d'essquisser les personnages, décider les rôles et d'improviser promptement toute la pièce.

En musique, l'apparition du titre *Impromptu* n'arrive qu'au 19^e siècle, et c'est pour une pièce instrumentale en solo, d'habitude relativement courte, souvent en forme de lied⁴⁶¹. Bien-que *impromptu – improvisé, sans préparation*, il ne s'agit pas d'habitude de morceaux d'un caractère improvisatoire, l'improvisation reflète plutôt la manière de trouver une thème, une idée, une inspiration pour une telle pièce⁴⁶².

Aujourd'hui, il est plus que probable que Voříšek a été le premier à avoir utilisé le titre *Impromptu* pour une pièce de musique, ce que lui a apparemment conseillé l'éditeur viennois S. A. Steiner. Son *Impromptu en si bémol majeur* (sans numéro d'opus) a paru comme l'annexe du journal *Allgemeine musikalische Zeitung* en 1817.

Voříšek a sûrement connu l'autre genre similaire pour un morceau de caractère, *Eclogue*, du temps de son apprentissage auprès de Václav Jan Tomášek à Prague. Dans l'œuvre de Tomášek il y a un nombre impressionnant de pièces de ce nouveau genre : sept opus par six *Eclogues* (op. 35, 39, 47, 51, 63, 66, 83). L'intitulé *Eclogue* est dans l'autographe également l'*Impromptu* op. 7, n. 3 en *ré* majeur de Voříšek et originalement aussi l'*Impromptu en fa* majeur sans numéro d'opus.

3. 1. 3. 1. L'Impromptu en si bémol majeur

Comme il était cité plus haut, l'*Impromptu en si bémol majeur* du 1817 est la toute première pièce de ce genre.

⁴⁶⁰ *Le Petit Robert* cite pour la première fois l'an 1651, mais sans contexte.

⁴⁶¹ Les pièces les plus connues, *Impromptus* de Schubert, on peut voir plutôt comme une exception : par exemple son *Impromptu* n. 1 de l'op. 90 est un grand mouvement de ca. 10 minutes.

⁴⁶² L'article « Impromptu » dans *The Grove online*, 2007 – 2011, dernière consultation le 7 décembre 2011.

Sa structure est différente que la structure de toutes les autres morceaux ternaires de Voříšek. Il s'agit d'une pièce plus courte (115 mesures), dans lequel la partie centrale ne fait contraste pas avec la partie principale. Conformément avec ces morceaux plus tardifs, cet *Impromptu* emploie la forme ternaire d'une exposition avec un moment de modulation, un développement avec des modulations plus marquées, et une reprise en tonalité d'origine. Le caractère virtuose reste uniforme pendant tout le morceau, qui ainsi ressemble à un *perpetuum mobile*. Le flux de croches en deux voix dans un tempo très rapide de MM = 96 sur la blanche pointée en 3/4 est orné qu'en seize mesures en totale par des notes de mélodie en noires à la main droite (dans quatre mesures en exposition, mesures 17 – 20, et à la reprise, mesures 94 – 97, et huit mesures dans le développement, mesures 60 – 67).

3. 1. 3. 2. *Six Impromptus, op. 7*

L'*opus 7* de Jan Václav Hugo Voříšek contient deux livres par trois *Impromptus*. Il a paru chez l'éditeur viennois Pietro Mechetti⁴⁶³ probablement en mai 1821⁴⁶⁴. (Parmi les éditions modernes, il faut mentionner que ce recueil a été choisi par Vladimír Helfert pour démarrer son édition Musica Antiqua Bohemica.)

A cette époque, après huit ans des études de droits (qu'il termine l'an suivant, 1822) et d'incorporation active dans la vie culturelle de Vienne (notamment dès 1815, où il rejoint la nouvelle *Gesellschaft der Musikfreunde* en tant que répétiteur, plus tard deuxième et puis premier *kapellmeister*), Voříšek a à son compte plusieurs parutions de ses opus antérieures. Chez Cappi & Diabelli c'est son premier grand volume de *Rapsodies op. 1* et deux pièces plus courtes *Le Désir*, op. 3 et *Le Plaisir*, op. 4 (tout en 1818) et chez Mechetti le *Rondo bolero*, op. 2 pour piano et violoncelle (en 1819), *Sonate* pour piano et violon, op. 5 (1820) et la première version de *Variations brillants*, op. 6 pour deux pianos (ca. 1820). Il reste en question, de quelle mesure il a pu contrôler l'édition de ses propres compositions, même lorsqu'elles

⁴⁶³ La maison d'édition Pietro Mechetti qdm. (= *quondam: alors, plus tôt, autre temps*) Carlo (l'oncle de Pietro, fondateur de la maison) a été une entreprise plus petite qu'Artaria, Haslinger ou Diabelli, néanmoins quelques premières éditions de Beethoven, et plus tard de Mendelssohn, Czerny, Donizetti, Vaňhal, Moscheles et d'autres ont parues ici.

⁴⁶⁴ La note sur une publicité dans l'édition du titre précédent de la maison Mechetti date de 7 mai 1821. Cit. in : Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, p. 34 – 35.

sont parues de son vivant. Les exemples concrètes sont à trouver en comparant l'autographe manuscrite à la première édition de *Impromptu* n. 3, comme on verra plus tard dans ce chapitre.

Les six *Impromptus*, op. 7, sont dédiés à Charles Würth, qui était peut-être un élève de Voříšek mais qui était sans doute un descendant direct (ou bien un membre de famille) d'un des membres fondateurs de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, le juriste Joseph Würth. L'hypothèse que la collection a été dédiée à un élève pourrait se corroborer aussi par l'ordre quelque peu instructif des compositions.

Toutes dans des tonalités majeures, elles se suivent dans un cercle de quintes de *do* jusqu'à *si*. Par leur étendu ainsi que par leur niveau, elle semblent être divisées en deux ensembles de trois pièces. Les *Impromptus* n. 1 à 3 sont des compositions plutôt brèves et moins exigeantes de point de vue technique, les n. 4 à 6 sont plus importants quant à leur ampleur (elles durent vers 6 minutes chacune) ainsi qu'à leur contenu. On peut supposer que l'auteur avait l'intention de continuer et d'ajouter d'autres compositions à cette collection – à l'instar des *Rapsodies* plus longues, où les tonalités se succèdent d'une manière assez aléatoire, néanmoins tout en gardant l'alternation majeur / mineur. Cette hypothèse se corrobore aussi par l'existence d'une autre composition, sans numéro d'opus, intitulée *Impromptu en fa* majeur et éditée en 1824 par la maison d'édition Amphion à Vienne. Il est assez probable que celle-ci était destinée à suivre après la composition intitulée *Eklogue 7*, en tant que la deuxième pièce d'un autre cycle des *Impromptus*, cette fois fondé sur le cycle de quarts : l'*Eclogue 7* est en *do* majeur, le titre *Eklogue*, dans la version autographe, est rayé et corrigé en *Impromptu*⁴⁶⁵.

En dehors du plan logique évident quant à la tonalité des parties particulières de l'opus 7, c'est aussi le choix des désignations métriques qui mérite attention : n. 1, *do* majeur = *alla breve* ; n. 2 *sol* majeur = 3/4 ; n. 3 *ré* majeur = 2/4 ; n. 4 *la* majeur = 3/4 ; n. 5 *mi* majeur = 6/8 ; et n. 6 *si* majeur = 3/4. C'est à dire, les numéros impairs sont binaires, les numéros pairs ternaires. Voir le tableau 4. p. 66.

Même si tous les *Impromptus* sont de même forme *da capo*, et dans la première édition aussi quasiment du même tempo (n. 1 – *Allegro*, n. 2 – *Allegro moderato*, mais n. 3 à 6 sont tous indiqués *Allegretto*), il s'agit de six morceaux dont

⁴⁶⁵ Chez Fuchs, l'*Impromptu en fa* majeur figure néanmoins sur la liste des œuvres dans sa première partie, parmi les « œuvres de la toute première période, sans numéro d'opus ». Cit. in : Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, p. 34 – 35.

le caractère diffère fondamentalement. Dans l'autographe manuscrit, outre le titre *Eclogue* on ne trouve curieusement aucune indication du tempo, mais seulement une donnée métronomique, apparemment ajoutée par une autre plume plus tard. Heureusement, il est indentique avec celui de la première édition, pour cette raison on peut croire que les autres indications de métronome dans cette édition sont originales. Ces indications sont d'une grande importance pour nous, car elles témoignent non seulement le tempo de la pièce (souvent très rapide, par exemple n. 4, n. 6, n. 2 – malgré l'*Allegretto* ou *Allegro moderato* indiqué), mais également la pulsation, par la valeur de note sur laquelle le métronome est indiqué. Contrairement à la pratique aujourd'hui, où l'indication de métronome se fait d'habitude par la valeur d'un temps, ici elle est présentée par une certaine unité (beaucoup plus conforme au caractère de la musique) de la phrase. Ainsi toutes les pièces ternaires ont pour l'unité de pulsation une mesure (l'indication du métronome à la blanche pointée), les pièces binaires une moitié de la mesure (n. 1 une blanche, n. 3 une noire, n. 5 une noire pointée).

Dans la première édition, tous les *Impromptus* sauf le premier ont des *Da Capo* réalisés, y compris toutes les reprises dans la partie *A'*. Dans quelques parties on peut trouver des changements mineurs dans le *Da Capo* ré-imprimé; il est en question, s'il ne s'agit pas plutôt des erreurs de l'impression (dans le n. 2 en mesure 38, il manque le *sf* en main gauche, qui figure bien dans le *Da Capo*; dans le *Da Capo* du n. 3 il manque la liaison en main gauche dans mesure 4). Contrairement, par exemple dans le n. 6, les différences dans la liaison de la note basse à l'ouverture de chaque partie (*a* et *b* du *A*) semblent d'être complémentaires : si sur la tonique c'est toujours deux blanches pointées liées ensemble, c'est sur la dominante quatre blanches pointées et vice versa (à part de la faute dans la mesure 1 et 2). Dans l'autographe manuscrit, contrairement à la première édition, le *Da Capo* (comme il est habituel) n'est pas re-réalisé, mais à la fin de la partie centrale on lit une note « *D. C. fin [sin] che al fine* » suivi par deux points d'orgue opposés.

L'étendue de l'*Opus 7* va de *fa* dièse 1 jusqu'au *si* 5 (les deux notes extrêmes se trouvent dans le dernier *Impromptu*, n. 6), ce qui est l'étendue d'un piano de cinq octaves et demi (*fa* 1 – *do* 4). Il est possible que Voříšek a disposé d'un tel instrument autour de l'an 1820, ou bien qu'il a pris en considération les possibilités instrumentales des titulaires de ses dédications. Son premier opus de douze *Rapsodies* suppose un instrument de six octaves, mais les *Impromptus* ainsi que sa

dernier œuvre pour piano seul, la *Sonate en si bémol mineur*, op. 20, demande l'étendue du clavier jusqu'au do⁴ et dans les deux œuvres ces registres extrêmes de l'instrument sont exploités de la manière expressive et raffinée.

L'idée principale de la partie *A* de l'*Impromptu* n. 1 en *do* majeur est basée sur un motif intéressant par son jeu du rythme, l'altération de deux croches contre un triolet soit par mesure (mesures 1 – 6), soit plus tard par temps dans une mesure (mesures 7 – 11 et 14 – 17) ; et ce soit dans toutes les voix au même temps (mesures 7 – 11), soit dans les voix altérants (mesure 11, ou le début de la deuxième reprise en mesures 18, 20, 22, 36). Le caractère pastoral de cette première partie, assuré par une structure strophique, mais dans aucun sens banale, est renforcé par les lignes mélodiques en dixièmes entre les deux voix supérieurs de chaque main. La partie *B* emploie la variante de ce même motif, mise en caractère dramatique par un rythme plus serré (deux croches – noire). Les triolets agréables et détendus du début du morceau deviennent croches laconiques et la parenté avec le motif principal du morceau est ainsi éclairée que par le sens de ces trois tones descendants (un mi-ton et un ton dans la transposition mineure). Le caractère de la partie centrale, ainsi que le fait qu'au plan harmonique elle beaucoup plus simple que la partie principale, et partiellement aussi l'articulation employée dans la première édition (le staccato sur les levées de mesure 25 – 27, et sur les accords répétés en mesure 3 – 4) suggèrent de jouer cette partie dans un tempo plus vif que la partie principale.

L' *Impromptu* n. 2 en *sol* majeur se déroule en rythme de danse, 3/4. Le morceau entier est en effet un duo de la main droite et la main gauche, qui, surtout dans le contraste des deux parties, s'échangent les rôles à la fois plus ou moins importantes. Le conséquent dans chaque période de toutes les parties *A*, *B* et *A'* est élargi d'une manière asymétrique (mesures 13 – 27, 40 – 52, 66 – 79). Dans la partie centrale, toute régulière dans son mètre, le contraste entre les deux parties se montre probablement le moins de tout le cycle. Elle est formée par un solo de la main gauche dans le registre du milieu du clavier, orné par les croches à la main droite. Ainsi, cette partie fait allusion à la partie centrale du *Scherzo* de la *Symphonie en ré* majeur, op. 23 et son célèbre solo du cor.

Le troisième *Impromptu* en *ré* majeur est précieux surtout par le fait, qu'il est le seul de six dont on dispose à part de la première édition aussi de l'autographe manuscrit. D'autant plus qu'il n'existe probablement aujourd'hui que six autographes sur le nombre total de quinze opus comprenant l'oeuvre pour piano, à la fois en solo et avec l'accompagnement de l'orchestre. La comparaison de cet autographe manuscrit et de la première édition présente toute une série de questions, souvent difficiles à répondre.

Dans l'autographe manuscrit, aucune indication de tempo ne figure, seuls le titre « *Ekloga III.* » et l'indication du métronome 108 à la noire. Il est donc possible que les indications de tempo viennent de l'éditeur, ainsi que les titres de pièces peut-être plus stratégiques au niveau commercial. D'autres différences incluent surtout l'articulation. Dans l'autographe manuscrit, elle est, à mon avis, complètement logique et conséquente, et son principe reste le même pendant tout le morceau (surtout la partie *A*) et dans tous les voix. Il s'agit de l'articulation permanente de trois croches liées (mesure 7 ; ou bien d'autres valeurs de notes de la même durée d'un temps dans la mesure : quatre double-croches – une croche en mesure 2 et 6 ; une noire – une croche comme en mesure 9, 10 et suivantes), dont la dernière, sur le deuxième temps de la mesure, est marqué staccato, ainsi que la dernière croche dans la mesure (celle-ci représente la levée constamment répétée). Voir fig. 11 et 12, p. 8. Dans la première édition, ce problème est résolu autrement et avec une certaine liberté, ce que se manifeste (non seulement dans cet *Impromptu*) entre autre en désaccord entre la première partie et son *Da Capo*, réalisé dans tous les *Impromptus* sauf le premier⁴⁶⁶. Voir fig. 13 – 15, p. 69. Les mesures 9 et 11 de la partie centrale sont les plus contradictoires de la première édition. Ici, à la main droite, l'articulation de l'autographe est conservée, le texte de la main gauche suit celle de la plupart des endroit similaires de la première édition. Dans l'autographe de Voříšek, l'articulation des deux voix est bien évidemment identique. Voir les fig. 16 et 17, p. 69.

Les changement de nuances dans la première édition marquent surtout la partie centrale de cet *Impromptu*. Dans l'autographe manuscrit, les nuances évoluent dans une logique évidente (les phrases de quatre mesures suivent le schéma *p – mf – p – mf – f*), construite en effet selon les couleurs respectives de registres de l'instrument (le plus aigu demande la nuance la plus forte). Contrairement à cette

⁴⁶⁶ En plus, dans cet exemple on trouve de nouveau un *sf* au lieu de *f*, encore décalé d'une croche sur la fin de la phrase.

logique, dans la première édition en aboutissement de la dernière phrase, le *f* est devenu *sf* sur une seule note (octave *ré* 1 – *ré* 2), encore sur une levée (mesure 16). Encore plus déroutante est la mesure 32 et les mesures suivantes 33 – 36, voir fig. 18, p. 70. Dans l'autographe manuscrit, de nouveau en tant qu'un aboutissement de la section proche d'un développement, ces mesures devraient être *forte*, mais dans la première édition elles continuent en effet en *piano* depuis la levée de la mesure 29 jusqu'à la fin de la deuxième phrase en mesure 36. De même, le *crescendo* à la figure de la main gauche en mesure 32 semble peu logique. Selon l'indication de nuance dans l'autographe manuscrit, ce *crescendo* mène –en tant que la dernière répétition de la figure- jusqu'au *forte* dans la mesure suivante, 33. Voir fig. 19, p. 70.

La facture de l'*Impromptu* n. 4 en *la* majeur, de nouveau en rythme de danse 3/4, rappelle du style de plusieurs pièces de F. Mendelssohn. Le motif initial en unison des deux mains interrompt plusieurs fois dans le morceau le mouvement prédominant des arpèges descendantes (plus tard dans la main gauche ascendantes) en triolets, dont les notes aîgues forment une ligne, complétée par la seconde voix basse.

Dans la partie centrale, presque entièrement de la première à la troisième octave, un duo de deux voix égales fait penser à un carillon mécanique, si populaire à l'époque. Les octaves brisées en main droite au dessus du passage en main gauche dans la conclusion de cette partie *B*, on peut voir comme des hémioles, ainsi que les mesures 28 – 31 ou dans n. 2 mesures 17 – 18.

D'après l'expérience avec l'autographe manuscrit final et la première édition de l'*Impromptu* n. 3, quelques indications, surtout celles de nuances, se révèlent peu conséquentes. Il me semble que les signes *f* et *fz* ne sont pas toujours différenciés. Par exemple à la dernière mesure de chaque reprise, il serait logique si le *crescendo* dans les octaves de la main droite conduit jusqu'au *forte*. Par contre il est marqué *fz*, qui n'a certainement pas la même signification que le *fz* sur chaque noire pointée dans l'unison au début de chaque reprise. Également au cours de la pièce, cette figure de croches est indiqué de plusieurs manières différentes (< *fz*; seul *fz* sur une noire pointée; *f* – *fz*; *fz* – *fz*; seul <). La valeur sémantique respective à accorder à ces différents signes est ainsi remise en question.

L'interprète trouve particulièrement intéressant une indication qui ouvre la partie centrale : „*Ped: sempre piano e legatissimo*“. Il est bien possible que cette instruction indique non seulement une certaine manière de jeu, mais aussi

l'utilisation de registres offerte par un instrument d'époque. Un piano des années 1820 avait d'habitude au moins deux registres opérés par des pédales permettant le changement du couleur et l'adoucissement du son : la sourdine étant une pédale qui déplace une barre avec le tissu placé ainsi entre le marteau et la corde, et une pédale qui déplace toute la mécanique de telle manière que, selon le niveau d'appui, le marteau touche une, deux ou toutes les trois cordes. Vis-à-vis l'utilisation des étouffoirs (sur un piano moderne la pédale droite), l'expérience avec les instruments d'époque montre qu'aussi bien que dans l'exemple célèbre du premier mouvement de la *Sonate* op. 27 n. 2 de Beethoven (*legato, sempre pp e senza sordini*), il est possible d'interpréter cette indication soit comme une instruction à utiliser et changer la pédale (la seule réalisation acceptable sur un piano moderne), soit, comme dans la *Sonate* « Claire de Lune », de jouer toute la partie centrale sans étouffoirs, c'est-à-dire dans une seule pédale⁴⁶⁷ ⁴⁶⁸.

Le cinquième *Impromptu* en *mi* majeur, peut-être le plus poétique du cycle, cite la chanson populaire *Teče voda, teče* (« Coule, l'eau, coule »). Une indication d'expression, assez rare dans ce cycle, *dolce*, se trouve tout au début de la pièce. La régularité de la première phrase (mesures 1 – 8) est dans sa répétition perturbée, selon le même principe que dans les autres quatre *Impromptus*, par des phrases de durée inégale et souvent de nombre impair de mesures (six phrases de la première reprise ont 8 ⁽⁴⁺⁴⁾ + 10 ⁽⁴⁺⁶⁾ + 5 + 6 + 8 ⁽²⁺²⁺¹⁺¹⁺²⁾ mesures). La richesse d'harmonie des deux phrases centrales révèle sa tendance romantique. Ces deux phrases se distinguent non seulement par un supplément d'une mesure dans la deuxième entre elles (mesure 26) ou le redoublement de la mélodie en octaves, mais avant tout par la progression de la ligne basse – d'abord diatonique qui devienne plus tard chromatique. Une interprétation « trop romantique » est néanmoins défendue par l'indication de mesure de danse 6/8 et le tempo relativement rapide de MM = 88 à la noire pointée.

La partie centrale, pareillement à celle de n. 4, est marquée simplement « *Ped:* ». Dans cet *Impromptu*, contrairement à l'*Impromptu* précédent, non seulement le début, mais aussi la fin de la phrase censée de sonner sous la pédale est

⁴⁶⁷ Cette ambiguïté de l'interprétation possible de l'indication « con Ped. » marque aussi David Rowland dans son article « Early Pianoforte Pedalling : The Evidence of the Earliest Printed Markings », *Early Music*, Vol. 13, No. 1, The Early Piano II (Feb. 1985) p. 3 – 17.

⁴⁶⁸ Pour plus de renseignements sur ce sujet, voir le chapitre 2. 1. 2. La pédalisation.

indiquée. De manière semblable, cette indication, représentée par une étoile, se trouve que dans n. 2 (mesures 1 – 4, mesure 27 seulement l'étoile) et n. 6 (mesures 80 – 82, et le même dans le *Da Capo*).

Le sixième *Impromptu*, dans une tonalité tout à fait rare pour la première tiers du 19^e siècle : *si* majeur, est ouvert par un duo de deux voix de la main droite et gauche en sixtes parallèles – le motif inséparable, pour un auditeur d'aujourd'hui, du traitement plus tardif (et transposé d'un demi-ton plus bas) de B. Smetana. Le choix de la tonalité peu conventionnel, déterminé évidemment par le plan de suivre le cercle de quintes, répond exactement à la caractéristique de Daniel Schubart⁴⁶⁹, qui la décrit comme une tonalité « *très colorée, annonciatrice des passions féroces...* » (par exemple déjà de la mesure 9 du « développement » de la partie *B*, l'endroit marqué *risoluto*, qui mène dans la mesure 60 jusqu'au *forte possibile* où l'accord de 6/4 de *do* majeur alterne l'accord de septième de *sol*, résolu dans la dominante *fa* dièse majeur). Selon Schubart, la tonalité du morceau, *si* majeur, doit exprimer « *le dépit, la colère, la jalousie, ..., le désespoir et toutes les difficultés du cœur* ». Sa description de la tonalité de la partie centrale, *sol* dièse mineur⁴⁷⁰, est aussi convenable : par son harmonie, mais notamment par sa progression de mélodie, cette partie dérape fortement le temps de son élaboration (par exemple les mesures 154 – 155). Le travail motivique, où l'auteur avec le minimum de moyens obtient le maximum de changement du caractère, est aussi très intéressant : au début de la partie principale et de la partie centrale - identiques dans le rythme, trois croches après le temps fort altèrent le tierce majeure et la quarte (partie *A*) et les mêmes trois croches comme la levée altèrent la quarte augmentée et la quinte (partie *B*). Ce motif rythmique, répété aussi à l'extrémité de la partie centrale (mesures 189 – 192), assure l'entrée du *Da Capo* très discret.

⁴⁶⁹ « *H dur. Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündigend, aus den grellsten Farben zusammen gesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserey, Verzweifelung, und jeder Jast des Herzens liegt in seinem Gebiethe.* » Cit. in : Schubart, Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806.

⁴⁷⁰ « *Gis moll, Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt; schwerer Kampf, mit einem Wort, alles was mühsam durchdringt, ist dieses Tons Farbe.* » Cit. Idem.

Les instruments

Il est probable qu'autour de l'an 1820 Voříšek a possédé ou avait l'accès à un piano de cinq octaves et demi, s'il ne faut pas supposer que pour la tessiture de ses pièces il n'ait pris en considération exclusivement les conditions de personnes auxquelles il a dédié ces œuvres. Toutefois, il faut préciser qu'en ce qui concerne la tessiture des œuvres (donc sans considérer le caractère par fois dramatique des œuvres plus tardives, par exemple la *Sonate en si bémol mineur*, op. 20, qui nécessite un instrument plus puissant), la chronologie des opus pour piano de Voříšek ne suit pas celle de l'étendue du piano même dans son développement assez précipité à l'époque en question. Son premier opus de *Rapsodies* (1814? – 1818, paru en 1817 et 1818) suppose un piano de six octaves, mais les *Impromptus* (parus en 1821), mais aussi son dernier opus pour piano, la *Sonate*, op. 20 (1824, parue en 1825) requiert une étendue jusqu'au *do* 4. Voříšek se sert sagement de ces extrémités de l'instrument d'une manière toute naturelle qui ne dévoile pas ses limites comme par exemple Beethoven dans son *Concerto* pour piano, op. 19 ou Tomášek dans sa *Sonate en do majeur*, op. 14, où il est nécessaire de transposer des traits dans la reprise vis-à-vis l'exposition, souvent au prix d'une phrase rompue. En revanche, l'étendue de cette pièce fait croire, qu'elle est composée parfaitement « sur mesure » à l'instrument, comme par exemple les *Impromptus*, op. 90 de Schubert, qui emploient exactement les six octaves du piano contemporain.

3. 1. 3. 3. *L'Éclogue en do majeur, L'Impromptu en fa majeur*

La raison d'inclure dans ce chapitre également les deux morceaux sans numéro d'opus, l'*Éclogue* en *do* majeur et l'*Impromptu* en *fa* majeur, est ma présomption, qu'ils forment une partie d'un deuxième cahier des *Impromptus* inachevé, avec les pièces dans le cycle de quarts. Les titres distincts ne sont pas déconcertants, car le troisième *Impromptu* de l'op. 7 portait à l'origine le même titre, *Éclogue*.

La forme reste indentique comme pour tous les morceaux de l'opus 7 : la partie principale ternaire avec une allusion à la forme sonate, une partie centrale contrastante, mais aussi ternaire, et le *Da Capo*.

Un accord de quatre voix, huit fois répété, forme le motif principal de l'*Eclogue* en *do* majeur, joyeuse et transparente⁴⁷¹. Le trait significatif de tout le morceau, la levée qui ouvre la plupart des phrases, a son également origine dans ce motif. Toute la partie principale garde la structure de quatre voix. La facture homophonne du début de la pièce devient discrètement polyphonique, si un passage est imité dans un autre voix que la voix aiguë (surtout dans le développement, mesures 53 – 66, mais d'un autre sens déjà dans l'exposition, mesures 7 – 8 etc.)

La partie centrale reste toujours dans les quatre voix, mais ici la note de pédale dans les graves et la mélodie dans les aigus sont complétés par deux voix d'harmonie. La section du développement de la partie centrale n'apporte pas une nouvelle idée musicale, mais travaille d'une manière plus audacieuse les deux motifs présentés dans l'exposition.

La même structure harmonique que dans l'*Eclogue* en *do* majeur est propre également à l'*Impromptu* en *fa* majeur. Ici, il s'agit d'habitude de six voix, avec nettement moins du travail de contrepoint que dans l'*Eclogue*. L'asymétrie du thème de l'*Impromptu* est plus typique pour Voříšek. La première phrase se termine par un point d'orgue après la dominante (mesure 6) et la répétition du thème principal qui suit développe sa deuxième partie en faisant une modulation. Le troisième motif, les sauts des octaves dans une polyphonie (à partir de la mesure 19) fait la conclusion de l'exposition de cette forme ternaire. La plupart de la section du développement est fondée sur la combinaison du thème principale et ce motif. Le déroulement de la reprise est conventionnel ; sauf la modulation pour le soutien de la tonalité d'origine (mesures 10 – 13 dans l'exposition, mesures 72 – 75 dans la reprise) aucune particularité n'est présentée.

Comme le développement de la partie principale, la partie centrale est également basée sur le motif de sauts en octaves. Ici, ils présentent un élément expressif dans la main gauche, tandis que la main droite emploie la fin du thème principale dans les accords au rythme pointé (mesures 5 – 6). Grâce aux battements incessants de la basse et le rythme des accords à la main droite uniforme, l'ensemble de la partie centrale produit une impression très monotone, même hypnotique.

⁴⁷¹ Le caractère de cette pièce reflète très bien la caractéristique de sa tonalité.

Le caractère est conforme plutôt à la caractéristique de Schubart, qu'à celle de Voříšek⁴⁷².

3. 1. 4. Les pièces mineures sans numéro d'opus

3. 1. 4. 1. Stammbuchblatt

Le feuillet d'album, Stammbuchblatt, dans la copie appelé *Bagatell*⁴⁷³, est une pièce brève, mais virtuose. Elle a été dédicacée à Marie Eskeles (née 1802), fille d'un banquier viennois connu. Son nom figure également sur un autre *Feuillet d'album*, celui pour chant et piano de Ludwig van Beethoven⁴⁷⁴. Le date de la création n'est pas certaine ; la pièce a été écrite soit en 1817 ou en 1822. Jusqu'aujourd'hui deux sources sont conservées, une partie d'autographe datant de 1822 et une copie d'un autre autographe de 1848. Il est possible que la deuxième source soit une copie ou une reconstitution de l'autographe d'origine⁴⁷⁵.

Malgré sa brièveté de quarante-huit mesures, *Le feuillet d'album* est une pièce ingénieuse. Écrite en *la* majeur, à 3/8, en forme *ABA'*, elle comprend même un germe d'un développement dramatique (mesures 17 – 31) et une reprise fixe en tonalité (mesures 32 – 48). La main droite est en général en double-croches et la main gauche soit en croches soit en croches et noires alternées. L'inventivité du compositeur se manifeste dans l'organisation astucieuse des double-croches dans la mesure: tantôt trois fois par deux, tantôt deux fois par trois, alors que la main gauche continue à marquer les trois temps. Quand les double-croches sont exceptionnellement utilisées dans les deux mains⁴⁷⁶, grâce à la progression par quatre, les hémioles apparaissent.

Dans cette petite forme particulièrement, Voříšek fait preuve de son sens de l'asymétrie. L'exposition est créée par seize mesures, divisées de manière irrégulière en cinq phrases organisées comme suit : 4 + 3 + 3 + 4 (2x2) + 2. Le développement consiste en deux phrases : la première à sept mesures et sa version amplifiée,

⁴⁷² Schubart – « *schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet* » [une féminité mélancolique, qui laisse naître le spleen et les brumes], Voříšek – « *sanft träumend* » [aimablement rêveur].

⁴⁷³ Le titre a été toujours reproduit avec cette faute d'orthographe.

⁴⁷⁴ Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, p. 92. Probablement le WOO 151, *Der edle Mensch sei hilfreich und gut* (sur le texte de Goethe).

⁴⁷⁵ Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, p. 78 – 79.

⁴⁷⁶ A la main gauche les double-croches ne sont présentes qu'aux mesures 5 – 7 et 36 – 39.

transposée un demi-ton au dessus, et terminée par une *fermata*. Étant donné que cette deuxième phrase mène en *fa* dièse mineur et que cette *fermata* arrête le flot de double-croches sur un unisson *fa* dièse 1 – *fa* dièse 2, l'interprète est invité à improviser un point d'orgue, ce qu'on appelle un « *Eingang* », pour préparer la reprise. L'indication de tempo *Vivace* et l'indication de métronome 88 = une noire pointée font de cette miniature musicale une pièce techniquement et musicalement assez exigeante.

3. 1. 4. 2. Cinquantième Variation dans le recueil Vaterländischer Künstlerverein

En 1819, Anton Diabelli a lancé son projet monumental, appelé *Vaterländischer Künstlerverein*, où il s'est adressé à une cinquantaine de compositeurs autrichiens reconnus avec la proposition de composer chacun une variation⁴⁷⁷ sur sa *Valse en do majeur*⁴⁷⁸. Celle de Voříšek est dans l'ordre alphabétique la cinquantième et dernière. Suit une *Coda* de Carl Czerny⁴⁷⁹. La *Variation* de Voříšek, riche en chromatismes, remplit par un mouvement de croches toute la structure simple de la *Valse*. Le niveau technique est défini avant tout par les sauts: le motif principal est répété toujours trois fois en trois octaves, au début de la deuxième moitié la main gauche saute au dessus de la main droite de l'octave deux à l'octave quatre et de nouveau à l'octave un. A la fin de deux parties, les passages plus longues d'accords arpégés et de sauts en octaves piquées apparaissent. Or, cette variation est tout-à-fait dans le style de Voříšek, c'est-à-dire dans un caractère grave et polyphonique, dans la mesure du possible, à la différence des autres variations purement virtuoses traitées par les autres compositeurs.

⁴⁷⁷ Certains des compositeurs concernés, par exemple Franz Xaver Wolfgang, le fils de Mozart, et Gottfried Rieger, personnalité musicale de Brno, ont écrit chacun deux variations. Dans les éditions plus tardives figurent les deux, celle de Mozart sous le numéro 28a, celle de Rieger sous le numéro 33a.

⁴⁷⁸ Pour la liste des auteurs voir la note n. 186 dans le texte tchèque.

⁴⁷⁹ Czerny est l'auteur de la quatrième variation également.

3. 1. 4. 3. *Ziemlich lebhaft*

La pièce sans titre avec l'indication de tempo *Ziemlich lebhaft* est à présent inaccessible. Selon le *Catalogue des oeuvres* de Voříšek⁴⁸⁰ son existence dans l'album manuscrit de Ferdinand Piringer⁴⁸¹ a été révélé par Vojtěch Kyas en 1988. Or, cet album a été vendu aux enchères à un acheteur inconnu.

3. 1. 4. 4. *La Marche en do majeur*

La Marche en do majeur a été créé probablement vers 1814⁴⁸². Comme souvent chez Voříšek, il s'agit de la forme da capo à trois parties, avec un *Trio* en partie centrale. Il est possible, que cette version pour piano ne soit qu'un modèle pour une pièce orchestrale, car au verso de la copie (seule source conservée) dans la mesure 20 entre les portées nous trouvons une remarque « *Tromba* ». Dans la levée du *Trio*, le schéma du rythme pointé est réutilisé en tant qu'élément commun avec les parties *A*. D'autre part, le caractère orchestral est confirmé par l'écriture contrastée.

3. 1. 4. 5. *Leichenfeyer auf der Tod des General Moreau*

Leichenfeyer auf der Tod des General Moreau est une pièce du même genre, mais bien plus développée, une espèce de tombeau sur la mort de général Jean Victor Marie Moreau (1763 – 1813). Le général Moreau était un des personnages les plus importants de la Révolution française. L'histoire de sa vie comporte de nombreux paradoxes. Il est mort en Bohême centrale à Louny, où il a été transporté après avoir subi les blessures et l'amputation de deux jambes à la bataille de Dresde (le 27 août 1813, transporté le 30 août, mort le 2 septembre). Sa dépouille mortelle a été exposée à Prague, où la foule nombreuse est arrivée pour lui rendre hommage. On peut supposer que Voříšek y avait participé, puisqu'il a réagi par sa composition en septembre même.

L'idée de l'orchestration de cette marche funèbre n'est pas à exclure, même si dans la partition il n'y en a pas de traces. A la différence de la *Marche en do majeur*,

⁴⁸⁰ Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, p. 75.

⁴⁸¹ Le chef aux *Concerts Spirituels* à Vienne, violoniste et chanteur, il a fait partie d'un cercle amical autour de Beethoven.

⁴⁸² Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, p. 68.

cette pièce ne donne pas l'impression d'une esquisse de la version orchestrale, mais d'une vraie oeuvre pianistique. La tonalité de *fa* mineur est en lien étroit avec le sujet⁴⁸³. Parmi les motifs principaux, outre le rythme pointé, typique d'une marche, on observe les figures rhétoriques, et pour la deuxième aussi chromatique, du *soupir* et du *passus duriusculus*.

L'introduction, *Lugubre*, consiste en deux phrases irrégulières de sept mesures et une conclusion de quatre mesures. L'antécédent de deux phrases est toujours créé par une paire de mesures en caractère de marche, avec le rythme pointé dans les voix supérieures au dessus de la basse obstinée sur *fa* 1 et *fa* 2, à la manière de battements de pendule. Le conséquent est contrebalancé par cinq mesures riches en chromatismes et polyphonie. La conclusion surprenante au niveau harmonique combine la basse obstinée, cette fois descendante par les demi-tons de *fa* dièse 1 jusqu'au *do* 1, avec le motif provenant de la polyphonie en voix supérieures, et continue dans cette voie chromatique et tragique.

Suit la *Marcia funebre* elle-même, *Maestoso, alla breve* et en forme à trois parties. Dans l'exposition en *fa* mineur quatre motifs sont présentés. Le motif principal reprends trois fois un accord parfait (*fa* mineur – *ré* dièse majeur – *si* bémol mineur) en marches harmoniques et en rythme pointé, et il continue en mouvement ascendant en accords diminués (mesures 4 – 8). Le troisième motif emmène le rythme pointé sur la sous-dominante dans toutes les voix et mène vers la cadence harmonique à la mesure 13. Le thème final est créé par la figure rhétorique de *soupir* en octaves au dessus de la descente chromatique de deux voix inférieures, d'abord en distribution binaire, plus tard une octave plus bas en triolets, bien plus insistants.

L'exposition est close en *do* mineur. La partie centrale module par un saut en *la* bémol majeur⁴⁸⁴, une tonalité plus aimable en apparence, mais toujours débordante d'une symbolique thématique. La figure du *suspiratio* y est cachée dans les voix intérieures (mesures 29 et 31). La module vers la tonique en *fa* mineur dans la deuxième reprise du motif principal en accords diminués (mesure 43 et les suivantes) et installe la tonalité éloignée de *sol* bémol majeur, avant de préparer le

⁴⁸³ Schubart: « Mélancolie profonde, langueur de la tombe ». (« *Tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht* »), Vofíšek: « L'expression suprême de la douleur ». (« *Höchster Ausdruck des Schmerzens* »).

⁴⁸⁴ Schubart: « Ton du fossoyeur, mort, décomposition, jugement, repos de l'éternité », (« *Der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange* »), Vofíšek: « Noir comme la nuit ». (« *Schwarz wie die Nacht* »).

motif principal avec la figure de *soupir* (en passant de l'accord de sixte de *sol* bémol majeur à l'accord de quarte sensible +4 sur la même fondamentale *si* bémol).

Trio en la bémol majeur, à trois parties également, développe les motifs polyphoniques déjà connus de l'introduction, complétés par le *soupir*. La seule édition de l'éditeur pragois F. Haas, datant de 1813, contient justement dans le *Trio* quelques erreurs de tirage évidentes.

La marche funèbre de *Leichenfeyer auf der Tod des General Moreau* est bien plus qu'une pièce occasionnelle. Surtout grâce à son tempo lent, rare dans l'oeuvre pour piano solo de Voříšek, elle enrichit heureusement le répertoire de ce compositeur.

3. 2. Les grandes formes

3. 2. 1. Fantasia op. 12

Le genre de fantaisie, qui a connu son développement dans la littérature pour clavier surtout aux 17^e et 18^e siècles est basé sur l'improvisation libre. Dès son enfance et pendant toute sa vie, Voříšek en tant qu'organiste et compositeur s'est perfectionné dans ce domaine crucial⁴⁸⁵.

Quant à Hummel, l'improvisateur célèbre préférait dans des années tardives de sa carrière l'improvisation aux oeuvres écrites, comme en témoignent les programmes de ses concerts et d'auditions diverses⁴⁸⁶. Son style a été admiré pour la capacité de réagir aux sons environnants et de les intégrer dans l'improvisation⁴⁸⁷ sans changer son caractère⁴⁸⁸. Sa *Méthode de piano*⁴⁸⁹ est close par un chapitre⁴⁹⁰ sur l'improvisation libre comme la forme supérieure de l'expression musicale.

⁴⁸⁵ Pour plus de détails voir les chapitres 1. 1. Eléments biographiques et 2. 1. 4. Improvisation.

⁴⁸⁶ Voir le chapitre 1. 2. Formation musicale.

⁴⁸⁷ *In his autobiography Spohr described such an improvisation following a party for the Congress of Vienna: Hummel wove the themes of the concert into contrapuntal variations, a fugue and a bravura finale, all in waltz time to permit the last stragglers to dance. The American pianist Louis Moreau Gottschalk related a similar event. He was at a concert in Paris in which Hummel was playing his Polonaise 'La bella capricciosa,' Opus 55 and church bells from a nearby church began to ring. Without breaking stride, Hummel introduced a harmonization of the peal of the bells into his performance, and then interwove it into the piece he was playing, concluding all with a grand improvised fugue. The Grove online, dernière consultation le 6. 6. 2013.*

⁴⁸⁸ Voir la note précédente. Louis Spohr parle de l'expérience qu'il a vécu au salon de Johann Zizius, professeur de statique, mélomane et ami de Voříšek: *It was there that I first heard Hummel play his wonderful septet, as well as other compositions he was producing at the time. I was most attracted, however, by his improvising, which remains to this day unmatched by any other artist. I remember with the greatest pleasure one evening in particular when he fairly outdid even himself. The party was on the point of breaking up when a few of the ladies, thinking it is still to early, asked Hummel to play*

La fantaisie en tant que genre instrumental s'est développée à partir du 16^e siècle. La définition parle d'une pièce où « la forme et l'idée proviennent uniquement de l'imagination et de faculté de son auteur »⁴⁹¹. Les œuvres de référence dans la musique germanique de la fin de 18^e siècle pour le clavier restent les *Freie Fantasien* de Carl Philipp Emanuel Bach. L'auteur alterne les passages libres (notées souvent sans barres de mesure) avec les parties métriquement concrètes composées en formes connues (lied, fugato-fugue, forme sonate). La terminologie française du 18^e siècle utilise pour les pièces libres les titres suivants : « *Prélude* », « *Caprice* », « *Capriccio* » ou « *Fantaisie* ». Or, d'après Rousseau⁴⁹² la fantaisie est une pièce, dont la seule propriété est de ne pas être notée sur une partition : de la sorte noter une fantaisie est dénué de sens⁴⁹³. On distingue deux sortes de fantaisies : fantaisie libre qui puise à l'imagination de l'auteur et fantaisie sur un thème donné – au tournant du 18^e au 19^e siècle c'était souvent une chanson populaire ou un air d'opéra. Dans son article sur l'évolution de la fantaisie⁴⁹⁴, Jean-Pierre Bartoli répartit ce genre en deux catégories: 1) type « fantaisie-caprice » ou « fantaisie-prélude », 2) type « fantaisie-sonate » ou « fantaisie-quasi sonate »⁴⁹⁵. Le premier groupe

some waltzes. Gallant and accommodating as he always was toward the ladies, he seated himself at the piano and played the desired waltzes, at which the young people in the next room began to dance. I and some of the other artists present gathered around the piano, our hats in our hands, and listened. No sooner had Hummel noticed this new audience than he began to improvise freely, holding, however, to the steady waltz rhythm in order not to disturb the dancers. He took the most striking themes and figures from my own compositions and those of others than had been played in the course of the evening's program and wove them into his waltzes, varying them more fancifully with each repetition. Finally he worked them into a fugue, giving full rein to his contrapuntal wizardry, without ever disturbing the pleasure of the dancers. Then he returned to the galant style and ended with a bravura which was extraordinary even for him, still exploiting the themes he had originally selected, so that the whole extravaganza had the character of a fully rounded composition. “, Spohr, Louis, *Journeys*, pages 109 – 110, cité par DeLong, Kenneth, *The Solo Piano Music of J. V. Vorisek*, Ph.D., Musicology, Stanford University, 1982.

⁴⁸⁹ Hummel, Johann Nepomuk, *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel*, Haslinger, Wien, 1828.

⁴⁹⁰ Voir le chapitre 2. 1. 4. Improvisation.

⁴⁹¹ Luis de Milán, 1535 – 6, in: *The Grove online*, l'article « Fantasia », dernière consultation le 27. 6. 2013.

⁴⁹² Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1768, Volume 9, l'article « Fantaisie » : « ... la Fantaisie peut être une pièce très-régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, & qu'elle n'existe plus si-tôt qu'elle est achevée.... car si-tôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une Fantaisie, c'est une Pièce ordinaire. »

<http://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0068.pdf>, dernière consultation le 16. 2. 2014.

⁴⁹³ Bartoli, Jean-Pierre, « Réflexion sur l'évolution de la fantaisie pour piano au début du 19^e siècle en France », *Musique, Image, Instruments* n. 11, CNRS Editions, Paris 2009, pages 191 – 203.

⁴⁹⁴ Voir la note précédente.

⁴⁹⁵ Cette catégorisation n'est plus reprise dans le livre du même auteur, Bartoli, Jean-Pierre et Roudet, Jeanne : *L'Essor du romantisme : la fantaisie pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt*, Paris, Vrin, 2013.

consiste en pièces brèves aux épisodes contrastées, le deuxième est représenté par des pièces plus longues à plusieurs mouvements séparés⁴⁹⁶.

Citons quelques exemples de début du 19^e siècle de cette deuxième catégorie: les deux *Sonates* op. 27 (1802) de Beethoven, avec le sous-titre « *quasi una fantasia* », dont chacune contient un mouvement à caractère de fantaisie, *Grande Sonate fantasie*, op. 26 de Ferdinand Ries (1810), *Fantasia* op. 76 (1811) de Dusík, et surtout une oeuvre de référence qui a inspiré de nombreux compositeurs⁴⁹⁷ y compris Voříšek - *Fantasia* op. 18 (1805) de Johann Nepomuk Hummel.

Cette *Fantasia*, devenue pièce imposée en 1806 au Conservatoire de Paris, a assuré à son auteur une entrée triomphale immédiate sur le terrain français. Les œuvres d'un compositeur viennois jusqu'alors méconnu deviennent le répertoire pianistique en haute estime⁴⁹⁸. Par hypothèse, Hummel dans sa *Fantasia* op. 18 débouche de son style d'improvisation, dont la description figure dans sa méthode de piano⁴⁹⁹. La pièce se distingue par quatre parties différentes mais connectées: *Lento* (*a capriccio*, sans barres de mesure) comme introduction et *Andante* (basé sur le motif chromatique, mesure 4/4), suit *Allegro con fuoco* (*alla breve*) en forme sonate, qui introduit ce même motif inversé, et dont le flot est deux fois coupé par le thème initial à caractère d'improvisation (*a capriccio*). *Larghetto e cantabile*, mouvement lent à trois parties, placé au centre et richement orné, se transforme en *Allegro assai* (*alla breve*), mouvement finale virtuose en triolets⁵⁰⁰, clos par une grande coda intitulée *Presto*. Grâce à ce plan raffiné, les règles strictes de la forme sonate et la liberté de l'improvisation⁵⁰¹ sont donc dans un parfait équilibre. Cette œuvre étendue propose un modèle qui a servi à partir des années trente du 19^e siècle comme norme pour son genre⁵⁰².

⁴⁹⁶ Voir la note précédente.

⁴⁹⁷ Bartoli, « Réflexion sur l'évolution de la fantaisie », p. 193.

⁴⁹⁸ « Hummel était parvenu à l'âge de 28 ans; ses ouvrages, particulièrement sa musique instrumentale, et son beau talent d'exécution l'avait déjà rendu célèbre en Allemagne; cependant son nom était absolument inconnu en France, lorsqu'en 1806 M. Cherubini rapporta de Vienne sa grande fantaisie (en mi bémol, œuvre 18) qui fut exécutée au concours du conservatoire de la même année. Ce fut le premier morceau de Hummel qu'on entendit à Paris. Il ne fut compris que par les artistes; mais ce succès suffit pour établir la réputation du compositeur, et dès ce moment ses ouvrages furent recherchés par tous les pianistes. ». Fétis, F.-J., *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Fournier; 1/vol. V, 1839, p. 217, cit. in : Bartoli, p. 198.

⁴⁹⁹ Voir le chapitre 2. 4. 1. l'Improvisation.

⁵⁰⁰ Cet *Allegro* a manifestement servi comme source d'inspiration pour la deuxième partie de la *Fantasia* op. 12 de Voříšek.

⁵⁰¹ Bartoli, p. 198.

⁵⁰² « Ce coup admet l'introduction ou prélude, l'exige même. Une première reprise de sonate, bien traitée; un large cantabile, et, pour terminer, une finale (sic) formant rondo abrégé, voilà la fantaisie

Voříšek a adopté la forme élaborée d'une « *fantaisie-sonate* » ou « *fantaisie-quasi sonate* » pour sa *Fantaisie* op. 12 et sa *Sonate (quasi una fantasia)* op. 20⁵⁰³. Dans la *Fantaisie*, le caractère d'improvisation apparaît seulement dans la première de ces deux parties – *Andante*, où les motifs libres alternent avec les endroits polyphoniques. L'*Allegro* suivant est en forme sonate classique, avec une reprise de l'exposition, un développement et une réexposition, or, dans l'autographe intitulé étonnamment *Rondo*. L'Op. 12 est la première oeuvre pianistique de Voříšek qui tout en touchant à des proportions étendues renonce à la forme à trois parties que nous connaissons de ses *Rapsodies*, *Impromptus* et autres pièces à un mouvement. La durée modeste de cette pièce, en comparaison avec Op. 18 de Hummel et les autres oeuvres « hummeliennes » (voir ci-dessus), suggère que il s'agit probablement encore d'un essai de composition. Il se sert du schéma mentionné pour n'en choisir que deux parties : mouvement lent et mouvement en forme sonate. L'introduction est comprimée en un seul triple *do*, dont l'interprétation reste une question : s'agit-il – malgré l'absence d'un point d'orgue – d'un espace pour improvisation et établissement de la tonalité ou faut-il l'expliquer déjà dans le mètre du thème suivant ? Le deuxième mouvement au caractère conclusif est – malgré son titre *Rondo* – en forme sonate, qui se situe chez Hummel dans la première moitié de la pièce.

Le premier mouvement, dont le manuscrit est aujourd'hui perdu, a été probablement destiné à compléter le mouvement en forme sonate antérieur. L'autographe du deuxième mouvement se trouve à Berlin, à la Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz⁵⁰⁴, où il est parvenu de la propriété d'Aloys Fuchs. Celui-ci l'a acquis au mois de juillet 1822, et le 9 août de la même année déjà, l'oeuvre complète a été publiée par Artaria et Comp. sous le numéro 2713. La *Fantaisie* est dédiée à Eugénie Beer, née Silny, qui a fait partie des élèves cédés par Hummel à Voříšek en 1816. Sous son nom de fille, elle figure également dans les statuts parmi les fondateurs de *Gesellschaft der Musikfreunde* de Vienne en 1812⁵⁰⁵.

Sur la page de titre du deuxième mouvement, intitulé à l'origine *Allegro di bravura* avec la remarque *Manuscript des Verfassers*, le titre « *Rondo* » a été ajouté

telle que nous la comprenons... », Le pianiste, journal spécial analytique et instructif, 8 juin 1834, p. 117 – 118, cit. in : Bartoli, p. 201.

⁵⁰³ Particulièrement au premier mouvement, dès que la forme sonate le permet, le caractère d'improvisation s'impose, même dans la version finale sans introductions.

⁵⁰⁴ Sig. 2 M, « *Rondo für das Pianoforte* ».

⁵⁰⁵ Cit. in : Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Edition Bärenreiter Praha, 2003, p. 91.

de la main de Fuchs. Ce mouvement a été terminé le 29 septembre 1817 et plus tard légèrement remanié pour servir en tant que deuxième mouvement de la *Fantasia*⁵⁰⁶. Dans la version imprimée le développement est quelque peu plus long et à la différence de la version originale traite le thème *B* (mesures 68 et suivantes). Dans l'autographe, ce thème n'est que suggéré sur une page ajoutée, tout en utilisant les tournures et les tonalités qui apparaîtront effectivement dans la version complète de l'œuvre.

La première partie de la *Fantasia* op. 12 introduit quatre thèmes. Le thème initial est une mutation majeur du thème principal de la deuxième partie (mesures 2 – 8 de la première partie sont mélodiquement et harmoniquement identiques avec les mesures 1 – 6 de la deuxième partie, la seule différence étant le mode), voir fig. 20 et fig. 21, p. 84.

Le deuxième thème - une mélodie avec la note pédale à la basse en accompagnement, tire l'inspiration pour son ornementation de *Larghetto e cantabile* de *Fantasia* op. 18 de Hummel (chez Voříšek mesures 37 – 49 et 106 – 123), voir les fig. 22, p. 84 et fig. 23, p. 85. Le thème polyphonique, rare à l'époque, n'est guère surprenant chez un compositeur organiste (mesures 50 – 66, en version plus prolongé mes. 77 – 99), voir fig. 24, p. 86. Le thème final de la partie libre apporte la stylisation typique pianistique du 19^e siècle⁵⁰⁷, où la main droite joue l'accompagnement harmonique en sextolets et la main gauche saute entre la basse et la mélodie, dans notre cas les appoggiatures chromatiques (les mesures 67 – 72 alternent la tonique et la dominante⁵⁰⁸, à la reprise, mesures 124 – 135, de nombreux accords et notes de mélodie soutenues sont développés sur la basse de tonique), voir les fig. 25, p. 86 et fig. 26, p. 87. L'accompagnement en sextolets de ce dernier thème gagnera en importance dans le passage vers le deuxième mouvement, où il deviendra élément réunissant en continuant en forme de triolets dans *Allegro con brio*.

⁵⁰⁶ Voir également DeLong, pages 181 – 184.

⁵⁰⁷ Plus tard, cette stylisation a été souvent utilisée par Mendelssohn, Schumann et Liszt.

⁵⁰⁸ L'écriture des mesures 67 – 70 traduit un *espressivo* subtil, mais évident : dans les deux premières mesures (majeures) la basse s'exprime en croches et l'accompagnement harmonique en simples double-croches, les deux deuxième mesures (mineures) apportent les noires à la basse et à la première note de l'accompagnement.

Le mouvement s'inspire manifestement du mouvement final de la *Fantasie* op. 18⁵⁰⁹ de Hummel. Parmi les éléments communs nous ne soulignons pas que les triolets, mais également les notes soutenues à la deuxième moitié des mesures paires (mesures 1 – 2 dans *alla breve* chez Hummel, mesures 1 – 4 à 4/4 chez Voříšek), voir les fig. 27, p. 87 et fig. 28, p. 88, les sauts de la main gauche de la basse au soprano par-dessus de la main droite en mouvement continu en triolets (chez Hummel la mesure 32 et suivantes et les endroits analogiques, chez Voříšek mesures 48 – 53 et analogiques), voir les fig. 29 et fig. 30, p. 88, ou la progression chromatique (mesures 7 – 11 chez Voříšek, mesures 19 – 20 chez Hummel), voir les fig. 31 et fig. 32, p. 89.

3. 2. 2. *Deux Rondeaux, op. 18*

Contrairement à la forme ternaire *da capo*, le *rondeau* est une grande forme, mais les *Deux Rondeaux*, op. 18 sont des petites pièces instructives d'une durée d'environ deux minutes, c'est-à-dire d'un tiers de la longueur de la plupart de *Rapsodies* ou d'*Impromptus*. Les deux *Rondeaux* sont publiés chez Diabelli & Cappi en tant que numéros 11 et 12 de l'album *Douze Rondeaux Mignons*, à côté de pièces d'Assamayer, Czerny, Diabelli et Plachy. Ni l'année de leur naissance, ni la date de la sortie de l'album ne sont connus. Selon la liste de compositions de Voříšek par Aloys Fuchs, le deuxième *Rondeau*, en *do* majeur, est une pièce de jeunesse⁵¹⁰.

Le *Rondeau* en *sol* majeur, en mesure de 6/8, est dans une forme type *ABACA* avec une *coda*. La curiosité de ce morceau réside dans les retours du *rondeau*, la partie *A*, non identiques. Dans la première version, la partie *A* fait une modulation vers la dominante en *ré* majeur, dans la deuxième reste sur la tonique en *sol* majeur, dans sa troisième répétition elle se transforme en une *coda* déjà dès la moitié du thème principal. La partie *A* est composée d'une mélodie accompagnée par des triolets à la main gauche, qui intensifient en quelque sorte l'impression d'un morceau instructif. La triple levée au thème principal fait allusion au *Plaisir*, op. 4, selon

⁵⁰⁹ K. DeLong compare l'autographe du deuxième mouvement de la *Fantasie* également aux *Rapsodies* (p. 186), la *Rapsodie* op. 1 n. 3 étant au niveau du style la plus proche de deux *Fantaisies* (celle de Voříšek et celle de Hummel) : mouvement en triolets, les notes de mélodie soutenues parfois doublées en tierces.

⁵¹⁰ Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, p. 48.

Kenneth DeLong⁵¹¹. Une fois de plus, Voříšek-organiste montre son sens du contrepoint malgré la simplicité de la pièce : on trouve une inversion du thème dans la partie *B*, un canon en partie *minore*, ou encore les entrées de voix dans l'ordre inverse. Trop brusquement, la *Coda* interrompt la dernière répétition du *rondeau*, et les cadences non-thématiques concluent le morceau, qui donne ainsi l'impression d'être inachevé.

Le sujet du *Rondeau en do majeur* ressemble à celui du *Rondeau en do majeur* op. 51 n. 1 de Beethoven (de 1797). Contrairement au travail thématique profond de Beethoven, le *Rondeau en do majeur* de Voříšek n'est en fait qu'une allusion à un *rondeau*. Le thème principal, la partie *A*, est composé d'une petite forme de lied. La partie *B*, *minore*, est comparable en taille, et ces deux parties anticipent la suite étendue de la forme de *rondeau*. A la place de la deuxième répétition de la partie *A*, on ne trouve que la partie *a* répétée sans changement. Après une modulation vient une autre partie en mineur, et le troisième *rondeau* suivant ne présente que les quatre premières mesures du thème principal, avant de moduler vers une *coda*. De la même manière que dans le *Rondeau en sol majeur*, cette *coda* clôt le morceau trop brusquement, en laissant à l'auditeur le sentiment d'un morceau inaccompli ou même d'un brouillon.

Malgré le manque d'univocité formelle, les *Deux Rondeaux* tiennent une belle place du répertoire didactique. En comparaison par exemple des *Rapsodies*, ils ne sont pas uniforme en difficulté. Même si la grande partie des deux *Rondeaux* ne demande ni un haut niveau technique, ni un grand écartement de mains, à chaque fois cependant quelques endroits dans la pièce perturbent ce niveau, autrement peu exigeant.

3. 2. 3. Variations en si bémol majeur, op. 19

Tout en suivant la pédagogie de l'époque, Voříšek, enfant, commence ses premières pièces par la technique de variation. Ses premières *Variations* sont aujourd'hui perdues, mais on connaît leur existence par l'article de son beau-frère, le

⁵¹¹ DeLong, p. 118.

mari de sa sœur Eleonora, Václav Kodytek⁵¹². Voříšek les a composées à l'âge de dix ans et offert à la comtesse Rozina von Kolowrat^{513, 514}. A part ces variations perdues, les *Variations*, op. 19 sont le seul morceau en solo de cette forme. Les autres ensembles de variations sont des pièces concertantes ou de la musique de chambre (*Variations sur le thème « FADE AFFE »* pour piano et violoncelle, op. 9⁵¹⁵, *Variations sur le thème de « La Sentinelle »*, op. 6, et *Variations di Bravura*, op. 14). Il faut mentionner également une variation, n. 50, dans le recueil *Vaterländischer Künstlerverein* sur la *Valse* de Diabelli⁵¹⁶.

Quand il a travaillé sur les *Variations en si bémol majeur*, op. 19, Voříšek avait déjà de l'expérience avec plusieurs pièces écrites dans cette forme. La date de composition de cette pièce n'est pas sûre, mais elle est définie le plus probablement par Olga Zuckarová, qui dans son *Catalogue*⁵¹⁷ l'estime aux années 1815 ou 1816. Les *Variations* sont dédiées à la pianiste brunnoise Rosalia Haupt, dont le père était un des fondateurs de la Société musicale (*Musikverein*) à Brno en 1858⁵¹⁸. L'autographe des *Variations* se trouve à la Bibliothèque Nationale d'Autriche à Vienne⁵¹⁹. Ce n'est pas un manuscrit de dernière main, mais une copie de travail avec de nombreuses coupures et corrections, où certaines notes illisibles sont surchargées par des lettres.

Le thème des *Variations en si bémol majeur* est une chanson populaire écossaise et irlandaise d'origine celte. On peut trouver sa mélodie sous plusieurs titres⁵²⁰. Le recueil des arrangements de chansons écossaises, intitulé *Select*

⁵¹² Václav Kodytek (1787 – 1872) Voir le chapitre 1. 1. Eléments biographiques. « Dans sa 10^e année, il a composé des belles variations, qu'il a offert à la comtesse Rozina von Kolowrat. », la revue *Dalibor*, 20. 6. 1859.

⁵¹³ Il s'agit probablement d'une autre personne, que « la comtesse veuve de Kolowrat-Libstein » - la mécène du jeune Voříšek, mentionnée par Fuchs, « qui mourut après deux ans » et dont les preuves de l'existence, pourtant décrite par O. Zuckarová dans son commentaire, restent introuvables.

⁵¹⁴ Les *Variations* sont un don pour le mariage de Rosina von Kinsky et le comte Franz Ant. von Kolowrat, le 8. 6. 1801 à l'église de Tein à Prague. Cit. in : Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Edition Bärenreiter Praha, 2003, p. 63.

⁵¹⁵ Cette pièce est traitée en détail dans le mémoire de Bachelor Artium (BcA.) de Petra Kopůncová, dirigé à l'Académie de la musique ancienne de Brno par Prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc. en 2006.

⁵¹⁶ Voir le chapitre 3. 1. 4. Les morceaux sans numéro d'opus.

⁵¹⁷ Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Edition Bärenreiter Praha, 2003, p. 49.

⁵¹⁸ Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, p. 92.

⁵¹⁹ Österreichische Nationalbibliothek Wien, sign. Mus. Hs. 19270.

⁵²⁰ Dans son Catalogue thématique, O. Zuckarová mentionne le titre *Coolun*, et cite : Pošťolka, *Koželuh*, p. 336, 339. Dans le recueil *Select collection of original scottish airs*, parue à Londres en 1799 (Bibliothèque Nationale de Prague, sign. 59A2673, vol.1 – 2), le titre de la chanson est *Now in her green Mantle* (le poète et collectionneur Robert Burns, 1759 – 1796) et en même temps donne pour la même mélodie le texte *O, Summer, thy presence gives joy to the vale* (Peter Pindar, le pseudonyme du poète John Wolcot 1738 – 1819).

collection of original scottish airs est paru à Londres en 1799. Elle contient cette mélodie dans l'arrangement de Koželuh⁵²¹, avec le même accompagnement dans l'ouverture que celui qu'utilise Voříšek pour le thème de ces *Variations*. Voir les fig. 33, p. 93, fig. 34, p. 94 et fig. 35, p. 95.

Les cinq variations suivant le thème représentent les « styles » développés dans la composition du 18^e siècle⁵²². On trouve une forte parenté avec les *Variations* en *fa* majeur sur le thème d'Armide de Gluck, op. 57 de Johann Nepomuk Hummel, datant de la même période, de 1811 – 1815. Les *Variations* de Hummel sont une pièce type du genre virtuose viennois du début du 19^e siècle. Un thème simple est travaillé avec humour et les finesses techniques préférées à l'époque augmentent à chaque variation. Comme les *Variations* de Voříšek, le morceau est de style mozartien, mais un peu plus virtuose et étendu que celles-ci : il contient dix variations et le *finale*.

La première *variation* de Voříšek emploie le « style écossais » au rythme pointé, on la compare avec la quatrième *variation* des *Variations* en *fa* majeur, op. 57 Hummel. Voir fig. 36 et fig. 37, p. 96.

La deuxième variation combine deux motifs contrastants : un motif chantant (style *aria*) et une simple mélodie décalée de la ligne dans les graves (style *rubato*). Dans ce contraste alternent le *cantabile* et les sauts dans l'ordre inverse. Elle pourrait être inspirée de la première *variation* de Hummel. Voir fig. 38, p. 96 et fig. 39, p. 97.

Plusieurs idées musicales contrastent dans le *minore*, la troisième *variation* de l'opus de Voříšek. L'écriture chorale à quatre voix, le rythme pointé, l'harmonie disposée en triolets (conséquence à la *variation* précédente), les accords dramatiques sur les syncopes et une fin de phrase allégée (venue de la première *variation*) sont autant de traits qui se succèdent tout près l'un de l'autre. Voir fig. 40, p. 98. Le *maggiore* suivant prépare au changement de mesure à la dernière *variation* (6/8) et au *finale* (3/8) par l'accompagnement en sextolets. Voir fig. 41, p. 98. De nouveau, on peut spéculer sur l'inspiration dans le *minore*, la *variation* n. 9 de Hummel. Voir fig. 42, p. 99. La cinquième variation de Voříšek, *siciliano*, prépare par son rythme et

⁵²¹ Les arrangements de chansons dans le recueil *Select collection of original scottish airs* viennent de Pleyel, Koželuh et Haydn. Selon la page de titre, l'ensemble compte le piano, le violon et le violoncelle, mais dans la partition, cette distribution n'est pas spécifiée. Les parties des instruments à cordes sont donc doublées de la partie du piano *ad libitum*.

⁵²² Voir la note n. 124 et 139 dans le chapitre 3. 1. 1. Douze Rapsodies, op. 1.

sa mélodie le *finale* en sixième *variation* : voir fig. 43, p. 99. Le *Finale* continue dans le « style brillant » et la parenté avec la dernière *variation* de Hummel est évidente. Voir fig. 44 et fig. 45, p. 100.

D'autres éléments sont identiques :

- la suspension du mouvement harmonique dans le *finale*, chez Voříšek atteint par un trille dans les aigus, voir fig. 46, p. 100, chez Hummel au contraire par une note de pédale, voir fig. 47, p. 100.

- le passage des octaves, qui prépare la *stretta* finale, voir fig. 48 versus fig. 49, p. 101.

La conclusion virtuose, ou même théâtrale, des deux opus de variations se déroule à la fois dans le tempo le plus rapide et en valeur de notes les plus petites employés dans le morceau, au moins à une main. Après l'aboutissement de la mélodie thématique de la dernière *variation* suivent l'*unisson* et les arpèges finals. Voir les images fig. 50 et fig. 51, p. 102.

Les *Variations* de Voříšek et de Hummel analysées dans ce chapitre sont comparables par leur étendue, mais elles reflètent une expérience différente chez les deux auteurs. Les *Variations*, op. 57 de Hummel sont sa treizième œuvre en solo de la forme de variation, tandis que chez Voříšek il s'agit du deuxième opus enregistré. La pièce de Hummel montre son sens supérieur pour la dimension, le contraste et l'unité, tandis que l'opus de Voříšek donne l'impression d'un morceau d'apprentissage. Néanmoins, la valeur de cet opus tient dans sa forme, unique dans son œuvre pour piano en solo, qui sort ainsi du contexte de la forme ternaire, si fréquente chez le compositeur.

Vu le contraste du caractère de chaque *variation*, la liberté en matière de tempo est bienvenue. On peut par exemple surpointer le rythme pointé pour soutenir le caractère écossais de la première variation, en ajoutant un léger *accelerando* et *ralentando* au début et à la fin de chaque phrase de deux mesures. Un autre contraste peut être établi par l'emploi adéquat du rythme strict et libre, par exemple dans le *Minore*, où la première phrase est dans un rythme plus libre que la deuxième. Les contrastes de couleur sont visibles dans une seule *variation* (par exemple le *Minore – variation* n. 3), et également entre deux *variations* suivantes (*variations* n. 3 et n. 4). Ces contrastes sont d'habitude indiqués déjà par les registres opposés de

variations particulières, qui sur un instrument approprié assurent une différence de couleur suffisante.

3. 2. 4. Sonate en si bémol majeur, op. 20

La *Sonate* en si bémol majeur est une des pièces les plus sérieuses et aujourd'hui les plus jouées de l'œuvre pour piano de Voříšek. Aux côtés de la *Symphonie*, op. 23 et de la *Fantasie*, op. 12 pour piano, la forme sonate (1^{er} mouvement) et de rondo (3^e mouvement) sont les plus développées. La répartition de tempi des mouvements dans la *Sonate* est non orthodoxe : elle consiste en trois mouvements rapides.

La *Sonate* est dédiée à Mme Josephine von Wawruch, une pianiste excellente, que C. M. von Weber a entendue jouer à Prague – expérience dont il fit un récit enthousiaste dans la presse locale⁵²³. Josephine était femme du médecin de Voříšek (et de Beethoven plus tard), Andreas von Wawruch, remarquable violoncelliste et musicien passionné⁵²⁴. Il est possible que par la dédicace de la *Sonate*, Voříšek tentait de régler une partie des frais pour le soin médical, car vers la fin de sa vie, sa situation financière approchait la limite de la misère.

Le premier mouvement à paraître est le *Rondo*, qui, dans une forme remaniée deviendra en suite le troisième mouvement de la *Sonate*. Il est publié pour la première fois en tant qu'*Allegro con brio*, n. 20 de la *Wiener Pianoforte-Schule* de Friedrich Starcke en 1820⁵²⁵. La troisième partie de cette *Méthode* est une anthologie d'œuvres anciennes et contemporaines, souvent jamais éditées. Elle compte parmi les sources de valeur pour la musique du piano du début de 19^e siècle, car elle contient entre autres cinq *Bagatelles* du futur op. 119 de Beethoven, paru seulement en 1823 et 1824, ou bien deux mouvements de sa *Sonate*, op. 28 avec ses propres doigtés. À la fin de chaque pièce, la *Méthode* présente son auteur en quelques lignes. Sur Voříšek, on lit :

« J. H. Voříšek, né à Vamberk en Bohême. Un des plus excellents pianistes viennois. Il interprète avec une grande dextérité et assurance, et il excelle dans la maîtrise des difficultés les plus

⁵²³ Zuckarová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003, p. 93.

⁵²⁴ <http://www.lvbeethoven.com/Bio/BiographyDoctors.html>, dernière consultation le 14. 7. 2013.

⁵²⁵ L'écriture de la *Méthode* débute de 1819 à 1821, la date de la *Préface*.

*grandes. Son accentuation est novatrice et pertinente, ses compositions sont pleines d'esprit et montrent aussi bien le talent du compositeur à l'égard de son invention, sa fantaisie et sa connaissance du contrepoint strict, que son savoir-faire de pianiste. ».*⁵²⁶

Le *Rondo* est un mouvement brillant et virtuose, il fait allusion à la technique de Scarlatti, notamment par la structure polyphonique fine à deux voix et par les sauts d'une main par-dessus de l'autre. Voir fig. 52, p. 105. Malgré le caractère virtuose, le contrepoint est appliqué pendant tout le mouvement, considérablement par exemple dans la partie centrale. Voir fig. 53 et fig. 54, p. 105. En revanche, le caractère virtuose est soutenu surtout par les sauts, souvent de la main gauche par-dessus la main droite. Voir fig. 55, p. 105 : *Rondo*, partie centrale, première reprise, mesures 53 – 59, les sauts rapides en mesures 55 – 57.

L'autographe complet de la *Sonate* se trouve dans l'Archive de la Société de Musique à Vienne, la *Gesellschaft der Musikfreunde*. Il ne s'agit pas d'une copie de dernière main, mais d'une copie de travail avec de nombreuses coupures, versions, notes et changements. L'autographe contient également les *Introductions*, omises plus tard, qui soulignent la nature inhabituelle de la *Sonate* et qui sans doute étaient une des raisons pour le sous-titre *Sonata quasi una fantasia*. En comparaison avec la première édition de la *Sonate* en 1825, identique à la version de la *Méthode* de Starke, le troisième mouvement diffère dans plusieurs traits de l'autographe. Puisque l'autographe de la *Sonate* est plus jeune que le *Rondo* pour la *Méthode* de Starcke, il a servi de source pour l'édition moderne par Dana Zahn (Henle, 1971). En revanche, l'édition Musica Antiqua Bohemica utilise la première édition de la *Sonate* pour source principale. L'autographe se distingue de la première édition dans une grande partie du morceau, parfois par les notes mêmes, mais aussi par la structure, surtout à la fin du mouvement.

Voir les images :

fig. 56, p. 107 : Voříšek, *Sonate en si bémol mineur*, op. 20, 3^e mvt., la fin – 2^e édition Diabelli et Cappi, ca. 1830.

⁵²⁶ « J. H. Wozzischek, von Wamberg in Böhmen geburtig. Einer der ausgezeichneten P. F. Spieler Wiens, Er trägt mit grosser Fertigkeit und Sicherheit vor, und glänzt in Lösung der grössten Schwierigkeiten. Seine Accentuation ist neu und tief eindringend. Seine Kompositionen sind geistvoll und zeigen veilich sowohl des Tonsetzers Talent in Hinsicht der Erfindung, Phantasie und Kenntniss des Strengen Satzes, als auch des Klavierspielers Gewandheit. »

fig. 57, p. 108 : Voříšek, *Sonate en si bémol mineur*, op. 20, 3^e mvt., la fin. Edition Henle.

fig. 58, p. 108 : Voříšek, *Sonate en si bémol mineur*, op. 20, 3^e mvt., la fin. – l'autographe, copie du microfilme.

Le premier mouvement de la *Sonate* est le plus riche en contraste de chaque partie, des thèmes et des motifs. Le thème principal est constitué de cinq mesures : le sujet principal statique et la réponse immédiate contrastée. Le deuxième thème est un « *Doppelgänger* », le double du thème principal. La structure de ces deux thèmes concorde en rythme ; les autres facteurs, tels que la tonalité, le registre de l'instrument, la richesse de l'harmonie, la progression de la mélodie ou la nuance, sont « masqués » de telle manière que l'auditeur, à la première écoute, ne reconnaît probablement pas cette concordance rythmique. Voir les fig. 59 et fig. 60, p. 109.

Le motif du « *Doppelgänger* » - le double, deux côtés de la même personnalité - est un sujet populaire et mystique dans les belles-lettres et la littérature musicale du début du 19^e siècle (E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Heinrich Heine ; Schubert - Schwanengesang, Schumann – les personnages de Florestan et Eusebius). Dans la *Sonate* de Voříšek, O. Zuckarová le voit comme le reflet d'une image romantique⁵²⁷, K. DeLong voit cette technique de la transformation d'un thème comme une tendance vers le style de la fantaisie et, plus que la note romantique de Voříšek, il souligne son attitude à la *fantaisie* comme une forme⁵²⁸.

Au deuxième thème, le motif choral de la main gauche est orné par la ligne rhétorique de la main droite. Puis, la *stretta* finale emploie partiellement la matière thématique de la continuation du sujet principal, et l'exposition est conclue par un thème final contrasté.

Voir les images :

fig. 61, p. 110 : Voříšek, *Sonate en si bémol mineur*, op. 20, 1^{er} mvt., une partie autour du seconde thème, mesures 34 – 39.

fig. 62, p. 110 : Voříšek, *Sonate en si bémol mineur*, op. 20, 1^{er} mvt., une partie de la *stretta* finale, mesures 49 – 56.

⁵²⁷ Loulová-Zuckarová, Olga, « Voříšek », thèse doctorale, Praha 1961, p. 86, cit. in : DeLong, K., *The Solo Piano Music of J. V. Vorisek*, Ph.D., Musicology, Stanford University, 1982, p. 212.

⁵²⁸ DeLong, K., p. 212 – 215.

fig. 63, p. 111 : Voříšek, *Sonate en si bémol mineur*, op. 20, 1^{er} mvt., fin de l'exposition, mesures 61 – 72.

Dans un développement relativement court, le thème principal, et surtout son deuxième motif, est travaillé en contrepoint. Un grand nombre de cadences altérées nous amène vers la tonalité de *si mineur*, où le thème principal apparaît un demi-ton plus haut que la tonalité de base de l'œuvre. Cet effet très efficace était absolument inhabituel à l'époque, et D. Schubart⁵²⁹ le voit même comme inacceptable. La réexposition en revanche ne devie pas d'un travail thématique conventionnel.

Le deuxième mouvement, *Scherzo*, est le seul mouvement conforme dans l'autographe et la première édition. Comme dans les autres mouvements, la seule différence concerne les nuances, plus détaillées dans l'autographe. Ce mouvement est dans une tonalité peu courante à l'époque, *do dièse majeur*, avec la partie centrale en *fa dièse majeur*. Une particularité caractéristique de tout le mouvement est le *fz* sur le troisième temps de la mesure, qui commence sur la levée et dont la fréquence augmente considérablement dans le développement. Cet élément est préservé également dans la partie centrale contrastée.

Par sa structure ternaire, le *Scherzo* fait allusion aux *Rapsodies*, par son énergie surtout à la *Rapsodie n. 2* ou *n. 4*.

Voir les images :

Fig. 64, p. 112 : Voříšek, *Sonate en si bémol mineur*, op. 20, 2^e mvt. – *Scherzo* ; Fig.

65, p. 112 : Voříšek, *Rapsodie en mi majeur*, op. 1 n. 2 ;

Fig. 66, p. 112 : Voříšek, *Rapsodie en fa majeur*, op. 1 n. 4.

La partie centrale du *Scherzo* contraste résolument avec la partie principale du mouvement par sa tonalité, son caractère et sa structure harmonique vocale. Elle évoque remarquablement la partie centrale de la *Rapsodie en do dièse mineur*, op. 1 n. 1, bien que les parties principales respectives soient très distinctes dans les deux cas.

Voir les fig. 67, p. 113 : Voříšek, *Sonate en si bémol mineur*, op. 20, *Scherzo*, partie centrale, et fig. 68, p. 113 : Voříšek, *Rapsodie en do dièse mineur*, op. 1 n. 1, partie centrale.

⁵²⁹ Schubart, Christian Friedrich Daniel (1739 – 1791), *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806, cit. in : Zuckarová, O., *Sonate op. 20*, préface.

Un élément important de l'autographe de la *Sonate* qui date du 1824 consiste dans les deux *Introductions*. La première, précédant le premier mouvement, est complètement barrée dans l'autographe. O. Zuckarová⁵³⁰ et K. DeLong⁵³¹ sont du même avis, que cette *Introduction* n'était pas incluse dans la version finale de la *Sonate* pour sa parenté trop évidente avec l'introduction de la *Sonate* « *Pathétique* », op. 13 de Beethoven. Voir fig. 69, p. 113.

La deuxième *Introduction*, notée dans l'autographe sur une feuille séparée, à la suite de ce mouvement, n'est pas barrée⁵³². Étant donné la tonalité employée et la présence de la cadence finale, cette *Introduction* sert sûrement pour préparer le premier mouvement, même si elle n'est notée qu'après. Voir fig. 70, p. 114.

La *Sonate* en *si* bémol mineur, op. 20, est une pièce exceptionnelle dans l'œuvre pour piano de Voříšek. En comparaison avec la *Sonate*, op. 5 pour piano et violon (les deux cas uniques et complets du genre de la sonate dans sa musique de chambre), mais aussi avec d'autres pièces pour piano, la *Sonate*, op. 20 est, dans sa forme finale, beaucoup plus concentrée, rationnelle, et travaillée de manière plus détaillée. Aussi bien que dans la *Symphonie* en *ré* majeur, op. 23, la profondeur de l'expression musicale révèle l'auteur, qui approche la fin de sa courte activité du compositeur.

Pour l'interprète, la *Sonate* est attractive pour plusieurs raisons. Le premier mouvement est marqué notamment par une richesse concentrée du contenu musical. La distinction suffisante des sujets au caractère opposé sera déterminante en matière de tempo, très flexible dans ce mouvement. L'élément unificateur, le *Doppelgänger*, présente plutôt une technique compositionnelle, car l'interprétation du thème principal et du deuxième thème demandent une grande flexibilité du tempo, ainsi qu'une différenciation fine du son et du touché. L'écueil du premier mouvement est d'unifier ce grand nombre de détails, tout en conservant leur propre caractère, pour garantir l'équilibre de l'ensemble. La position du *Scherzo* est délicate pour deux raisons : il succède au premier mouvement assez étendu, et son énergie incessante nécessite un soutien continu. La combinaison de sauts et de trilles est techniquement

⁵³⁰ Zuckarová, O., *Sonáta b moll*, op. 20, préface.

⁵³¹ DeLong, K., p. 210.

⁵³² K. DeLong se demande pourquoi elle n'était pas incluse dans l'édition. p. 210.

exigeante. Le troisième mouvement, à vocation d'étude, présente surtout la technique de gammes et les sauts. Ce mouvement a probablement servi pour l'exercice sur les doigtés de la gamme et des arpèges de *si* bémol mineur, en combinaison avec des sauts d'une dixième.

Pour l'interprète, la *Sonate* est difficile notamment par son absence de mouvement lent. Même si sa taille n'excède pas les plus courtes sonates de Mozart ou de Haydn, la richesse de son contenu musical mériterait une œuvre plus étendue, placée sur une position plus honorable du répertoire pianistique que ce qu'elle est aujourd'hui.

Conclusion

L'intention de cette thèse est de présenter l'œuvre pour piano seul de Jan Václav Hugo Voříšek de la perspective de l'interprète, et de trouver sa place dans le contexte de la production de l'époque. La partie théorique est complétée par deux annexes pratiques : enregistrement sonore des œuvres de Voříšek, préparé simultanément avec la recherche sur les principes d'interprétation présentés dans ce texte, et proposition de changements dans l'édition moderne d'une des œuvres de Voříšek, des Douze *Rapsodies*, op. 1, qui se sont montrés indispensables pendant ce travail.

L'œuvre pour piano de Voříšek était interprétée à l'époque de sa création surtout par l'auteur lui-même, puis par ses élèves et ses amis. Aux concerts pour le grand public, il s'agissait de ses pièces concertantes, dont l'opus le plus populaire et le plus souvent représenté était les *Variations* sur *La Sentinelle*, op. 6 pour piano et l'accompagnement de l'orchestre (que ce soit en version originale, ou celle avec le quatuor à cordes ou autres). L'exécution devant un large public des pièces en solo n'est pas attestée, car elles étaient interprétées d'habitude dans les salons dans un cercle clos. Durant le 19^e siècle, à part quelques exceptions, les compositions de Voříšek ont progressivement disparu du répertoire de concert. Cela peut être pour plusieurs raisons, dont quelques unes on tente de présenter ici.

Les raisons liées à la technique et à la composition se proposent en premier lieu. Elles touchent à la forme ; la majorité d'œuvres pour piano seul de Voříšek c'est en forme ternaire *da capo*. La deuxième raison peut être l'instabilité fréquente du

niveau technique requis ; souvent, quelques mesures d'une pièce sortent du contexte soit par l'exigence, soit par la prétention sur l'écart des mains, reprochée à Voříšek déjà par la critique de l'époque⁵³³. Les autres raisons sont moins évidentes, mais d'autant plus essentielles : les limites d'interprétation des instruments plus récents, qui ne correspondent pas au langage de l'époque de Voříšek. Sa musique est fondée sur les possibilités de l'instrument historique et sur la soi-disant nouvelle virtuosité, définie par son maître, Johann Nepomuk Hummel. On peut supposer, que par l'interprétation sur un instrument plus récent ou même un piano moderne, et sous l'influence d'une esthétique inappropriée, la musique de Voříšek peut perdre certains de ses traits caractéristiques et ainsi une partie de son charme.

Dans le chapitre 2. Interprétation, on a présenté quatre cercles de la problématique d'interprétation, dont le choix n'est pas aléatoire. Il débouche sur les sujets traités par J. N. Hummel, le modèle le plus important pour Voříšek, dans sa *Méthode* pour piano : le tempo, la pédalisation, l'accord et l'improvisation⁵³⁴. Le deuxième chapitre et les chapitres suivants tout en présentant les œuvres particulières sont ciblés sur les questions du tempo et de la couleur. Par le tempo, on comprend le tempo de base de la pièce dans son intégralité, aussi bien que le travail avec le tempo au cours de la pièce⁵³⁵. En fonction du tempo de base choisi, la forme finale du morceau et les détails d'interprétation peuvent varier dramatiquement. Dans l'œuvre de Voříšek, cette question est la plus actuelle dans les *Rapsodies*, op. 1, dont la première édition contient les indications du métronome. Prises au sérieux par l'interprète, elles résultent à un tempo 20 % plus rapide que [pas de virgule] que le tempo intuitivement tiré selon notre perception d'aujourd'hui par l'indication de tempo écrite ou par ce qui s'induit du reste de la notation dans la partition. En même temps, l'interprète est obligé de réévaluer le concept de la netteté du jeu au sens de la compréhension de chaque note dans les passages des valeurs les plus rapides ; dans certains tempi vifs, la structure et le caractère de la pièce paraissent plus importants que la clarté des détails. L'intention de l'interprète jouera un rôle essentiel dans le travail avec le tempo durant la pièce : soit il gardera le tempo le plus unifié

⁵³³ Voir le chapitre 3. 1. 1. *Douze Rapsodies*, op. 1.

⁵³⁴ Intentionnellement, on n'ouvre pas la problématique du doigté, qui pourrait servir comme sujet d'une autre thèse d'ampleur comparable.

⁵³⁵ Les deux questions concernant le tempo sont traitées surtout dans les chapitres 3. 1. 1. *Douze Rapsodies*, op. 1, et 3. 2. 3 *Variations*, op. 19.

possible, soit il se permettra au contraire les différences marquantes. L'étude des sources⁵³⁶ suggère de toute évidence la conception souple, où le tempo d'une section est déterminé par d'autres facteurs non moins importants, tels que le caractère de la tonalité ou la couleur du son. Cette question nous amène vers le deuxième sujet, la couleur.

On perçoit la couleur du son à la fois dans le sens plutôt technique, concernant la pédalisation et l'usage des autres jeux⁵³⁷, et dans le sens du touché, que l'interprète choisira en fonction des indications (expliquées plus concrètement dans l'Annexe 1 - L'esquisse de changements dans l'édition moderne), et de la tonalité de la pièce ou de la partie en question⁵³⁸.

L'étude des sources a mené à une découverte, liée à la notion de la couleur dans l'œuvre de Voříšek⁵³⁹. Celle-ci dépasse ce cadre de présente recherche et touche à l'esthétique d'interprétation de l'époque en général. Dans la première et la deuxième édition de la *Méthode* de Hummel, la pédalisation dans les exemples, qui illustrent les principes de l'usage de la pédale, diffère fondamentalement. Dans la première édition de 1828, la manière d'utiliser la pédale ressemble à celle connue de la pratique antérieure, elle est marquée sur les phrases plus larges, d'habitude de deux mesures. Une pédale connecte à chaque fois plusieurs harmonies, souvent antonymes (la tonique et la dominante, ou la même tonalité en majeur et en mineur). Dans la deuxième édition, parue que dix ans plus tard, la recommandation est de pédaliser dans ces mêmes exemples deux fois plus fréquemment : nouvelle pédale sur chaque nouvelle harmonie. Ce changement de la perception du son est le résultat du développement frénétique, que le piano a subi suite aux changements acoustiques des salles de concert. Cette découverte nous oblige à réévaluer fondamentalement la perception de la clarté dans l'interprétation de la musique du début de 19^e siècle⁵⁴⁰.

⁵³⁶ Voir surtout les chapitres 2.1.1.2. La réception du métronome et 3. 1. 1. 3. Le tempo et les indications du métronome dans l'interprétation de Rapsodies.

⁵³⁷ Les exemples concrets se trouvent dans les chapitres 2. 1. 2. La pédalisation et 3. 2. 1. Fantasia, op. 12.

⁵³⁸ En détails dans le chapitre 3. 1. 1. Douze Rapsodies, op. 1.

⁵³⁹ La deuxième découverte est un arrangement de Koželuh de la chanson écossaise et irlandaise *Now in her green Mantle* (l'image 33, p. 93), que Voříšek prend pour thème de ses *Variations*, op. 19. La comparaison de deux pièces montre, que Voříšek a pu connaître cette chanson dans ce même arrangement, car sa stylisation de l'accompagnement est d'une grande partie identique à celui de Koželuh.

⁵⁴⁰ Cette problématique est traitée d'avantage dans les chapitres 2. 1. 2. Pédalisation et 3. 2. 1. Fantasia, op. 12.

Deux sous-chapitres complètent par le sujet de l'accord d'instrument et celui de l'improvisation les quatre points tirés de la *Méthode* de Hummel. Le sous-chapitre sur l'accord présente certains des systèmes d'accord du temps de Voříšek et de Hummel, et explore plus en détail l'attitude de Hummel vis-à-vis le tempérament égal, qui n'était qu'une de plusieurs possibilités dans les premières décennies du 19^e siècle⁵⁴¹. Les principes de l'improvisation, l'activité fondamentale autant pour Voříšek que pour Hummel, sont basés sur les recommandations de Hummel, nommées dans le dernier chapitre de sa *Méthode*. On les illustre sur la *Fantasie*, op. 12 de Voříšek, dont la première partie est un exemple de l'écriture la plus libre de l'œuvre pour piano seul de Voříšek, et dans le sens de la forme, et dans l'interprétation.

Dans certaines pièces de Voříšek, une autre question d'ajoute à ces problèmes d'interprétation ; celle du travail avec le texte, qui laisse des choix multiples. La démarche de choisir parmi plusieurs versions existantes s'impose à l'interprète. Ce problème concerne par exemple la *Sonate*, op. 20⁵⁴², ou bien la *Fantasie*, op. 12⁵⁴³, qui diffère sensiblement au fil de sa genèse.

L'interprétation finale de l'œuvre de Voříšek n'est pas déterminée seulement par l'étude détaillée des sources primaires et secondaires, des manuscrits et des premières éditions des œuvres, et des méthodes de piano de l'époque. La condition de base d'une interprétation authentique est la pratique régulière de la multitude des instruments originaux et leur copies, grâce auxquels cette étude théorique est applicable⁵⁴⁴. Paradoxalement, l'interprétation sur un instrument historique (ou au moins sa copie), qui met en valeur les connaissances de la pratique de l'époque, rend la musique de Voříšek plus actuelle, que l'interprétation sur un instrument moderne, subordonnée à ses limites, qui ne sont que peu compatibles avec la musique même.

⁵⁴¹ Voir le chapitre 2. 1. 3. Le diapason et l'accord.

⁵⁴² Le chapitre 3. 2. 4.

⁵⁴³ Le chapitre 3. 2. 1.

⁵⁴⁴ Voir l'enregistrement, l'Annexe 2.

PŘÍLOHA I.

ANNEXE I.

Seznam obrazových příloh v textu / Liste des images dans le texte

Obr. 1, str. 15 / Fig. 1, p. 18

Lístek se vzkazem na šťastnou cestu a kánonem datovaný ve Vídni 4. dubna 1816.

Beethoven, L. v.: *Listy o umění, lásce a přátelství*, Panton, 1971.

Obr. 2, str. 27

Hummel, *Klavírní škola*, 3. díl, 2. oddíl, 5. kapitola, str. 440.

Obr. 3, str. 28

Hummel, *Klavírní škola*, tabulka temp současníků, 3. díl, 2. oddíl, 5. kapitola, str. 441.

Obr. 4, str. 34

Hummel, *Klavírní škola*, 3. díl, 2. oddíl, 3. kapitola, př. 2, 1. vydání z roku 1828.

Obr. 5, str. 34

Hummel, *Klavírní škola*, 3. díl, 2. oddíl, 3. kapitola, př. 1, 1. vydání z roku 1828.

Obr. 6, str. 35

Hummel, *Klavírní škola*, 3. díl, 2. oddíl, 3. kapitola, př. 2, 2. vydání z roku 1838.

Obr. 7, str. 36

Hummel, *Klavírní škola*, 3. díl, 2. oddíl, 3. kapitola, př. 1, 2. vydání z roku 1838.

Obr. 8, str. 37

Voříšek, *Fantasie*, op. 12, takty 37 – 49.

Obr. 9, str. 37

Voříšek, *Fantasie*, op. 12, takty 26 – 33.

Obr. 10, str. 38

Voříšek, *Fantasie*, op. 12, takty 123 – 135.

Obr. 11, str. 71

Voříšek, *Impromptu* op. 7, č. 3, takt 7, autograf.

Obr. 12, str. 71

Voříšek, *Impromptu* op. 7, č. 3, takt 7, první tisk.

Obr. 13 – 15, str. 72

Voříšek, *Impromptu* op. 7, č. 3, takty 11 – 12

(Obr. 13 autograf, Obr. 14 první tisk díl A, Obr. 15 první tisk díl A' (*Da capo*)).

Obr. 16 – 17, str. 72

Voříšek, *Impromptu* op. 7, č. 3, takt 9 (Obr. 16 první tisk, Obr. 17 autograf).

Obr. 18, str. 73

Voříšek, *Impromptu* op. 7, č. 3, takty 13 – 20.

Obr. 19, str. 73

Voříšek, *Impromptu* op. 7, č. 3, takty 29 – 36.

Obr. 20, str. 87

Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Andante*, takty 1 – 8.

Obr. 21, str. 87

Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Allegro con brio*, takty 1 – 7.

Obr. 22, str. 87

Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Andante*, takty 37 – 49.

Obr. 23, str. 88

Hummel, *Fantasie* op. 18, *Larghetto e cantabile*, takty 9 – 22.

Obr. 24, str. 89

Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Andante*, takty 50 – 66.

Obr. 25, str. 89

Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Andante*, takty 67 – 72.

Obr. 26, str. 90

Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Andante*, takty 123 – 135.

Obr. 27, str. 90

Hummel, *Fantasie* op. 18, *Allegro assai*, takty 1 – 2.

Obr. 28, str. 91

Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Allegro con brio*, takty 1 – 5.

Obr. 29, str. 91

Hummel, *Fantasie* op. 18, *Allegro assai*, takty 32 – 46.

Obr. 30, str. 91

Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Allegro con brio*, takty 48 – 53.

Obr. 31, str. 92

Hummel, *Fantasie* op. 18, *Allegro assai*, takty 15 – 22.

Obr. 32, str. 92

Voříšek, *Fantasie* op. 12, *Allegro con brio*, takty 7 – 11.

Obr. 33, str. 96

Leopold Koželuh, *Now in her green Mantle*, Select collection of original scottish airs, Londýn, 1799.

Obr. 34, str. 97

Select collection of original scottish airs, Londýn, 1799, titulní strana 2. dílu.

Obr. 35, str. 98

Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, téma.

Obr. 36, str. 99

Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, variace č. 1.

Obr. 37, str. 99

Hummel, *Variace F dur*, op. 57, variace č. 4.

Obr. 38, str. 99

Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, variace č. 2.

Obr. 39, str. 100

Hummel, *Variace F dur*, op. 57, variace č. 1.

Obr. 40, str. 101

Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, variace č. 3, *minore*.

Obr. 41, str. 101

Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, variace č. 4, *maggiore*.

Obr. 42, str. 102

Hummel, *Variace F dur*, op. 57, variace č. 9.

Obr. 43, str. 102

Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, začátky variací č. 5 a 6.

Obr. 44, str. 103

Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, variace č. 6, *finale*.

Obr. 45, str. 103

Hummel, *Variace F dur*, op. 57, variace č. 10.

Obr. 46, str. 103

Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, variace č. 6, takty 33 – 41.

Obr. 47, str. 103

Hummel, *Variace F dur*, op. 57, variace č. 10, takty 46 – 53.

Obr. 48, str. 104

Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, *finale*, takty 58 – 63.

Obr. 49, str. 104

Hummel, *Variace F dur*, op. 57, *finale*, takty 92 – 94.

Obr. 50, str. 105

Voříšek, *Variace B dur*, op. 19, *závěr*, takty 94 – 111.

Obr. 51, str. 105

Hummel, *Variace F dur*, op. 57, *závěr*.

Obr. 52, str. 108

Voříšek, *Rondo b moll*, č. 50 ve *Wiener Pianoforte-Schule*, takty 1 – 7.

Obr. 53, str. 108

Rondo, střední díl, první repetice, takty 42 – 47.

Obr. 54, str. 108

Rondo, střední díl, druhá repetice, takty 63 – 74.

Obr. 55, str. 108

Rondo, střední díl, první repetice, takty 53 – 59, rychlé skoky v taktech 55 – 57.

Obr. 56, str. 110

Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 3. věta, *závěr* – 2. vydání Diabelli et Cappi, cca 1830.

Obr. 57, str. 111

Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 3. věta, závěr. Edice Henle.

Obr. 58, str. 111

Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 3. věta, závěr – autograf, kopie mikrofilmu.

Obr. 59, str. 112

Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 1. věta, hlavní téma, takty 1 – 5.

Obr. 60, str. 112

Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 1. věta, vedlejší téma, takty 26 – 30.

Obr. 61, str. 113

Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 1. věta, část oblasti vedlejšího tématu, takty 34 – 39.

Obr. 62, str. 113

Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 1. věta, část závěrečné strettu, zde takty 49 – 56.

Obr. 63, str. 114

Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 1. věta, závěr expozice, takty 61 – 72.

Obr. 64, str. 115

Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, 2. věta – *Scherzo*.

Obr. 65, str. 115

Voříšek, *Rapsodie E dur*, op. 1 č. 2.

Obr. 66, str. 115

Voříšek, *Rapsodie F dur*, op. 1 č. 4.

Obr. 67, str. 116

Voříšek, *Sonáta b moll*, op. 20, *Scherzo*, střední díl.

Obr. 68, str. 116

Voříšek, *Rapsodie cis moll*, op. 1 č. 1, střední díl.

Obr. 69, str. 116

Voříšek, *Introdukce I.*, autograf *Sonáty* op. 20, kopie mikrofilmu, *Gesellschaft der Musikfreunde*.

Obr. 70, str. 117

Voříšek, *Introdukce II.*, autograf *Sonáty* op. 20, kopie mikrofilmu, *Gesellschaft der Musikfreunde*.

Seznam tabulek v textu / Liste des tableaux dans le texte

Tab. 1. str. 46 – 49

Srovnávací tabulka charakteristik tónin u Schubarta a u Voříška.

Tab. 2. str. 54 – 55

Srovnávací tabulka charakteristik tónin ve Voříškových *Rapsodiích*.

Tab. 3. str. 55 – 56

Nejlepší shody v těchto charakteristikách.

Tab. 4. str. 69

Tóniny, metra, tempa a metronomické údaje v *Impromptus*, op. 7.

PŘÍLOHA II.
ANNEXE II.

PRAMENY A LITERATURA
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

HUDEBNÍ A LITERÁRNÍ PRAMENY
SOURCES MUSICALES ET LITTÉRAIRES

Czerny, Carl, *Letters to a young lady, on the art of playing the pianoforte...* (1840?)

Fuchs, Aloys, *Biographische Notizen über Johann Hugo Woržischek*: (weil. K. k. ersten Hoforganisten.). Nach Mitteilungen einiger seiner Freunde und eigenen Beobachtungen zusammengestellt von Aloys Fuchs, 1826

Fuchs, Aloys, *Original Handschrift von Johann Hugo Woržischek*, Sešit č. 18 Voříškových hudebních poznámek, rukopis [Cahier n. 18 de notes musicales de Voříšek, manuscrit], 1847

Fuchs, Aloys, *Originale von Johann Hugo Woržischek, Eclogue p. I. Pianoforte*, rukopis [manuscrit], Berlin, Staatsbibliothek, sign. Mus. Ms. Autogr. M1

Hummel, Johann Nepomuk, *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel*, Wien, Haslinger, 1828

Hummel, Johann Nepomuk, *Fantaisie*, op. 18, in: *Sonaten und Klavier-Stücke von J. N. Hummel*, Vienne, Universal Edition, Vol.1, n.d.. Plate U.E. 91, ed. Charles Bériot

Hummel, Johann Nepomuk, *Variations sur un thème d'Armide de Gluck*, op. 57, in: *Sonaten und Klavier-Stücke von J. N. Hummel*, Vienne, Universal Edition, Vol. 3, n.d. Plate U.E. 93, ed. Charles Bériot

Kodytek, Václav, „Voříšek Jan Hugo. Stručný životopis“, Praha, *Dalibor*, 20. 6. 1859 [« La biographie brève »]

Pleyel, Ignace, et **Dusseck, Johann-Ludwig**, *Méthode pour le pianoforte*, Paris, 1797

Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806

Streicher, Nannette, *Quelques observations sur la façon de jouer, d'accorder et d'entretenir les fortepiano* (traduction Hubert Bédard et Félicia Bastet, Heugel&Cie, 1982)

Woržischek, I. H., *XII Rapsodies / pour le / Pianoforte / composées et dédiées / à M. W. J. Tomaschek / Compositeur chez M. George Comte de Bouquoy*, A. Fuchs, 1819, Œuvre 1, Cah. 1, Junker

Woržischek, I. H., *XII Rapsodies / pour le / Pianoforte / composées et dédiées / à M. W. J. Tomaschek / Compositeur chez M. George Comte de Bouquoy*, Œuvre 1, Cah. II, N° 91, 92, à Vienne chez Cappi et Diabelli, Kohlmarkt N° 300

Woržischek, J. H., *12 Rapsodies / pour le / Pianoforte / composées et dédiées / à Mr W. J. Tomaschek / Compositeur chez Mr George Comte de Bouquoy*, Œuvre 1, Nouvelle Edition, Cah. 1, Cah. 2, Vienne chez A. Diabelli et Comp., Graben N° 1133

Voříšek, Jan Václav (Hugo), *12 Rapsodií pro klavír*, 1. díl (Rapsodie 1 – 6), Musica Antiqua Bohemica, svazek 78, Praha, Supraphon, 1978 (J. Racek, V. J. Sýkora)

Voříšek, Jan Václav (Hugo), *12 Rapsodií pro klavír*, 2. díl (Rapsodie 7 – 12), Musica Antiqua Bohemica, svazek 79, Praha, Supraphon, 1979 (J. Racek, V. J. Sýkora)

Voříšek, Jan Václav (Hugo), *Composizioni per piano solo*, Musica Antiqua Bohemica, svazek 52, Praha, Státní hudební nakladatelství, 1961 (J. Racek, O. Zuckerová)

Worzischek, *Sonate pour le pianoforte, composée et dédiée à Madame Josephine Wawruch, née noble de Hildebrand par Worzischek*. op. 20, Vienne chez A. Diabelli et Comp., N° 5290, cca 1830, České muzeum hudby, sign. XVII D 202, XIII F 401

Worzischek, *N° 20 Allegro con brio*, in: Starcke, J., Wiener Piano-Forte-Schule, str. 50

Voříšek, Jan Václav (Hugo), *Sonata*, op. 20, Musica Antiqua Bohemica, svazek 4, Praha, Editio Supraphon, 1986 (O. Zuckerová)

Worzischek, Hugo, *Marche für das pianoforte*, manuskript, archiv Gesellschaft der Musikfreunde, sign. VII 26713

Worzischek, Joh. Hugo, *Leichenfeyer auf den Tod des General Moreau*, Prag bey Haas, Jesuitengasse N° 186, České muzeum hudby, sign. XVIII C 134

Worzischek, J. H., *Impromptus pour le pianoforte composés et dédiés à Monsieur Charles Würth par J. H. Worzischek*, Oeuvre 7, Wien, bey Pietro Mechetti q^m Carlo, N° 1153, České muzeum hudby, sign. IV C 61

Voříšek, Jan Václav (Hugo), *Impromptus*, op. 7, Musica Antiqua Bohemica, svazek 1 (VI. Helfert, V. Kaprál), Praha, Editio Supraphon, 1976

Voříšek, J. H., *Ausgewählte Klavierwerke*, München, G. Henle Verlag München, 1971 (D. Zahn)

LITERATURA - BIBLIOGRAPHIE

Angermüller, Rudolph et Huber, Alfons, *Der Hammerflügel von Anton Walter aus dem Besitz von Wolfgang Amadeus Mozart, Befund – Dokumentation – Analyse*, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Salzburg, 2000

Badura-Skoda, Eva, „Performance Conventions in Beethoven’s Early Works“, dans les actes de *Beethoven, Performers and Critics*, ed. Robert Winter and Bruce Carr, Detroit, International Beethoven Congress, 1977, p. 52-76

Badura-Skoda, Paul, „Playing the Early Piano“, *Early Music*, Vol. 12, No. 4, *The Early Piano I* (Nov., 1984), p. 477-480

Bartoli, Jean-Pierre, « Réflexion sur l’évolution de la fantaisie pour piano au début du XIX^e siècle en France », *Musique, Image, Instruments* n°11, Paris, CNRS Editions, 2009, p. 191-203.

Bartoli, Jean-Pierre et Roudet, Jeanne, « L’essor du romantisme : la fantaisie pour clavier De Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt », Paris, Vrin, 2013.

Barth, George, *The Pianist as an Orator*, Ithaca and London, Cornell University, 1992

Beethoven, Ludwig van, *Listy o umění, lásce a přátelství*, Praha, Panton, 1971 [« Les pages sur l’art et l’amitié », sélection de la correspondance]

Biba, Otto, „Concert Life in Beethoven’s Vienna“, dans les actes de *Beethoven, Performers and Critics*, ed. Robert Winter and Bruce Carr, Detroit, International Beethoven Congress, 1977, p. 77-93

Bilson, Malcolm, „The Viennese Fortepiano of the Late 18th Century“, *Early Music*, Vol. 8, No. 2, *Keyboard Issue* 2, Apr., 1980, p. 158-162

Bilson, Malcolm, *Knowing the Score*, DVD, Ithaca, Cornell University, 2005

Bilson, Malcolm, *Performing the Score*, DVD, Ithaca, Cornell University, 2011

Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford, Oxford University Press, 1999

Burnett, Richard, „English Pianos at Finchcocks“, *Early Music*, Vol. 13, No. 1, *The Early Piano II*, Feb., 1985, p. 45-51

Burton, Antony (ed.), *A Performer's Guide to the Music of the Classical Period*, Oxford, ABRSM, Oxford University Press 2002

Caldwell, John, *Editing Early Music*, Oxford, Clarendon Press, 1985

- Carr, Bruce and Winter, Robert** (ed.), *Beethoven, Performers and Critics*, actes, *Historical Problems in Beethoven Performance*, Panel discussion, Detroit, International Beethoven Congress, 1977
- Cole, Michael**, *The Pianoforte in the Classical Era*, Oxford, Clarendon Press, 1998
- Craw, Howard Allen**, *A biography and thematic catalogue of the works of J. L. Dussek*, Ph.D. Dissertation, University of Southern Carolina, 1964
- DeLong, Kenneth Gordon**, *The Solo Piano Music of J. V. Vorisek*, Ph.D., Musicology, Stanford University, 1982
- Dürr, Walther und Krause, Andreas**, *Schubert Handbuch*, Kassel, Bärenreiter 1997
- Ferguson, Faye**, „The Classical Keyboard Concerto: Some Thoughts on Authentic Performance“, *Early Music*, Vol. 12, No. 4, *The Early Piano I* (Nov., 1984), p. 437-445
- Fuller, Richard A.**, „Andreas Streicher's Notes on the Fortepiano: Chapter 2: 'On Tone'“, *Early Music*, Vol. 12, No. 4, *The Early Piano I*, Nov., 1984, p. 461-470
- Gadient, Lorenz**, „Sekunde, Takt und Pendelschlag: Zur Deutung der frühesten Metronom-Instruktionen“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 62. Jahrg., H. 3., Franz Steiner Verlag, 2005, p. 192-219
- Gétreau, Florence** (ed.), *Le pianoforte en France 1780-1820, Musique-Images-Instruments*, N°11, Paris, CNRS éditions, 2009
- Goy, Pierre**, « L'utilisation des registres dans la musique française de pianoforte au début du XIX^e siècle », *Musique, Image, Instruments* n°11, Paris, CNRS Editions, 2009, p. 243-265.
- Hnilička, Alois**, „Volné listy z korespondence V. J. Tomáška“, Praha, *Dalibor*, 1922, str. 3-4, 13-14 [« Les pages séparées de la correspondance de V. J. Tomášek »]
- Hnilička, Alois**, „Fragmenty k uměleckému profilu Tomáškovu“, Praha, *Dalibor*, 1922, str. 107-109 [« Les fragments du profil artistique de V. J. Tomášek »]
- Hnilička, Alois**, *Profily české hudby z první polovice 19. století*, Fr. Borový, Praha 1924 [« Les profils de la musique tchèque de la première moitié du 19^e siècle »]
- Jorgensen, Owen**, *Tuning: Containing the Perfection of Eighteenth-Century Temperament, the Lost Art of Nineteenth-Century Temperament and the Science of Equal Temperament*, Michigan, Michigan State University Press, 1991
- Kahl, Willi**, „Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 3. Jahrg., H. 1. Jan., 1921, p. 54-82

Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente, 1. Teil, Saitenklaviere, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1966

Komlós, Katalin, *Fortepianos and their Music: Germany, Austria, and England, 1760-1800*, Oxford, Oxford University Press, 1995

Krones, Hartmut und **Schollum, Robert**, *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*, Wien, Hermann Böhlau Nachf. Gesellschaft m. b. H., 1983

Kyas, Vojtěch, „Skladatel a pianista J. H. Voříšek v zrcadle dobových kritik“, Brno, *Opus musicum*, 1986, p. 227–239 [J. H. Voříšek, compositeur et pianiste vu par les revues de presse d'époque]

Kyas, Vojtěch, „Nové poznatky o J. H. Voříškovi“, Brno, *Acta Musei Moraviae*, 1990, p. 205–221 [Nouvelles connaissances sur J. H. Voříšek]

Kyas, Vojtěch, „Jan Hugo Voříšek, Franz Schubert, a Vídeň jejich doby“, Brno, *Opus Musicum*, xxi, 1989, p. 5–19 [Voříšek, Schubert et la Vienne de leur époque]

Kyas, Vojtěch, „Srovnání lyrických klavírních kusů V. J. Tomáška, J. H. Voříška a F. Schuberta“, *Časopis moravského muzea*, lxii, 1977, p. 125–30 [Comparaison des pièces de caractère de V. J. Tomášek, J. H. Voříšek et F. Schubert]

Mobbs, Kenneth, „Stops and Other Special Effects on the Early Piano“, *Early Music*, Vol. 12, No. 4, *The Early Piano I*, Nov., 1984, p. 471-476

Nicholson Linda, „The Musician . . . Needs to Play Not One but Many Instruments, to Develop Not One Technique but Many“, *Early Music*, Vol. 13, No. 1, *The Early Piano II*, Feb. 1985, p. 52-54

Pleasants, Virginia, „The Early Piano in Britain (c1760-1800)“, *Early Music*, Vol. 13, No. 1, *The Early Piano II*, Feb. 1985, p. 39-44

Pollens, Stewart, *The Early Pianoforte*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995

Poniatowska, Irena, „Anweisung zum Pianoforte Spiel J. N. Hummla. Komentarz historyczno-teoretyczny“, in: *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVII do XIX wieku*, z serii *Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis. Seria A*, tom 2, Musica Iagellonica, Kraków 1993

Ratner, Leonard G., „Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas“, *Early Music*, Vol. 19, No. 4, *Performing Mozart's Music I*, Nov. 1991, p. 615-619

Ringer, A.L., „Beethoven and the London Pianoforte School“, *Music Quarterly*, lvi, 1970, p. 742 – 58

Rowland, David, „Early Pianoforte Pedalling: The Evidence of the Earliest Printed Markings“, *Early Music*, Vol. 13, No. 1, *The Early Piano II*, Feb. 1985, p. 3-17

Roudet, Jeanne, « La pédalisation dans les premières méthodes destinées au piano : une spécificité française ? », *Musique, Image, Instruments* n°11, Paris, CNRS Editions, 2009, p. 227 – 241

Říhový, V., (překlad z *Musikblätter des Anbruch*): „Rozmluva s Beethovenem, Ze zápisků skladatele V. J. Tomáška“, Praha, *Dalibor* 1922, str. 6-8 [« La conversation avec Beethoven, Les notes de V. J. Tomášek », traduction de la revue allemande *Musikblätter des Anbruch*]

Skowronek, Tilman, *Beethoven the Pianist, Musical Performance and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010

Tan, Melvyn, „The Technique of Playing Music Authentically Does Not Mean Simply Using the Appropriate Instruments“, *Early Music*, Vol. 13, No. 1, *The Early Piano II*, Feb. 1985, p. 57 – 58

Vlček, Antonín, „K otázce rodových vztahů J.V.H. Voříška a k osudům skladeb bratří Voříšků ve východních Čechách“, Praha, *Hudební Věda* 3, 1991, p. 231-241

Wythe, Deborah, „The Pianos of Conrad Graf“, *Early Music*, Vol. 12, No. 4, *The Early Piano I*, Nov. 1984, p. 446-460

Zuckerová, Olga, *J. V. H. Voříšek*, Disertační práce [thèse], Praha, ČHF, 1961

Zuckerová, Olga, „Nové poznatky o J. H. Voříškovi“, *Hudební věda* 25, 1988, č. 3, p. 230–237 [« Nouvelles connaissances sur J. H. Voříšek »]

[**Zuckerová**] **Loulová, Olga**, „Pražská léta Jana Václava Voříška“, *Zprávy z Bertramky*, 1961, p. 10–15.

Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Praha, Editio Bärenreiter Praha, 2003

Zuckerová, Olga, monografie, rukopis [monographie, manuscrit]

Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web.
hesla/articles:

„Fantasia“, Helm, E. Eugene, 2. 18th century; Drabkin, William, 3. 19th and 20th centuries; „Impromptu“, Brown, Maurice J.E.; „Voříšek“, DeLong, Kenneth; „Tomášek“, DeLong, Kenneth; „Hummel“, Sachs, Joel / Kroll, Mark; „Beethoven“, Joseph Kerman, et al.; „Metronome“; „Tempo and expression marks“; „Rhetoric and music“.

PŘÍLOHA III.

III. Návrh edičních změn ve vydání *Dvanácti Rapsodií*, op. 1

III. 1. Vydavatelská zpráva

Jediným dnes běžně dostupným vydáním *Dvanácti Rapsodií*, op. 1 je novodobá edice ve svazcích 78 a 79 řady Musica Antiqua Bohemica (dále jen MAB). Toto vydání z let 1978 a 1979 vychází z filosofie doby svého vzniku, kdy praktické požadavky na podobu textu předčí snahu o zachování pramenných informací v co nejčistší podobě. K největším úpravám došlo v oblasti frázování a úhozových nuancí. Předkládaná vydavatelská zpráva se snaží o vysvětlení původních znamének a jejich navrácení do textu. Přílohou zprávy je zmíněné novodobé vydání s výrazně zanesenými návrhy změn, upřesněnými v tabulkách k jednotlivým *Rapsodiím*.

Použité prameny:

1)

1. sešit

XII / RAPSODIES / pour le / Pianoforte / composées et dédiées / À M^r. W. J. TOMASCHEK / Compositeur chez M^r George Comte de Bouquoy / par / I. H. WORŽISCHEK. /

Oeuvre 1. Cah. 1. / Junker sc.

V pravém dolním rohu přepis: A: Fuchs 1819.

(Zuckerová⁵⁴⁵, 1); Národní knihovna ČR sign. 59 A 5573 (vol. 1, N^oI-VI), Göttweig sign. 1814/1 (vol. 1, N^oI-VI))

2)

2. sešit

XII / RAPSODIES / pour le / Pianoforte / composées et dédiées / À M^r. W. J. TOMASCHEK / Compositeur chez M^r George Comte de Bouquoy / par / I. H. WORŽISCHEK. /

⁵⁴⁵ Zuckerová, Olga, *Thematic Catalogue*, Edition Bärenreiter Praha, 2003.

Oeuvre 1. Cah. II / Pr: 3. 4. / N°91. 92. / A Vienne chez Cappi et Diabelli, / Kohlmarkt N°300.

A: Fuchs 819?

(Zuckerová 2); Göttweig sign. 1814/2)

3)

12 / Rapsodies / pour le / Piano-Forte / composées et dédiées / À M^f. W. J. TOMASCHEK / Compositeur chez M^f George Comte de Bouquoy / par / J. H. WORŽISCHEK. /

Oeuvre 1. / N°91 / N°92 / Nouvelle Edition / Propriété des Editeurs. / Enregistré dans l'archive de l'union. / Cah. 1. Pr. F. 1. 30 x C. M. / Cah. 2. Pr. F. 1. 30 x C. M. / VIENNE / chez A. Diabelli et Comp. / Graben N°1133.

(Zuckerová 3); Národní knihovna ČR sign. 59 A 5574 (I-XII))

Značení pramenů v tabulkách:

1), 2): V

3): D

Zkratky:

PR, LR – pravá ruka, levá ruka

Grafické rozdíly v pramenech:

První sešit, Rapsodie 1 – 6: *staccato* značené jako keil; nejsou tenuta.

Druhý sešit, Rapsodie 7 – 12: *staccato* jasné tečky; tenuta značená *ten*.

Značky „delší akcent/malé decrescendo“, *sf*, *fz*, *sfz*, *rinf.*, jejich použití a význam

MAB i jiné moderní edice většinou přepisují všechny tyto značky, a sjednocují je na akcentu (>) nebo *sf*, někdy ponechají *rinf.*. Podle mého názoru a hráčské zkušenosti má ve vídeňské klasicistní a pozdně klasicistní klavírní literatuře každé označení svůj vlastní význam a označuje především druh úhozu, konkrétně jeho rychlost. Ve Voříškově díle, zejména v předložených *Rapsodiích*, ale také v *Impromptus*, se dá říci, že *sf* označuje vybočení z kontextu rychlým úhozem (ať již

v jakékoli dynamice), *fz* je expresivní, pomalejší úhoz, přestože se objevuje jak v hudbě pomalé, tak rychlé. *Sfz* je větší akcent, než obě předchozí označení. *Rinf.* nebo někdy (a později) jen *rf* znamená akcent rozložený na několik not (a tudíž zároveň delší úhoz, jak vidíme např. v *Rapsodii* č. 11 v taktech 90 – 93, kde oproti stejnému místu v expozici, takty 23 – 26, nejsou označené noty *tenuto*).

Problémem moderní edice bude jistě znak, který se v původních tiscích objevuje často, a zde jej pro absenci symbolu opisujeme jako „*krátké decrescendo*“. Zcela určitě neznámá vždy akcent, kterým je většinou přepisován. Často vidíme opravdu malé *decresc.* spojující jen dvě noty, tedy druh expresivního položení (většinou na odtahu), případně představy vibrata na začátku noty.

Pro ilustraci uvádíme několik konkrétních příkladů přímo z tisků *Rapsodií*.

Rozdíl mezi *fz* a *sf*:

Rapsodie č. 4: v expozici v taktech 4 a 8 v *mezza voce* je *sf*, kdežto v analogickém místě v repríze v taktech 66 a 70 v pianissimu je *fz*. Obě fráze ústí do *rinf.* v taktech 13 a 15 v expozici, respektive 75 a 77 v repríze. Obě označení mohou značit jiný druh úhozu: *sf* rychlejší úhoz, *fz* měkčí úhoz.

Dynamické stupňování znázorněné akcentuací:

V užití zmíněných znamének v hudebním textu můžeme vysledovat jisté stupňování, ať již vzestupné nebo sestupné. Někdy je pomyslný další stupeň užit v repríze, kdy se daný úsek opakuje v transpozici, je tedy namístě, že autor vyžaduje tonální napětí odlišit také úhozem.

A. 1. stupeň: delší > (krátké decresc.) – 2. stupeň: *fz*

Příklady:

1) *Rapsodie* č. 8, 2. repetice středního dílu, takty 92 – 95 vs. takty 100 – 103.

- první fráze v *mf* s *krátkými decrescendy* v odtazích je v transpozici o kvartu výš stupňována tak, že na odtahy je *fz*.

2) *Rapsodie* č. 5, takty 38, 40, 42, 44.

- stupňování v *diminuendo*: v taktu 38 je *fz* v dynamice přibližně *mf* (od taktu 29 forte, pak v takech 36 a 37 *diminuendo*), takty 40, 42, 44 *krátké decresc.* v *p* (od taktu 39), resp. *pp* (od taktu 41).

3) *Rapsodie* č. 8, takty 90 – 95, vs. takty 100 – 103.

- v taktech 90 – 95 *krátká decrescenda*, v transpozici v taktech 100 – 103 *fz*.
- takty 104 – 107 *krátká decrescenda*, vrchol fráze v taktu 108 *fz*.

4) *Rapsodie* č. 9, takty 5 a 11.

- v 5. taktu je v odtahu na konci fráze *krátké decresc.*, v 11. taktu ve vzestupné transpozici *fz*.

B. 1. stupeň: *sfz* – 2. stupeň: *rfz*

Příklady:

1) *Rapsodie* č. 11, provedení, takty 45, 49, 53.

- jedná se o transpozice stejné fráze (takt 45 e moll – takt 49 C dur – takt 53 a moll), první dva stupně (takty 45 a 49) jsou *sfz*, třetí (takt 53) *rfz*.

2) *Rapsodie* č. 11, stejná fráze v expozici a v repríze, takty 23 – 26 vs. takty 90 – 93.

- v expozici jsou na synkopách v levé ruce *sfz*, v repríze *rfz*.

C. *fz* – *sf*

1) *Rapsodie* č. 2, takt 94 a 96.

- dvojí opakování stejné dvojtaktové fráze později ustíčí do reprízy, může značit stupňování a odlišení rychlejším úhozem. Jde o jakýsi druh úhozového *crescenda*.

Přírazy versus opory:

Malé noty většinou nejsou přivázány obloučkem k hlavní notě, tudíž umožňují interpretaci jako opora na dobu nebo jako kratší příraz. Výjimkou jsou konce trylků v *Rapsodii* č. 11, takty 40, 42, 44 a 107.

cresc. versus cres-cen-do / dim. vs. di-mi-nu-en-do (-si)

Objevují se obě varianty, často ale vypsané celé slovo naznačuje přesně ohraničený úsek, ve kterém se má dynamická změna odehrát.

Keil versus staccato

První sešit používá zásadně keil, druhý spíše tečky nad nebo pod notami.

Jasně rozdíly mezi oběma sešity jsou v těchto případech:

- 1) *Rapsodie* č. 10, takty 24 (stejně tak takt 74, v závěru ve *f* na čtvrt'ových notách keil) a 25 (a další podobné takty hlavního tématu, lehké repetované noty v *p* nebo zde *mf* jsou *staccata*, jasná tečka).
- 2) *Rapsodie* č. 11, takty 24 – 25 vs. 26 – 27: vždy poslední osmina v taktu a první v následujícím taktu v levé ruce poprvé keil (ve *f*), podruhé *stacc.* značené tečkou (před *p* v dalším taktu).

ANNEXE III.

III. L'esquisse de changements dans l'édition moderne des *Douze Rapsodies*, op. 1

III. 1. La notice

La seule édition de *Douze Rapsodies*, op. 1 courante aujourd'hui est l'édition moderne des volumes 78 et 79 de la série Musica Antiqua Bohemica. Cet édition du 1978 et 1979 partage la philosophie de l'époque, où les exigences pratiques sur le texte surpassent l'effort à sauvegarder les informations de sources dans l'état le plus clair possible. C'est surtout le domaine du phrasé et des signes du touché, qui ont subi les plus grands changements. La notice ci-présente aspire à expliquer le sens de ces signes et à les rétablir dans le texte musical. La notice est complétée par l'édition moderne avec les changements soulignés, précisés dans les tableaux explicatifs pour chacune des *Rapsodies*.

Dans le texte tchèque, on décrit les sources utilisées, leur marques dans les tableaux et les abréviations. Puis, on explique les différences de signes qui apparaissent dans la partition et qui sont confondus dans l'édition moderne : l'« accent long / petit decrescendo », *sf*, *fz*, *sfz*, *rinf.* et leur signification. Les exemples tirés directement des *Rapsodies* suivent.

On voit la distinction entre *fz* et *sf* dans la vitesse du touché, le *sf* signifie un touché souple, le *fz* un touché rapide. L'exemple se trouve dans la *Rapsodie* n. 4, mesures 4 et 8, 66 et 70. La gradation de nuances semble d'être intensifiée également par les signes du touché. On montre plusieurs exemples : A. 1^{er} degré l'accent long / petit decrescendo – 2^e degré *fz* (les exemples : 1) *Rapsodie* n. 8, mesures 92 – 95 et 100 – 103, 2), *Rapsodie* n. 5, mesures 38, 40, 42, 44, 3) *Rapsodie* n. 8, mesures 90 – 95 et 104 – 107, 4), *Rapsodie* n. 9, mesures 5 et 11), B. 1^{er} degré *sfz* – 2^e degré *rfz* (exemples 1) *Rapsodie* n. 11, mesures 45, 49, 53 ; 2) *Rapsodie* n. 11, mesures 23 – 26 et 90 – 93), C. 1^{er} degré *fz* – 2^e degré *sf* (exemple *Rapsodie* n. 2, mesure 94 et 96). Les autres distinctions qui semblent d'avoir une importance intentionnelle sont les signes « *cresc.* » ou « *cres – cen – do* », le deuxième étant étiré sur longueur précis. Les indications du « *keil* » ou du *staccato* sont conséquent pour les deux volumes (le premier volume utilise le « *keil* », le deuxième le point), mais dans deux exemples la distinction semble d'être évidente : 1) *Rapsodie* n. 10, mesures 24 et 25, 2) *Rapsodie* n. 11, mesures 24 – 25 et 26 – 27).

Rapsodie č. 1

Takt	Komentář	MAB změny	Pramen
2-3 (dtto 56-57)	<i>cresc.</i> vidlicí vedoucí do <i>rinf.</i> v t. 4	<i>cresc.</i> slovem	V i D
4 (dtto 58)	<i>rinf.</i> (<i>rf</i>), dál bez <i>cresc.</i>	<i>Sf</i>	V i D
8 (dtto 62)	<i>rinf.</i> , bez dalšího <i>crescenda</i>	<i>sf</i> , pak < >	V i D
15-16	<i>cres-cen-do</i> rozdělené do dvou taktů (V)	<i>cresc. poco a poco</i> v t. 15	D: <i>cresc.</i> v t. 15
20-21	opravdu akcenty, jasně na jedné notě	akcenty	V i D
24 a 25	LR 2. osmina <i>h-h' fž</i>	t. 24 <i>f</i> , t. 25 <i>sf</i>	V i D
26	LR 2. osmina <i>dis-dis' sfž</i>	<i>sf</i>	V i D
28	<i>di-mi-nu-en-do</i> na jeden takt	<i>Dim.</i> na začátku taktu, není vidět, kam až má sahat	V i D
39, 40, 42	<i>rinf.</i> , bez (předchozího) <i>crescenda</i>	<i>cresc.</i> ; <i>rinf.</i> chybí	V i D
43	není <i>decresc.</i>	<i>decresc.</i>	V i D
46	<i>krátká decresc.</i> mezi osnovami na 2. a 5. osminu	akcenty na synkopách v LR	V i D (V dokonce více pod PR)
48	2. polovina taktu <i>gis-e-dis-e-fis-e</i>	uvedeno jen v poznámce	V i D
49	LR: v tenoru čtvrt'ová nota <i>gis</i> , 3. osmina pauza	<i>gis</i> čtvrt'ová s tečkou	V i D
69 a 71	1. doba LR opravdu <i>sf</i>	<i>sf</i>	V i D u LR
70 a 72	<i>krátká decresc.</i> (komplementární k <i>sf</i> v t. 69 a 71 – disonance-rozvedení)	akcenty na 1. době LR	V i D
73-74	2.-3. a 5.-6. osmina v LR na odtahy <i>krátká decresc.</i>	akcenty	V i D
77-78	<i>krátká decresc.</i> na sykopu (<i>e</i>)	akcent	V i D
89-90	diminuendo rozvržené na 2 takty	<i>dim.</i> na začátku t. 89	V i D
Celý střední díl	soprán v houslovém klíči	někdy v basovém	V i D
94, 110, 118	<i>krátké decresc.</i> v PR	akcent	V i D
98, 114, 122	<i>krátké decresc.</i> (stejně jako v analogických místech, t. 94 a 110)	< > mezi osnovami	V i D
101, 103, 105	není oblouk v PR	doplňn	V i D
115	<i>cresc.</i> vidlicí jen nad	mezi osnovami	V i D

	sopránem		
127-130	PR dvojhlas!! Nožičky nahoru i dolů, pauzy ve středním hlase!	vypuštěn střední hlas, notováno jako akordy!, přidán oblouk	V celé 4 takty, D v t. 127 a 129 akordy, v t. 128 a 130 dvojhlas
132-134	<i>cresc.</i> rozvržené až do začátku t. 134	jen <i>cresc.</i> v polovině t. 132	V i D

Rapsodie č. 2

Takt	Komentář	MAB změny	Pramen
13-14	<i>f</i> u každé ruky, tj. v t. 13 i v t. 14	jen v t. 13	V i D
19	<i>fz</i>	<i>sf</i>	V i D
15, 17, 19, 20	půlová nota v PR V: dvojhlas, D: jedna nožička	jedna nožička	
21, 22	<i>fz</i>	<i>sf</i>	V i D
29	LR oktáva <i>H-h</i> : dva hlasy	oktáva <i>H-h</i> jedna nožička	V i D
34	<i>dolce</i> na půlovou notu, bez další dynamiky	[<i>p</i>], <i>dolce</i> až pak	V i D
49	vedení hlasů, které MAB uvádí v pozn. pod čarou, ale bez tečky za <i>d'</i> na 1. dobu	matoucí vedení hlasů	V i D
55	2. doba <i>rinf.</i> , nejsou pauzy v basu	akcent; pauzy doplněny bez závorek	V i D
57	1. doba <i>cis'</i> v PR dva hlasy (dvě nožičky) – jen ve V; 2. doba <i>rinf.</i> v PR na <i>e''</i> ; 3. doba <i>rinf.</i> v LR na <i>cis</i>	1. doba <i>cis'</i> v PR s nožičkou dolů – matoucí vedení hlasů; obě <i>rinf.</i> chybí	
60	2. doba <i>rinf.</i> v LR na <i>e'</i>	akcent	V i D
61-63	artikulovaná jen LR, alt bez artikulace	doplněna stejná artikulace bez závorek	V i D
64-67	bez frázování	doplněno bez závorek	V i D
71-72	<i>diminuendo</i> už od 2. doby t. 71	až v t. 72	V i D
81, 83, 85, (D také 87)	oblouček na prvních dvou osminách v PR	bez	V: t. 81, 83, 85, D: t. 81, 83, 85, 87
94, 96	1. doba u <i>Fis</i> v basu LR: <i>fz</i> – <i>sf</i>	2x <i>sf</i> u noty <i>e</i> v PR	V i D
115, 117	2. a 3. čtvrtka v PR dvojhlas	jedna nožička, pokaždé jinak	jen V, D má jednu nožičku, pokaždé dolů
119 (2. doba), 121, 122	<i>sfz</i>	<i>sf</i>	V i D

(1. doba)			
143	sempre legato nad odnovou; 3. doba v LR (<i>h</i>) neoznačena	uprostřed; akcent	V i D
159, 161	synkopy v LR (<i>h</i>) <i>sfz</i>	akcenty	V i D
172	celá pauza ve středním hlase v PR	chybí	V i D
173-177	<i>cres-cen-do</i> rozložené do 5 taktů	jen <i>cresc.</i> v t. 173	V i D
179	2. doba v PR: <i>krátké decresc.</i> po notě	akcent	V i D
183-186	<i>di-mi-nu-en-do</i> rozložené až do <i>pp</i> v t. 187 (v D čárkami za <i>dim.</i>); 2. doba v PR <i>krátké decresc.</i>	<i>mp</i> (bez závorek) - < (!!) - <i>dim.</i> ; akcent	V i D
188	PR: <i>krátké decresc.</i>	< > (jinde přepsané jako akcent!)	V i D
189-191	<i>ca-lan-do</i> rozložené na 3 takty (v D čárkami)	<i>calando</i> jen v t. 189	V i D
193	<i>Tempo I.</i> mezi řádkami (stejně jako před tím <i>calando</i> – návaznost); není <i>sempre legato</i>	nad osnovou; <i>sempre legato</i> bez závorek	jen V, D nad osnovou; V i D
198, 200	3. doba v PR <i>krátké decresc.</i>	akcent jen v t. 200	V i D
198	<i>cresc.</i> už od 3. doby	až v t. 201	jen V, D od 201, ale na nové řádce
201, 202	LR: <i>krátká decresc.</i> na 2. dobách	nic	V i D
206-209	<i>cresc.</i> vidlicí přes 4 takty nad osnovou	<i>cresc.</i> slovem v t. 202	V i D

Rapsodie č. 3

Takt	Komentář	MAB změny	Pramen
celá skladba	pauzy v jednom hlase odpovídají triolám v druhém; trioly neznačené 3	pauzy přepsány do binárního dělení, tj. proti triolám v opačném hlase; trioly jen někde nesystematicky označené 3	V i D
3, 67	„přiraz“ = šestnáctinová malá nota nepřivázaná k hlavní notě	přeškrtnutá osmina přivázaná	V i D
4	<i>decresc.</i> končí na 3. době	až do t. 5	V i D

6-7	<i>cres-cen-do</i> rozložené až do <i>fp</i> v t. 8	<i>cresc.</i> v t. 6	V i D
11	<i>cresc.</i> vidlicí u LR 2.-4. doba	mezi osnovami	V i D
17, 83	<i>sfz</i>	<i>sf</i>	V i D
18	<i>sotto voce</i> od 2. doby	<i>p</i> na 3. dobu	V i D
23, 24	<i>rf</i> stupňované do <i>f</i> v t. 25	<i>sf</i>	V i D
27, 29	krátké <i>decresc.</i> u basu <i>gis</i>	akcent u altu <i>fis</i>	V i D
31-32	krátké <i>decresc.</i> nebo akcent - nejasné	akcent	V i D
36	<i>sotto voce</i>	<i>p</i>	V i D
43-47	<i>gauche-droite</i> – popsány skoky PR přes LR (!!!)	vynecháno (!!!)	V i D
53	<i>fz</i> na 2. dobu v LR (<i>D</i>)	chybí	V i D
54	změna předznamenání podle fráze (!)	podle taktu	V i D
58	<i>legatissimo</i> nad osnovou	chybí	V i D
58-62	LR: tenor bez oblouků	doplněny	V i D
74-76	na všech 1. dobách <i>fp</i>	jen v t. 74	jen V
88	1. doba v PR <i>c'-c''</i> : <i>fz</i>	<i>sf</i> (stejně jako v t. 90 a 91, kde je <i>sf</i> i v obou předlohách)	V i D
94, 96 LR, 98, 99 PR	krátká <i>decresc.</i> nebo akcenty nejasné, ale není v t. 97	akcenty, také na 4. dobu v t. 97	V i D
101	V: <i>cantabile</i> nad osnovou, <i>poco ritenuto</i> mezi osnovami, <i>legato assai</i> pod LR D: <i>poco ritenuto. cantabile</i> nad osnovami, <i>legato assai</i> nad LR, ale jasně se k ní vážící	<i>poco meno mosso, legato assai</i> nad osnovami, <i>cantabile</i> mezi osnovami	
103-104	LR: jeden oblouk přes 2 takty	dva oblouky	V i D
108	<i>rinf.</i> na 3. době (v D jen <i>rf</i> na <i>d''</i> v PR)	< >	V i D
109	LR dva oblouky po 4 osminách	jeden na celý takt	V i D
113 po repetici	<i>sotto voce</i>	<i>p</i>	V i D
125-126	<i>cresc.</i> a <i>fp</i> jen k PR	mezi osnovami	V i D
131	<i>rfz</i> na <i>fis''</i> v PR na 3. době	< >	V i D
135	<i>decresc.</i> nad PR	mezi osnovami	V i D
137-140	<i>diminuendo...sempre...più...affrettando...il...Tempo</i> , rozloženo na 4 takty	<i>dim.</i> v t. 137, <i>sempre più affrettando</i>	V i D

		nad t. 138	
--	--	------------	--

Rapsodie č. 4

Takt	Komentář	(MAB změny)	Pramen
1	<i>mezza voce</i>	<i>mf</i>	V i D
13	<i>rinf.</i>	<i>sf</i>	V i D
32-33, 102-3, 110, 126-7, 134-5	dynamika značená u obou hlasů – důraz na polyfonii?		V i D
39	a dále <i>cresc.</i> s ohraničenou plochou		V i D
56	LR bez <i>stacc.</i>		V i D
63	značen pedál (nemusí nutně znamenat pravý pedál)		V i D
104, 105	<i>sf</i>	není	V i D
111, 113	<i>ten.</i> na půlovou notu s tečkou	není	V i D
121	<i>sf</i> jen u des'' ve vrchním hlase	<i>sf</i> mezi osnovami	V i D
128, 129	<i>krátké decresc.</i>	akcenty	V i D
131, 139	2. doba <i>krátké decresc.</i>	~ ~, přestože jinde <i>krátké decresc.</i> přepisuje jako akcent	V i D
137	<i>sf</i>	chybí	V i D
141	poslední nota <i>stacc.</i>	chybí	V i D

Rapsodie č. 5

Takt	Komentář	(MAB změny)	Pramen
6-7	oblouček také ve vrchním hlase	chybí	V i D
7	<i>stacc.</i> na 1. době <i>d'</i>		jen ve V, v D není
8, 9	<i>Fz</i> jen pro LR	<i>sf</i> uprostřed osnov	V i D
14, 15	půlové noty v LR <i>G-g fz</i>	<i>sf</i>	V i D
20	<i>p</i> , možná míněno jen k LR	<i>p</i> celková dynamika	V i D
28	<i>fz</i> na Des v LR	>	V i D
29 a 31	<i>fz</i> jasně jen k LR	<i>sf</i> mezi osnovami	V i D
33-34	<i>fz</i> 4x	<i>sf</i> jen 3x	V i D
38 vs. 40, 42, 44	<i>fz</i> (t. 38) vs. <i>krátké decresc.</i> (t. 40, 42, 44)	<i>sf</i> - >	V i D
46	není <i>stacc.</i> v LR, <i>F-As</i>	stejně <i>stacc.</i> jako v t. 41 a 43	V i D
46	2. doba LR <i>krátké decresc.</i>	>	V i D
46-48	obloučky po taktu	<i>legato</i> přes 3 takty	V i D
60	1. doba bez <i>stacc.</i>		V i D
66-69	LR bez obloučku		V i D
66, 68	2. doba LR <i>Des-des</i> <i>krátké</i>	>	V i D

	<i>decresc.</i>		
70	Pedál		V i D
74-75	<i>cresc.</i> vypsané na dva takty	jen <i>cresc.</i> na začátku t. 74	V (D jako MAB)
79	trylek bez dotrylu	má dotryl	V i D
87	m. v. (<i>mezza voce</i>)	<i>p</i>	V i D
91	<i>f</i> na 3. dobu	<i>cresc.</i> v t. 91. f až v t. 92	V i D
Celý střední díl, takty 79-103	<i>dolce e legato</i> , frázovací oblouky po jednotlivých dlouhých frázích.	<i>dolce e sempre legato</i> , bez dalšího frázování.	V i D

Rapsodie č. 6

Takt	Komentář	(MAB změny)	Pramen
Celá skladba	Obloučky většinou po taktu, jen místy po dvou nebo více taktech. Předtaktí má zvláštní oblouček.	Žádné frázování, na začátku předpis [<i>legato</i>].	V i D
1	m. v. = <i>mezza voce</i>	[<i>mf</i>]	V i D
8	LR dvojhmat <i>es-g</i> bez tenuta	- (tenuto) nad LR	V i D
14-17	osminy v LR všude stejná <i>stacc.</i>	někde chybí	V i D
(23	<i>stacc.</i> v LR není jen zde (t. 21 je, v repríze t. 108 je)	má <i>stacc.</i>	V i D)
24 (a analogicky 109)	po <i>dim.</i> rovnou <i>ff</i>	doplňuje další dynamiku	V i D
27/analogicky v repríze 112	<i>p</i> bez předchozích dynamických změn / v repríze dokonce <i>fp</i> !	doplňuje jinou dynamiku	V i D
29, 31, 33, 35, 37	PR <i>krátké decresc.</i> na odtah	akcent	V i D
39	<i>sf</i> patří k LR	mezi osnovami	V
42	<i>mezza voce</i>	<i>mf</i>	V i D
46	<i>rf</i>	akcenty na prvních pět šestnáctin v PR	V i D
54-55	<i>cres-cen-do</i> na určité ploše	jen <i>cresc.</i> až v t. 55	V i D
54-60	oblouky PR i LR	bez frázování	V i D
61 a 65	frázování přes takt, trámce po 4 šestnáctinách	rozdělené trámce	jen V
64	tercie <i>es'-g'</i> v LR přivázána k předchozí frázi	oblouk končí o takt dříve	V nejednoznačné, D jasně přivázáno

67	oblouk v LR zřejmě chybí	oblouk přes dva takty	V i D
74-75	<i>cres-cen-do</i> na určité ploše	jen <i>cresc.</i>	jen V, D jako MAB
77-82	jeden oblouk!	neznačí frázování	V i D
83	takt 83 se opakuje, jinak fráze metricky nedává smysl	CHYBÍ CELÝ JEDEN TAKT	V i D
109	<i>ff</i> patří k LR	mezi osnovami	jen V (v expozici t. 24 je <i>ff</i> u LR i mezi osnovami)
112	<i>fp</i>	<i>p</i>	V i D
113-123	oblouky, <i>krátké decresc.</i> nad odtahy	<i>sempre legato,</i> akcenty	V i D
124	<i>fp</i> v LR	nic	V i D
126	repetice	není	jen ve V, v D není
Celý střední díl	LR první nota v taktu jen půlová, se dvěma nožičkami; 2., 3. a 4. osmina pod obloukem	zdvojuje noty, nefrázuje. (stejná situace ve středním díle <i>Rapsodie</i> č. 7, kde je jedna půlová nota se dvěma nožičkami, shodně s oběma předlohami)	V i D
127	<i>mp</i> a <i>con espressione</i> obráceně		jen V, D jako MAB
129	na synkopu v PR <i>ges'</i> <i>sfz</i>	<i>sf</i>	V i D
132	<i>rinf.</i>	<>	V i D
145	<i>crescendo</i> od začátku taktu	od poslední šestnáctiny	V i D
148	<i>stacc.</i> na odtahové notě v PR <i>ges'</i>	nemá	jen V, D nemá
149-151	<i>crescendo</i> a <i>decrescendo</i> začíná na začátku t. 149 a končí na 1. době t. 151	jen v t. 150	V i D
157-158	<i>decrescendo</i> přes dva takty, bez oblouku	chybí, zato doplněn oblouk	V i D
163	m. v. = <i>mezza voce</i>	<i>mp</i> (jinde přepisuje <i>mf</i>)	V i D
165	<i>fz</i> (srov. t. 129 – <i>sfz</i>)	<i>sf</i>	V i D
168	<i>rinf.</i>	<i>cresc.-decresc.</i>	V i D
172	poslední osmina v LR je <i>ges</i>	bé	V i D
182 a 184	PR <i>stacc. des''</i>	nemá	V i D
185, 187, 189	2. doba v PR ve všech taktech <i>sf</i>	<i>sf. sf. f</i>	V i D

191-192	<i>decresc.</i>	nemá	V přes 1 takt a 1 osminu, D přes 1 takt
---------	-----------------	------	---

Rapsodie č. 7

Takt	Komentář	MAB změny	Pramen
2, 4, 11, 13, 38, 40	tenuta <i>ten.</i>	- ne všude	V i D
5	<i>p</i>	<i>p</i>	jen v D, ve V není nic
6, 13, 43	<i>fz</i>	akcenty	ani ve V, ani v D není úplně jasné, jestli PR nebo LR, k LR by asi byly dole
9	<i>cresc.</i> celý takt	jen 2. doba	V i D
14	<i>fp</i> jen v D	<i>[f]</i>	jen v D, V nemá nic (tj. pokračuje <i>f</i> ?)
14-15	2. a 4. doba PR i LR <i>krátká decresc.</i> mezi dvěma notami	akcenty na jedné notě	D výrazněji mezi notami, V více nad jednou notou
16	<i>fz</i>	akcenty (dtto jako t. 14-15!)	V i D, V spíše nad LR
24	I. i II. <i>crescendo</i> vidlicí	nemá	V i D
29	<i>con fuoco</i> mezi řádky	nahoře	V i D
33	<i>decrecendo</i> pod osnovou	uprostřed	V i D
35	<i>cresc.</i> až 2. polovina taktu	začátek taktu	V i D
41-42	menší znaménka, více nad jednou notou, podobnější akcentům – jen zde	akcenty	jen V, D <i>decresc.</i> mezi notami
43	<i>fz</i> na každou dobu, spíše u PR	akcenty	V i D
47	<i>crescendo</i> vidlicí	<i>cresc.</i>	V i D
51-52	<i>fz</i> na každé 1. a 3. době, spojené trámce	<i>sf</i> , 1. šestnáctina v PR oddělená	V i D
54	<i>decresc.</i> vidlicí	<i>decresc</i>	V i D
56	není uvedena dynamika	<i>p</i>	V i D
58	<i>G</i> v LR na 4. době je čtvrt'ová nota se	nechává pauzy na první 3 doby v taktu, tenor jen v osminách	V i D

	zvláštní nožkou – jiný hlas!		
64/II.	<i>tr</i> níže	hned pod značkou II., snadno přehlédnutelný	V i D
65/II. a 68-70	<i>krátké decresc.</i> nad jednou notou, stejné značky v obou případech	v t. 65/II. akcenty, v t. 68-70 stejná značka přepsaná <i>cresc.-decresc.</i> vidlicí stejnou jako později v t. 71, kde je i v obou předlohách	V i D

Rapsodie č. 8

Takt	Komentář	MAB změny	Pramen
1, 5	<i>sf</i>	akcent	V i D
2	<i>cresc.</i> až od 3. doby	od 2. doby	V i D
4	<i>decresc.</i> vidlicí celý takt	od 2. osminy, kvůli doplněnému [<i>ff</i>]	V i D
8 a 9	<i>fz</i>	<i>sf</i>	V i D
14-15	<i>cresc.</i> už od poslední doby t. 14	až v t. 15	V i D
17	dva oblouky	jeden oblouk	V i D
19 a 21	<i>fz</i>	<i>sf</i>	V i D
22	<i>p</i> + <i>krátké decresc.</i>	jen <i>p</i>	V i D
23	V: <i>pp</i> , D: <i>pp</i> >	jen <i>pp</i>	
25, 29, 33	<i>fz</i>		V nad LR, D pod LR
27 a 28	1. doba by mělo v LR být <i>e</i> , chyba ve V i D? srovnej vedení hlasů a LR v t. 30-32	<i>g</i>	Chyba v i D?
35	<i>decresc.</i> už od 3. doby t. 35	až od t. 36	V i D
37, 38, 39, 42	<i>fz</i>	<i>sf</i>	V i D
46	<i>dim.</i> až od 3. doby	od 2. doby	V i D
46-47	není oblouk v LR	doplněný oblouk přes 2 takty	V i D
48	<i>fz</i> (srov. t. 1 – <i>sf</i> !)	akcenty	V i D
50	<i>cresc.</i> až od 2. doby	od 1. doby	V i D
52	<i>fz</i>	akcenty	V i D
54	2. doba v LR <i>g</i>	<i>fis</i>	V i D
54	<i>cresc.</i> až od 2. doby	od 1. doby	V i D
55-56	<i>Fz</i>	akcenty	V i D
57	<i>cresc.</i> od 4. doby t. 57	od t. 58	V i D
59-60, 63-64	PR frázování: dvě osminy předtaktí, pak 2x 4 osminy	59-60 nic, 63-64 jen t. 64	V i D
62	<i>cresc.</i> vidlicí jen na jednom taktu	<i>cresc.</i> slovem na zač. t. 62	V i D
63	D: není <i>stacc.</i> na 3. době v PR (<i>d''-fis''</i>) a na 4. době v LR (<i>Fis-fis</i>), V: má obě <i>stacc.</i>	<i>stacc.</i> jen v PR	
65-66	oblouk v obou rukách až k další	oblouk jen do konce	V i D

	1. době, <i>b</i> (není v expozici)	taktu 65 a 67	
66 a 68	<i>stacc.</i> na <i>b</i> v obou rukách	chybí v t. 68	V i D
66 a 68	<i>fz</i> na 2. době	<i>sf</i>	V i D
69-70	V: <i>p</i> + <i>krátké decresc.</i> mezi dvěma notami, D: akcent na 1. notě	nic	V i D
74-77	<i>krátké decresc.</i> od jedné noty k druhé	t. 74-75 nic, t. 76-77 akcenty	V i D
80	V: <i>mf</i> až na poslední čtvrtku (asi chybně), D: <i>mf</i> zde vypouští	<i>mf</i> na 2. dobu (srov. t. 74) – správně opraveno	
80-87	<i>krátká decresc.</i> mezi odtahy v LR	akcenty, někde chybí	V i D
90 a 98	<i>mf</i> už na 1. dobu	na 2. dobu	V i D
90-95	<i>krátká decresc.</i> mezi odtahy v PR (t. 90-91) a LR (t. 92-95)	t. 90-91 nic, t. 92-95 jen některé noty označené akcenty	V i D
98	<i>mf</i> na 1. dobu	na 2. dobu	V i D
100-103	<i>fz</i> (V: nad LR, D: u noty)	akcenty (stejně, jako <i>krátká decresc.</i> v t. 90-95!)	V i D
104-107	<i>krátká decresc.</i> mezi 4. dobou a následující 1. dobou	< >	V i D
108	<i>fz</i> na poslední čtvrtkovou notu	<i>sf</i>	V: u obou rukou, D: jen u LR
119	<i>mf</i> už na 1. dobu	na 2. dobu	V i D
125-126	všechny odtahy <i>fz</i> , ústí do <i>f</i> v t. 127	[<i>mf</i>]	V i D
138-139	4x <i>fz</i> na synkopách v LR (<i>A-E</i> , resp. <i>A-Cis-E</i>)	akcenty, jeden bez označení zásahu přidány navíc	V i D

Rapsodie č. 9

Takt	Komentář	MAB změny	Pramen
5	<i>krátké decresc.</i>	akcent	V i D (v D zcela zřetelně až za notou)
10	<i>cresc.</i> až v t. 10	už od taktu 9	V i D
11, 92	<i>fz</i>	<i>sf</i>	V i D
12	<i>f</i> jen LR, samostatné <i>f</i> pro PR o takt později (zachování hlasů, ne celková dynamika)	<i>f</i>	V i D
14	akcent/ <i>krátké decresc.</i> – zde ne úplně jasné na dvojhmatu <i>b-d'</i> v LR ve V i zde, v D není	akcent	
29-31	po <i>mp</i> v 26 není další	doplňuje se	V i D

	dynamika	závorkami i bez	
36	<i>cresc.</i> už od 2. doby t. 35	až od t. 36	V i D
37	<i>fz</i>	<i>sf</i>	V i D
38	<i>stacc.</i> na <i>f''</i> v PR	není	V i D
39	<i>f''</i> na 1. dobu!!, tj. zazní po dvojhmátu <i>d'-f''</i> z předtaktí ještě jednou! (podruhé, v pokračování fráze už ne)	ligatura	V i D
39	PR není <i>stacc.</i> , až v t. 41	<i>stacc.</i>	V i D
42	není oblouček v PR (takty 42-45 bez arktikulace)	artikulace doplněna	V i D
47	<i>decresc.</i> až zde, není oblouk	<i>decresc.</i> doplněno bez závorky, oblouk v závorce	V i D
51	<i>p</i> na 1. dobu	na 3. dobu	V i D
62	<i>rinf.</i>	<i>sf</i> + > nad notou <i>d'</i> v LR, bez závorek doplněno <i>cresc.</i> a <i>decresc.</i> vidlicemi	V <i>rinf.</i> nad celým začátkem taktu, D jen <i>rf</i> mezi osnovami, spíše u noty <i>g'</i> v PR
81	<i>fp!!!</i> na <i>d''</i> v PR (velmi přesné označení)	<i>f</i> + >, <i>p</i> až na dalším taktu!!	V i D
85	krátké <i>decresc.</i> mezi takty (!) (patří spíše k 1. době t. 86, viz. t. 5)	doplněné neoznačené <i>cresc.</i> a <i>decresc.</i> vidlicemi přes t. 83-86	jen V, D nemá nic
91	<i>cresc.</i> až zde	už v t. 89	V i D
93 a 95	<i>fz</i> u LR	<i>sf</i> mezi osnovami	V i D
97	<i>f</i> u oktávy <i>as-as'</i> v LR (stupňování od předchozích 2x <i>fz</i>)	nic	V i D
98	PR 3. hlas 3x <i>d''</i> (2. čtvrtka = <i>d''-g''-b''</i>)	<i>es''-g''-b''</i>	V i D
101	<i>rinf.</i>	doplněné [<i>cresc.</i> - <i>fff</i>], neoznačené akcenty	V i D
103-106	krátká <i>decresc.</i> na odtahy v PR	akcenty	V i D
117	<i>morendo</i> už zde	až v t. 118	V i D
129-135, dtto 193-199	celá fráze jeden oblouk + <i>sempre legato</i>	dva oblouky, t. 129-132 a t. 133-134	V i D
155-159	oblouk až do 1. doby t. 159	končí v t. 158	V i D
159	není <i>f</i> , není <i>stacc.</i>	[<i>ff</i>], <i>stacc.</i> na <i>f'''</i> v PR	V i D
159-160	<i>pp</i>	až v t. 161	V na 1. dobu t. 160, D už na předtaktí
186	<i>decresc.</i> vidlicí na 3 takty	<i>decresc.</i> slovem jen	V: <i>decresc.</i> v t. 186-

	186-188	v t. 187	188, D: v t. 185-187
192	<i>sotto voce</i>	<i>P</i>	V i D
207-224	žádná dynamika, žádné <i>stacc.</i>	doplněno z označením i bez	V i D
224-226	<i>cresc.</i> vidlicí přes 3 takty	jen <i>cresc.</i> slovem v t. 224	V i D
230	<i>dim.</i>	<i>dim.</i>	jen v D
231-233	<i>dim.</i> vidlicí jen zde		jen ve V

Rapsodie č. 10

Takt	Komentář	MAB změny	Pramen
6	<i>cresc.</i> už na 4. dobu v taktu 6	až v t. 7	V i D
8-10	4x <i>fz</i>	někde akcenty, někde <i>sf</i>	V: všechny <i>fz</i> uprostřed osnov, D: 2x u PR, 2x u LR
12	není <i>stacc.</i>	<i>stacc.</i>	V i D, jen v tomto taktu!
16-18	< > od 3. doby	od začátku taktu	V: nad PR, D: uprostřed
20	<i>cresc.</i> až zde	už od taktu 19	V i D
22	<i>cresc.</i> vidlicí na 1 takt	<i>cresc.</i> slovem	V i D (D delší)
24 (a 74) vs. 25	V: jasný rozdíl mezi keil a <i>stacc.</i> !	<i>stacc.</i>	V i D!!
26-27		jakási „ <i>ossia</i> “	není ani ve V, ani v D
31	<i>cresc.</i> už na 4. dobu	až v taktu 32	V i D
44-45	dva oblouky	jeden oblouk	V i D
45	není <i>stacc.</i> v PR na <i>d''</i> (je v t. 4)	<i>stacc.</i>	V i D
55-56	oblouk až k 1. době t. 56	jen do konce t. 55	V i D
56-64	frázování jinak ve V i D	upravuje ještě jinou verzi	V i D
60	LR 4. doba 2. osmina g !!	uvádí jen jako verzi „1. edice“	V i D!!
67 a 69	<i>fz</i>	akcenty	V i D
68	V: není ligatura od 4. doby v LR	ligatura	je jen v D
75	není nic, <i>sempre legato</i> až v t. 102	<i>sempre legato</i> bez závorek	V i D
81-82	obyčejné <i>decresc.</i> vidlicí	< > <	V i D
111	<i>cresc.</i> už od konce t. 110 (V), resp. od začátku t. 111 (D)	až na 2. dobu t. 111	
115	ligatura na <i>e</i> v LR jen v D	ligatura	
130-132	<i>fz</i> (na půlové notě, na rozdíl od podobného místa v t. 79, kde je <i>sf</i> na osminové notě)	<i>sf</i>	V i D
150-152	<i>fz</i>	<i>sf</i>	V: t. 150-151 u obou

			rukou, t. 152 jen u basu; D: všechna <i>fz</i> uprostřed osnovy
--	--	--	--

Rapsodie č. 11

Takt	Komentář	MAB změny	Pramen
11-12	<i>fz</i>	akcenty	V i D
14-16	<i>cresc.</i> až do <i>f</i>	jen v t. 14-15	V i D
19, 21, 24	vždy po vrchní oktávě v PR značeno <i>loco</i>	není značeno	V i D
23-26	1) LR synkopy <i>sfz</i> 2) <i>ten.</i> na všech synkopách	1) <i>sf</i> 2) <i>tenuto</i> značeno čárkou jen na notách bez ligatury!	V i D
24-25 a 26-27	vždy poslední a první osmina v LR v taktu (<i>eis-cis</i> a <i>cis-d</i>): t. 24-25 keil, t. 26-27 <i>stacc.</i>	<i>stacc.</i> na 3 ze 4 osmin	V: t. 24-25 keil, t. 26-27 <i>stacc.</i> , D: neznačí nic!
29	<i>cresc.</i> už zde cca na 3. době	není, jen zbytečně doplněno <i>f</i> v t. 30	V i D
35	<i>dim.</i> až od 3. osminy	od 2. osminy	V i D
40, 42, 44	LR dotryl vždy přivázán (na rozdíl od opor v melodii jinde, např. č. 3, t. 3)		v D, ve V chybí v t. 44
43	<i>pp</i> jako v t. 41	nemá	V i D
45, 49, 53	<i>sfz</i> , v t. 53 <i>rfz</i>	3x <i>sf</i>	V i D
54	oblouk v LR jako v t. 46 a 50	Chybí	V: jen na takt, D: až k 1. době t. 55
72	<i>stacc.</i> na 1. osminu LR, <i>Ais</i>	<i>stacc.</i>	jen v D, V nemá, ale je v expozici
78-79	3x na synkopy v LR <i>fz</i>	akcenty	V i D
83	1) PR oblouk jako v LR; 2) není <i>cresc.</i>	1) chybí 2) má	V i D
85	<i>rinf.</i> na 2. dobu	chybí	V i D
86	2. šestnáctina v LR <i>h</i>	<i>cis</i>	V i D
90-93	LR na synkopy <i>rfz</i> , není <i>ten.</i> (tj. <i>rfz</i> předpokládá delší úhoz)	<i>sf</i>	V i D
92 a 94	1. osmina v LR není <i>stacc.</i> (může souviset s delším úhozem z předchozího <i>rfz</i>)	<i>stacc.</i>	V i D
100-107	<i>tr</i> v LR přerušovaný na skoky po 2 taktech	kontinuální	V i D

108	<i>tutto legato e mezza voce</i> mezi řádky	nad osnovou	V i D
109	není osminová pauza v PR na 3. osminu	pauza doplněna	V i D
111-112	jasné <i>krátké decresc.</i> na 4. osminu	akcent	V i D
121-123	obloučky na 3. a 4. osminu v LR (odtahy <i>b-a</i>) v původním textu V i D	doplněny v hranatých závorkách jen v t. 121-122, v t. 123 není	V i D
122	<i>morendo</i>	nic	V i D
125	oblouk v LR původní	v hranatých závorkách	V i D
126 a 128	bez oblouku	doplněn	V i D
126	<i>decresc.</i> až na 3. a 4. osminu (po rozvodu)	na celý takt	V i D
129-130, dtto 140-141	4. doba <i>decresc.</i> nad sopránem	akcent na sopránu + <i>decresc.</i> mezi osnovami	hlavně V, D kratší znak
134	<i>accelerando</i> za <i>cresc.</i> , od 3. doby v taktu (pak na stejném místě mezi osnovami v t. 136 <i>calando</i> a v t. 137 <i>a tempo</i> – změny na sebe navazují)	nad osnovou na 4. dobu (<i>calando</i> v t. 136 mezi osnovami, <i>a tempo</i> v t. 137 opět nad osnovou)	V i D
137	LR oktáva <i>G-g</i> jsou dva hlasy!!	společná nožička	V i D
145	<i>con affetto</i> mezi osnovami	nad osnovami	V i D
146	2. osmina v LR <i>e</i>	<i>g</i>	V i D
146-148	všechny osminy v LR <i>stacc.</i>	někde chybí	V i D
146	<i>decresc.</i> jen na první dvě osminy v taktu	na celý takt 146	V: začátek řádky, ale vidlice začne dříve D: už od 4. doby t. 145
150	<i>dim.</i> nahoře na začátku taktu	uprostřed až od 2. doby	V i D
156	<i>fz</i> na 1. dobu, dál <i>f</i> jen pro PR	<i>sf, f</i> uprostřed osnov	D: obě značky uprostřed osnov
158	osminová pauza u předchozího basu – jiný hlas	u tenoru	V i D
161-162	<i>cresc.</i> vidlicí před 1a1/2 taktu	<i>cresc.</i> slovem	jen V, D má jen <i>pp</i> , bez <i>cresc.</i>

Rapsodie č. 12

Takt	Komentář	MAB změny	Pramen
Celá skladba	Všechna tenuta značena <i>ten.</i>	-	V i D
5	opravdu <i>sf</i> na <i>es''</i> v PR	<i>sf</i>	V i D
6	V: dva oblouky, D: jeden oblouk pod LR	jeden	
12	<i>ten.</i> + <i>krátké decresc. (akcent)</i>	>, -	jen V, D: jen <i>ten.</i>
16	jeden trámec (tj. dojem nepřerušené fráze)	1. osmina zvlášť, kvůli přepisu do basového klíče)	V i D
21 a 23	<i>krátká decresc.</i> od 3. ke 4. osmině v LR	akcent na 3. osmině	V i D nejednoznačné
37-38	<i>cresc.</i>	není	V i D
40 a násl.	<i>krátká decresc.</i> a <i>ten.</i> různě, jedna nebo obě značky nesystematicky		V i D
56-62	<i>poco a poco cresc. sino al il f</i> – vypočítané <i>cresc.</i>	jen <i>cresc. poco a poco</i> v t. 56	V i D
65-66	V: 1 oblouk přes 2 takty, D: každý takt pod 1 obloukem	jen v t. 65	
67 a 68	LR pod obloukem na 1 takt	nemá	V i D
69-70	LR jeden oblouk na dva takty	dva	V i D
79	není <i>ten.</i> na 2. dobu v LR (<i>as-c'-fis'</i>)	-	V i D
101	není <i>sempre legato</i>	doplňuje bez hranatých závorek	V ani D
101	<i>cresc.</i> od 2. osminy	až v t. 102	V i D
106 a 108	<i>krátká decresc.</i>	akcenty	V větší, D v t. 106 spíše nad 1 notou
126 a 128 (a 146, 156)	stejná <i>krátká decresc.</i> , jako jsou jinde zaměněna za akcent, zde nad sopránem	<i>decresc.</i> mezi osnovami	V i D
131 a 137	tečky nad notami a ještě nahoře <i>stacc.</i>	jen tečky	V i D
147	<i>cresc.</i> už od 4. osminy t. 146	až ve 147	V i D
151	<i>pp</i> jen u LR	mezi osnovami i u LR	V i D
153, 155, 157	<i>krátká decresc.</i> mezi dvěma notami odtahu v LR, v t. 157 <i>sf</i>	akcenty na 1. osmině v t. 153 a 157	D: <i>krátká decresc.</i> uprostřed osnov ve všech třech taktech; V: chybí v t. 157, kde je <i>sf</i>
165 a 167	<i>krátká decresc.</i>	akcenty	V i D
174	i zde m. v., jinde	<i>mezza voce</i>	V i D

	přepisováno na <i>mf</i>		
174-181	<i>krátká decresc.</i> na všechny odtahy kromě 4. doby t. 176	akcenty nahodile	V i D
186	<i>mf</i>	<i>p</i>	V i D

XII RHAPSODIES POUR LE PIANOFORTE

I.

JAN VÁCLAV (HUGO) VOŘÍŠEK
(1791 – 1825)

Allegro

p sempre legato

fp

mp

y

cresc

16 *do*

19 *ff* *mp*

22 *fz*

25 *fz* *p.*

28 *dim.* *mi-nu-en-do*

31 *f*

34

fp *fp*

37

rinf.

40

rinf. *rinf.*

43

46

49

f

* Nouvelle edition 

** Nouvelle edition senza 

Musical notation for measures 52-54. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 52 starts with a $\sqrt{2}$ marking. A handwritten *diminuendo* is written in blue across measures 52 and 53. The notation consists of a treble and bass staff with various rhythmic patterns.

Musical notation for measures 55-57. The key signature is three sharps. Measure 55 starts with a $\sqrt{5}$ marking and a *p* dynamic. A blue highlight is under the bass staff in measure 57, with a blue arrow pointing from the right side of the page towards it.

Musical notation for measures 58-60. The key signature is three sharps. Measure 58 starts with a $\sqrt{8}$ marking and a handwritten *rinforz.* in blue. The notation includes a treble and bass staff with chords and melodic lines.

Musical notation for measures 61-63. The key signature is three sharps. Measure 61 starts with a $\sqrt{61}$ marking. A handwritten *rinforz.* in blue is written across measures 62 and 63. A *mp* dynamic is present in measure 63.

Musical notation for measures 64-66. The key signature is three sharps. Measure 64 starts with a $\sqrt{64}$ marking. The notation consists of a treble and bass staff with various rhythmic patterns.

Musical notation for measures 67-69. The key signature is three sharps. Measure 67 starts with a $\sqrt{67}$ marking. A blue *S* marking is present in measure 69. The notation includes a treble and bass staff with chords and melodic lines.

70

Musical notation for measures 70-72. Treble and bass staves with notes and chords. Handwritten blue markings include accents and a circled *sf*.

73

Musical notation for measures 73-76. Treble and bass staves with notes and chords. Handwritten blue markings include accents and a *cresc* marking.

77

Musical notation for measures 77-80. Treble and bass staves with notes and chords. Handwritten blue markings include accents and a *fp* marking.

81

Musical notation for measures 81-84. Treble and bass staves with notes and chords. Handwritten blue markings include accents and *sf* and *cresc.* markings.

85

Musical notation for measures 85-88. Treble and bass staves with notes and chords. Handwritten blue markings include accents and a *ff* marking.

89

Musical notation for measures 89-92. Treble and bass staves with notes and chords. Handwritten blue markings include accents and a *ff* marking. The word *Fine* is written in the bass staff.

di... mi... su... lu... do

Vöchling = 1 (rit.)

Majore

93 mp

99 mp

105 mp

112 pp mp

119 pp

126 mp

132 pp

cres. con. --- da H 6036

D.C. al Fine

II.

Allegro*)

7

14

21

28

35

* (ossia: Allegro giocoso (V. J. S.))

43 *pp*

49 *p* *tr*

**) rinf.*

55 *con spirito*

rinf

61

66 *mf*

Dim.

72

**) Orig.: orig. bez tech*

78

Musical notation for measures 78-83. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 78 starts with a piano (*p*) dynamic. Blue annotations include a slur over the eighth notes in measure 81 and a dashed blue slur over the eighth notes in measure 82.

84

Musical notation for measures 84-89. The score continues in the same key signature. Measure 84 has a piano (*p*) dynamic. Measure 89 has a forte (*f*) dynamic. Blue annotations include a slur over the eighth notes in measure 85 and a dashed blue slur over the eighth notes in measure 86.

90

Musical notation for measures 90-95. The score continues in the same key signature. Measure 95 has a forte (*f*) dynamic. A blue annotation *fe* is written below the bass clef staff in measure 95.

96

Musical notation for measures 96-101. The score continues in the same key signature. Measure 96 has a piano (*p*) dynamic. Measure 97 has a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 101 has a forte (*f*) dynamic. Blue annotations include a slur over the bass clef staff in measure 96 and the text *sf* below the bass clef staff in measure 96.

102

Musical notation for measures 102-107. The score continues in the same key signature. Measure 102 has a piano (*p*) dynamic. Measure 107 has a forte (*f*) dynamic.

108

Musical notation for measures 108-113. The score continues in the same key signature. Measure 108 has a piano (*p*) dynamic. Measure 113 has a forte (*f*) dynamic.

114

sf

Handwritten annotations: Blue vertical lines under the first two measures of the bass staff, and a blue circle around the *sf* dynamic marking in the second measure of the bass staff.

121

sf p

Handwritten annotations: Blue circles around the *sf* dynamic markings in the first and second measures of the bass staff.

128

f dolce

135

tr *pp* Fine

143

p sempre legato

Handwritten annotations: A blue arrow pointing to the first measure of the treble staff, and a blue circle around the *p sempre legato* dynamic marking in the first measure of the bass staff.

151

mp

159

Musical score for measures 159-165. The system includes a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. Handwritten annotations in blue ink include "dim." above the first measure, "pp" above the second measure, and "pp (2x)" below the second measure. The word "triumm" is written above the staff in the second measure. The lyrics "mi-mi... ca-do" are written in blue ink across the first two measures.

168

Musical score for measures 168-175. The system includes a treble and bass clef. The key signature has three sharps. The music continues with a melodic line and bass line. Handwritten annotations in blue ink include "p" above the fourth measure, "cresc." above the fifth measure, and "Cant..." above the sixth measure.

176

Musical score for measures 176-183. The system includes a treble and bass clef. The key signature has three sharps. The music features a melodic line with some notes marked with 'x'. Handwritten annotations in blue ink include "mf" above the third measure, "di-" above the sixth measure, and "da" above the first measure. There are also blue arrows pointing to specific notes.

184

Musical score for measures 184-191. The system includes a treble and bass clef. The key signature has three sharps. The music continues with a melodic line and bass line. Handwritten annotations in blue ink include "pp" above the second measure, "ca-lan-do" above the third measure, and "ca-lan-do" above the fourth measure. There are blue arrows pointing to notes in the second and fourth measures.

193

Musical score for measures 193-200. The system includes a treble and bass clef. The key signature has three sharps. The music features a melodic line and bass line. Handwritten annotations in blue ink include "Temp I" above the first measure, "cresc." above the fifth measure, and a blue box around the "cresc." annotation. There are blue arrows pointing to notes in the first and fifth measures.

201

Musical score for measures 201-208. The system includes a treble and bass clef. The key signature has three sharps. The music features a melodic line and bass line. Handwritten annotations in blue ink include "p" above the second measure and "D.C. al Fine" at the bottom right. There are blue arrows pointing to notes in the first and second measures.

III.

Allegro con brio

Musical notation for measures 1-2. Treble clef, bass clef. *mp* dynamic. Measure 1 has a blue '4' above the bass staff. Measure 2 has a blue '3' above the bass staff.

Musical notation for measures 3-5. Measure 3 has a blue '3' above the bass staff. Measure 4 has a blue '1 x' above the bass staff. Measure 5 has a blue '4 4' above the bass staff.

Musical notation for measures 6-8. Measure 6 has a blue '6' above the bass staff. *cresc.* dynamic with a blue dashed line and the word *an* above it. Measure 8 has a blue '4 4' above the bass staff and *fp* dynamic.

Musical notation for measures 9-11. Measure 9 has a blue '9' above the bass staff and *fp* dynamic. Measure 10 has a blue '7 7' above the bass staff and *fp* dynamic. Measure 11 has a blue '4 4' above the bass staff.

Musical notation for measures 12-14. Measure 12 has a blue '12' above the bass staff and *f* dynamic. Measure 13 has a blue '4 4' above the bass staff. Measure 14 has a blue '4 4' above the bass staff.

Musical notation for measures 15-17. Measure 15 has a blue '15' above the bass staff. Measure 17 has a blue *sf* dynamic. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation system 1. The bass clef part features a series of eighth notes with a dynamic marking of *fp* and a blue annotation *notto voce* above it. The treble clef part contains chords and rests.

Handwritten musical notation system 2. The bass clef part has a dynamic marking of *sf* and a blue *mf* annotation. The treble clef part has a blue *mf* annotation. Both parts feature eighth-note patterns.

Handwritten musical notation system 3. The bass clef part has a blue *mf* annotation and a dynamic marking of *f*. The treble clef part has a dynamic marking of *fp*. Both parts feature eighth-note patterns.

Handwritten musical notation system 4. The bass clef part has a dynamic marking of *pp*. Both parts feature eighth-note patterns. Blue arrows point to specific notes in both staves.

Handwritten musical notation system 5. The bass clef part has a dynamic marking of *ff*. Both parts feature eighth-note patterns. Blue arrows point to specific notes in both staves.

Handwritten musical notation system 6. The bass clef part has a dynamic marking of *pp* and a blue *lento* annotation. Both parts feature eighth-note patterns. Blue arrows point to specific notes in both staves.

36 *Solo Voce*

39

42 *mf*

gauche

trun

droite

45

trun

cresc. trun

de trun

droite

droite

48

trun

f

51

*) Ossia:

44

ff

legatissimo

pp

sempre più dim: crescendo

pp

ppp *fp*

ppp *fp*

fp *cresc.*

fp *cresc.*

Musical score system 72-75. Treble and bass staves. Measure 72 has a handwritten '72' in blue. Dynamic markings include *fp* and *f*. Blue handwritten annotations include '72', 'fp', and 'f'.

Musical score system 76-78. Treble and bass staves. Measure 76 has a handwritten '76' in blue. Dynamic markings include *f*. Blue handwritten annotations include '76', 'fp', and 'f'.

Musical score system 79-81. Treble and bass staves. Measure 79 has a handwritten '79' in blue. Dynamic markings include *f*. Blue handwritten annotations include '79', 'fp', and 'f'.

Musical score system 82-85. Treble and bass staves. Measure 82 has a handwritten '82' in blue. Dynamic markings include *sf* and *fp*. Blue handwritten annotations include '82', 'sf', and 'fp'.

Musical score system 86-88. Treble and bass staves. Measure 86 has a handwritten '86' in blue. Dynamic markings include *sf*. Blue handwritten annotations include '86', 'sf', and 'f'.

Musical score system 89-91. Treble and bass staves. Measure 89 has a handwritten '89' in blue. Dynamic markings include *sf*. Blue handwritten annotations include '89', 'sf', and 'f'.

First system of musical notation. Treble clef: *f*, *fp*. Bass clef: *f*, *fp*. Includes blue annotations: a blue wedge in the bass staff and blue arrows in the treble staff.

Second system of musical notation. Treble clef: *pp*, *ff*. Bass clef: *pp*, *ff*. Includes blue annotations: a blue wedge in the bass staff and blue arrows in the treble staff.

Third system of musical notation. Treble clef: *f*, *ff*. Bass clef: *f*, *ff*. Ends with a double bar line and the word "Fine". Includes blue annotations: blue wedges in the bass staff and blue arrows in the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef: *Cantabile*. Bass clef: *poco ritenuto*, *Legato assai*. Includes blue annotations: a large blue slur under the bass staff and blue arrows in the treble staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef: *rinf*. Bass clef: *rinf*. Includes blue annotations: blue slurs under the bass staff and blue arrows in the treble staff.

Sixth system of musical notation. Treble clef: *cresc.*, *sf*. Bass clef: *cresc.*, *sf*. Ends with a double bar line and the word "Basso". Includes blue annotations: blue slurs under the bass staff and blue arrows in the treble staff.

* Orig.: poco ritenuto

114 *voce* *voce* 8

119 *pp* *mf* *ppp*

124 *mf* *fp* *con passione* 6 6 6

128 *f*

132 *cresc.* *sf* 8

137 *dim.* *imbroda...* *sempre più...* *allrettando...* *il...* *Tempo*

D.C. al Fine

Da Capo / sempre

Vivace

IV.

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The right hand features a melodic line with some triplets, and the left hand provides a rhythmic accompaniment. Handwritten blue text "meno voce" is present in the first measure. Dynamic markings include *sf* in the fourth measure.

Musical notation for measures 6-10. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *sf* in measure 7 and *f* in measure 8.

Musical notation for measures 11-15. A first ending bracket is shown above measures 11-12. The right hand has a more complex melodic line with some chromaticism. Handwritten blue text "rit" is in measure 12 and "rf" is in measure 14. Dynamic markings include *sf* in measure 11.

Musical notation for measures 16-20. The right hand features a series of chords and some melodic fragments. Dynamic markings include *sf* in measures 16, 17, and 18, and *ff* in measure 19.

Musical notation for measures 21-25. The right hand has a melodic line with some grace notes. Dynamic markings include *fp* in measures 21 and 23, and *sf* in measure 25.

Musical notation for measures 26-30. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf* in measures 26 and 27, and *pp* in measure 29. A first ending bracket is shown above measures 28-30.

2.

30

pp

35

poco - - - an

40

poco

cresc. - - - do

45

8

50

ff mp ff mp

55

ff p f p f p

61

Handwritten musical score for measures 61-65. The system consists of two staves. The upper staff has dynamics *f*, *p*, *f*, *pp*, and a blue handwritten note "ped." above the staff. The lower staff has a continuous bass line.

66

Handwritten musical score for measures 66-70. The system consists of two staves. The upper staff has dynamics *f* and *f*. The lower staff has a continuous bass line.

71

Handwritten musical score for measures 71-75. The system consists of two staves. The upper staff has a blue handwritten note "rit." above the staff. The lower staff has a continuous bass line.

76

Handwritten musical score for measures 76-80. The system consists of two staves. The upper staff has a blue handwritten note "rit." above the staff. The lower staff has dynamics *sf* and *sf*.

81

Handwritten musical score for measures 81-85. The system consists of two staves. The upper staff has dynamics *sf*, *sf*, *ff*, *fp*, and *fp*. The lower staff has a continuous bass line.

87

Handwritten musical score for measures 87-91. The system consists of two staves. The upper staff has a blue handwritten note "rit." above the staff. The lower staff has dynamics *pp* and a blue handwritten note "8" above the staff. The system ends with the word "Fine".

94

Handwritten measure numbers 94-101 are on the left. The system contains two staves. The right staff has a *p* dynamic marking. The left staff has a *p* dynamic marking. There are blue markings: a *p* in the right staff at measure 97 and a *p* in the left staff at measure 97.

102

Handwritten measure numbers 102-109 are on the left. The system contains two staves. The right staff has *mf* and *p* dynamic markings. The left staff has *mf* and *p* dynamic markings. Blue markings include *mf* in the right staff at measure 102, *sf* in the left staff at measures 103 and 104, and *p* in the right staff at measure 105.

110

Handwritten measure numbers 110-117 are on the left. The system contains two staves. The right staff has *ten.* markings. The left staff has *p* dynamic markings. Blue markings include *ten.* in the right staff at measures 110 and 111, and a blue line connecting notes in the right staff from measure 112 to 117.

118

Handwritten measure numbers 118-125 are on the left. The system contains two staves. The right staff has *sf* marking. The left staff has *p* dynamic markings. Blue markings include *sf* in the right staff at measure 118 and a blue line connecting notes in the right staff from measure 119 to 125.

126

Handwritten measure numbers 126-133 are on the left. The system contains two staves. The right staff has *p* dynamic markings. The left staff has *p* dynamic markings. Blue markings include *p* in the right staff at measure 126, *p* in the left staff at measure 126, and a blue line connecting notes in the right staff from measure 127 to 133.

134

Handwritten measure numbers 134-141 are on the left. The system contains two staves. The right staff has *sf* and *pp* dynamic markings. The left staff has *sf* and *pp* dynamic markings. Blue markings include *sf* in the right staff at measures 134 and 135, *pp* in the right staff at measure 136, and a blue line connecting notes in the right staff from measure 137 to 141.

V.

Allegro

Musical notation for measures 1-4. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a melodic line in the treble and a bass line with chords.

Musical notation for measures 5-8. Treble clef, bass clef. Measure 5 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 6 includes a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 8 ends with a forte (*f*) dynamic. Handwritten blue annotations include a blue 'X' above the treble staff in measure 6 and a blue 'fe' below the bass staff in measure 8.

Musical notation for measures 9-13. Treble clef, bass clef. Measure 9 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 13 ends with a forte (*f*) dynamic. Handwritten blue annotations include a blue 'fe' below the bass staff in measure 9.

Musical notation for measures 14-18. Treble clef, bass clef. Measure 14 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 18 ends with a forte (*f*) dynamic. Handwritten blue annotations include a blue 'fe' below the bass staff in measure 14 and another blue 'fe' below the bass staff in measure 16.

Musical notation for measures 19-23. Treble clef, bass clef. Measure 19 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 23 ends with a piano (*p*) dynamic. Handwritten blue annotations include a blue '(p)' below the bass staff in measure 21 and a blue accent mark above the bass staff in measure 23.

Musical notation for measures 24-28. Treble clef, bass clef. Measure 24 starts with a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 28 ends with a forte (*f*) dynamic. Handwritten blue annotations include a blue 'fe' below the bass staff in measure 28.

29

f. *fz*

33

fz *fz* *fz* *fz* *sempre legato*

37

p *fz*

41

pp

45

mf

49

cresc.

53

Musical notation for measures 53-56. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff provides harmonic support with chords and bass lines.

57

Musical notation for measures 57-60. The upper staff continues the melodic development with slurs and ties. The lower staff shows chordal accompaniment.

61

Musical notation for measures 61-64. The upper staff has a melodic line that becomes more active. The lower staff includes a *ff* dynamic marking in measure 64.

65

Musical notation for measures 65-68. The upper staff continues with slurred eighth notes. The lower staff has a *p* dynamic marking in measure 66 and red underlines under notes in measures 67 and 68.

69

Musical notation for measures 69-73. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff includes a *pp* dynamic marking and the handwritten word *ped.* in blue ink.

74

Musical notation for measures 74-77. The upper staff features a melodic line with a *cresc.* marking and the handwritten word *crescendo* in blue ink. The lower staff includes a *ff* dynamic marking and ends with the word *Fine*.

Handwritten number 9 in the left margin.

Musical score system 1, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a trill (tr) above the first note. The bass clef has markings for *dolce e legato*. Blue handwritten slurs are present over the first and last notes of the treble staff and the first two notes of the bass staff.

Handwritten number 6 in the left margin.

Musical score system 2, featuring a treble and bass clef. It includes first and second endings (1. and 2.). Blue handwritten slurs are present over the first ending in the treble staff and the first two notes of the bass staff.

Handwritten number 4 in the left margin.

Musical score system 3, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a forte (*f*) marking. The bass clef has a *dim.* (diminuendo) marking. The system ends with a trill (tr) and the word *dolce*. Blue handwritten slurs are present over the first two notes of the treble staff and the first two notes of the bass staff.

Handwritten number 7 in the left margin.

Musical score system 4, featuring a treble and bass clef. It ends with a trill (tr) and a double bar line. Blue handwritten slurs are present over the first two notes of the treble staff and the first two notes of the bass staff.

D.C. al Fine

VI.

Allegretto ma agitato

Handwritten number 6 in the left margin.

Musical score system 5, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a *m.v.* (movimento) marking. Blue handwritten slurs are present over the first two notes of the treble staff and the first two notes of the bass staff.

Musical score system 6, featuring a treble and bass clef. Blue handwritten slurs are present over the first two notes of the treble staff and the first two notes of the bass staff.

11

16

21

26

31

36

sf

42

mezza voce

46

mf

50

fp

54

Cresc. *rit.* *con-cen-do*

58

62

Musical notation for measures 62-65. Treble clef with a dotted line and '8' above it. Bass clef with 'pp' dynamic marking. Blue and red annotations are present.

66

Musical notation for measures 66-69. Treble clef with eighth-note patterns. Bass clef with eighth-note patterns. Blue annotations are present.

70

Musical notation for measures 70-73. Treble clef with eighth-note patterns. Bass clef with eighth-note patterns. Blue annotations are present.

74

Musical notation for measures 74-77. Treble clef with eighth-note patterns. Bass clef with eighth-note patterns. Includes 'cresc.' and 'Crescendo' annotations.

78

Musical notation for measures 78-81. Treble clef with a dotted line and '8' above it. Bass clef with sustained notes. A large blue annotation is present.

30

+1 fast

82

87

92

97

102

107

112

Musical score for measures 112-116. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). The treble staff features melodic lines with blue slurs and accents. The bass staff provides a steady accompaniment. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) in the first measure.

117

Musical score for measures 117-121. Continuation of the piece with similar melodic and accompanimental patterns. Blue slurs and accents highlight specific phrases in both staves.

122

Musical score for measures 122-126. This section includes a triplet in the bass staff and a sixteenth-note run in the treble staff. Dynamics include *f* (forte) and *fp*. The piece concludes with a *Fine* marking.

127

Musical score for measures 127-132. This section begins with the instruction *con espressione* (with expression) and a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The treble staff has a *sf* (sforzando) dynamic marking. Blue annotations highlight melodic lines.

133

Musical score for measures 133-139. The treble staff features a trill (tr) over a long note. Blue slurs and accents are used throughout both staves.

140

Musical score for measures 140-144. Continuation of the piece with blue slurs and accents highlighting the melodic and accompanimental parts.

145

tr

151

tr

157

calando

163

rit.

ff

168

tr

x)

173

Musical score for measures 173-177. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 4/4 time. Measure 173 features a trill in the right hand. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Blue annotations include a circle around the trill and brackets under the left-hand accompaniment.

178

Musical score for measures 178-181. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. Blue annotations include brackets under the left-hand accompaniment.

182

Musical score for measures 182-186. The right hand features a melodic line with a forte (*sf*) dynamic marking. The left hand accompaniment is marked with blue brackets.

187

Musical score for measures 187-190. Measure 187 has an *sf* dynamic marking. Measure 188 includes a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has chords. Blue annotations include brackets under the left-hand accompaniment and a bracket under the right-hand melodic line.

191

Musical score for measures 191-194. Measure 191 features a trill in the right hand. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has chords. Blue annotations include brackets under the left-hand accompaniment. The piece concludes with the instruction "D. C. al Fine".

XII RHAPSODIES POUR LE PIANOFORTE

VII.

JAN VÁCLAV (HUGO) VOŘÍŠEK
(1791-1825)

Allegro furioso

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *p*, *fp*, *f*, and *ff*. There are several performance markings in blue ink, including *len.* (ritardando) and *fe* (fermatas). A circled *p* with a red exclamation mark is also present. Measure numbers 3, 5, 7, 9, and 11 are indicated on the left side of the score.

14 *fp*

16 *fc* *pp*

18 *cresc.*

20 *f* *p* *cresc.*

22 *f*

24 1. 2.

25 *p*

27 *p*

29 *f* *con fuoco*

31

33 *pp*

35 *cresc.*

37 *p* *f* *len.*

39 *p* *f* *len.*

41

43 *fe fe fe fe* *mp*

46 *f*

49 *p* *f*

51

53 *ff* *Fine*

56 *con afflizione* *sempre legato*

60

64

66

70

74

78

81

VIII.

Veloce, ardito

Handwritten annotations: *mf* (piano), *sf* (piano), *sf* (piano), *cresc.* (pencil), *sf* (pencil).

Handwritten annotations: *mf* (piano), *sf* (piano), *sf* (piano), *cresc.* (pencil), *fz* (pencil).

Handwritten annotations: *fz* (pencil), *p* (piano), *cresc.* (pencil), *f* (piano).

Handwritten annotations: *mf* (piano), *cresc.* (pencil).

Handwritten annotations: *fz* (pencil), *fz* (pencil).

Handwritten annotations: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mf* (piano), *p* (piano), *fz* (pencil), *fz* (pencil).

27

mf *fz* *fz* *p*

31

mf *fz* *fz*

35

legato assai

p *cresc.* *fz* *fz*

39

p *f* *fz* *fz* *fz*

43

legato assai

f *dim.*

47

mf *p* *cresc.* *fz* *fz*

52 *mf* *fz* *fz* *p* *cresc.*

56 *p* *cresc.* *f* *fz*

61 *p*

66 *p* *pp* *8* *Fine*

con agitazione

72 *p* *mf*

76 *p*

80 *mf*

84

dim.

88

p

92

p

97

fz

p

102

fz

p

107

cresc.

f

112

p

pp

ppp

117 *mp*

121 *p*

125 *f*

129 *dim.*

133 *pp*

1. 2.

136 *cresc.*

fz fz Da Capo al Fine

IX.

Allegro appassionato

Musical notation for measures 1-6. Treble clef, 3/4 time, key signature of two flats. Starts with a piano (*p*) dynamic. Includes a blue 'V' mark above the staff at measure 6.

7

Musical notation for measures 7-13. Includes blue annotations: a bracket under a group of notes in measure 10, a blue 'f' with an arrow pointing to a note in measure 11, and a red arrow pointing to a note in measure 12.

14

Musical notation for measures 14-19. Includes a blue circle with an 'X' around a note in measure 14.

20

Musical notation for measures 20-26. Includes a blue circle with an accent (>) around a note in measure 20, and dynamic markings *pp* and *mp*.

27

Musical notation for measures 27-33. Treble clef, 3/4 time, key signature of two flats.

33

Handwritten musical notation for measures 33-38. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A blue highlight is under the treble staff from measure 35 to 37. A blue 'f' dynamic marking is present in measure 37.

39

Handwritten musical notation for measures 39-43. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A blue highlight is under the treble staff from measure 39 to 41.

44

Handwritten musical notation for measures 44-48. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A blue highlight is under the bass staff from measure 45 to 47.

49

Handwritten musical notation for measures 49-53. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A blue 'p' dynamic marking is present in measure 50.

54

Handwritten musical notation for measures 54-58. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A blue 'p' dynamic marking is present in measure 55. The word 'rit.' is written above the treble staff in measure 56.

a tempo

60

Handwritten musical notation for measures 60-64. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A blue 'rit.' dynamic marking is present in measure 61. The word 'a tempo' is written above the treble staff in measure 60.

66

Musical notation for measures 66-71. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 66 starts with a whole rest in the upper staff and a half note chord in the lower staff. A dynamic marking *p* is present in measure 67. The music continues with various rhythmic patterns and chords.

72

Musical notation for measures 72-77. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. A dynamic marking *cresc.* is present in measure 75. The music continues with various rhythmic patterns and chords.

78

Musical notation for measures 78-83. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. A dynamic marking *sp* is present in measure 81. The music continues with various rhythmic patterns and chords.

84

Musical notation for measures 84-89. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. A blue accent mark (>) is present above the first staff in measure 85. The music continues with various rhythmic patterns and chords.

90

Musical notation for measures 90-95. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Blue dynamic markings *fe* are present in measures 92, 94, and 95. The music continues with various rhythmic patterns and chords.

96

Musical notation for measures 96-101. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Blue dynamic markings *f* and *rit* are present in measures 97 and 99 respectively. A blue circle highlights a chord in measure 98. The music continues with various rhythmic patterns and chords.

103 *pp* *p* [p]

108

113 *morendo*

118 *Fine*

Innocentemente

125 *pp* *sempre legato*

Ossia etc.

130

136

Musical notation for measures 136-140. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef features a long phrase starting with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The bass clef accompaniment consists of chords, primarily triads and dyads, with some sixteenth-note patterns.

141

Musical notation for measures 141-146. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef continues with a dotted quarter note followed by eighth notes. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the treble clef starting at measure 144. The bass clef accompaniment consists of chords, primarily triads and dyads.

147

Musical notation for measures 147-151. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef continues with a dotted quarter note followed by eighth notes. The bass clef accompaniment consists of chords, primarily triads and dyads.

152

Musical notation for measures 152-156. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef continues with a dotted quarter note followed by eighth notes. The bass clef accompaniment consists of chords, primarily triads and dyads.

157

Musical notation for measures 157-162. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef continues with a dotted quarter note followed by eighth notes. The bass clef accompaniment consists of chords, primarily triads and dyads. The markings *pp* (pianissimo) are written in red and blue ink in the bass clef.

163

Musical notation for measures 163-168. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef features first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the staff. The bass clef accompaniment consists of chords, primarily triads and dyads. The number '163' is written in the bass clef.

166

171

177

182

188

194

*) 1. edition:

200

205

211

217

223

229

Da Capo al Fine

X.

Allegro risvegliato

First system of musical notation, measures 1-3. The piece is in common time (C). The right hand features a melodic line with triplets, starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, measures 4-6. The right hand continues the melodic line with some rests. The left hand accompaniment continues. A blue handwritten annotation "cresc." is present in the right hand.

Third system of musical notation, measures 7-9. The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment continues. Blue handwritten annotations "fz" are present in the right hand, and a red "fe" is in the left hand.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand accompaniment continues. A red handwritten annotation "fe" is present in the left hand.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand accompaniment continues. A red handwritten annotation "f" is present in the left hand.

Sixth system of musical notation, measures 16-18. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand accompaniment continues. A piano (*p*) dynamic marking is present in the left hand.

19

22

26

29

32

35

Ossia ^{*)} ^{**)}

?? odhúd? sem' ve Van' v D H 6114

First system of musical notation. Treble clef. The right hand plays a series of eighth notes with a melodic line. The left hand is mostly silent. Dynamics include *p* (piano).

Second system of musical notation. Treble clef. The right hand continues the melodic line. The left hand enters with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano).

Third system of musical notation. Treble clef. The right hand has a melodic line with some blue markings above it. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Fourth system of musical notation. Treble clef. The right hand has a melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *fp* (fortissimo), and *fp* (fortissimo). A handwritten number '47' is in the left margin.

Fifth system of musical notation. Treble clef. The right hand has a melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte). A handwritten number '50' is in the left margin.

Sixth system of musical notation. Treble clef. The right hand has a melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte). A handwritten number '53' is in the left margin.

56

p

59

*)

62

65

f

fe fe

68

fe fe

71

Fine

*) 1. edition:

Pesante

75

Handwritten number 75 on the left margin. The system contains four measures. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The fourth measure has a fortissimo (*sf*) dynamic circled in blue. The music features a treble and bass clef with various note values and rests.

80

Handwritten number 80 on the left margin. The system contains four measures. The second measure has a light blue highlight. The third measure has a piano (*p*) dynamic, and the fourth measure has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The music continues with treble and bass clefs.

85

Handwritten number 85 on the left margin. The system contains four measures. The first two measures feature a melodic line in the treble clef with slurs. The bass clef provides harmonic support with chords and single notes.

88

Handwritten number 88 on the left margin. The system contains four measures. The first two measures feature a melodic line in the treble clef with slurs. The bass clef provides harmonic support with chords and single notes.

92

Handwritten number 92 on the left margin. The system contains four measures. The first two measures feature a melodic line in the treble clef with slurs. The bass clef provides harmonic support with chords and single notes.

96

Handwritten number 96 on the left margin. The system contains four measures. The first two measures feature a melodic line in the treble clef with slurs. The bass clef provides harmonic support with chords and single notes.

99

Musical notation for measures 99-101. The treble clef contains a melodic line with a long slur over the entire phrase. The bass clef contains a simple accompaniment.

102

Musical notation for measures 102-104. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a simple accompaniment. The instruction "sempre legato" is written in blue and circled in the first measure.

106

Musical notation for measures 106-108. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a simple accompaniment.

110

Musical notation for measures 110-112. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a simple accompaniment. The instruction "cresc." is written in blue and highlighted in the first measure.

114

Musical notation for measures 114-116. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a simple accompaniment. A red line is drawn under the bass line in the second measure.

117

Musical notation for measures 117-119. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a simple accompaniment. The instruction "fp" is written in the first measure.

120

Musical notation for measures 120-123. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a long slur over measures 121 and 122. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, also beamed together, and a long slur over measures 121 and 122. The key signature has one sharp (F#).

124

mf sempre legato

Musical notation for measures 124-127. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, beamed together. The dynamic marking *mf sempre legato* is written in the upper left of the system.

127

Musical notation for measures 127-130. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes, some beamed together. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, beamed together. The key signature has one sharp (F#).

130

fz

Musical notation for measures 130-133. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes, some beamed together. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, beamed together. The dynamic marking *fz* is written in blue ink in the upper left of the system.

133

sr

Musical notation for measures 133-136. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes, some beamed together. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, beamed together. The dynamic marking *sr* is written in the upper right of the system.

136

p

Musical notation for measures 136-139. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes, some beamed together, and a long slur over measures 137 and 138. The lower staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes. The dynamic marking *p* is written in the upper left of the system.

140

Musical notation for measures 140-143. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble clef with a long slur over measures 141-143, and a bass line with chords and single notes. Measure 140 starts with a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 141 has a quarter note in the treble and a half note in the bass. Measure 142 has a quarter note in the treble and a half note in the bass. Measure 143 has a quarter note in the treble and a half note in the bass.

144

Musical notation for measures 144-146. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble clef with a long slur over measures 144-146, and a bass line with chords and single notes. Measure 144 starts with a quarter note in the treble and a half note in the bass. Measure 145 has a quarter note in the treble and a half note in the bass. Measure 146 has a quarter note in the treble and a half note in the bass.

147

Musical notation for measures 147-149. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble clef with a long slur over measures 147-149, and a bass line with chords and single notes. Measure 147 has a quarter note in the treble and a half note in the bass. Measure 148 has a quarter note in the treble and a half note in the bass. Measure 149 has a quarter note in the treble and a half note in the bass.

150

Musical notation for measures 150-152. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble clef with a long slur over measures 150-152, and a bass line with chords and single notes. The word "fe" is written in blue ink above the treble staff in measures 150, 151, and 152. Measure 150 has a quarter note in the treble and a half note in the bass. Measure 151 has a quarter note in the treble and a half note in the bass. Measure 152 has a quarter note in the treble and a half note in the bass.

153

Musical notation for measures 153-155. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble clef with a long slur over measures 153-155, and a bass line with chords and single notes. Measure 153 has a quarter note in the treble and a half note in the bass. Measure 154 has a quarter note in the treble and a half note in the bass. Measure 155 has a quarter note in the treble and a half note in the bass.

156

Musical notation for measures 156-158. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble clef with a long slur over measures 156-158, and a bass line with chords and single notes. The word "pp" is written in the bass staff at the beginning of measure 156, and "calando" is written in the bass staff at the beginning of measure 157. Measure 156 has a quarter note in the treble and a half note in the bass. Measure 157 has a quarter note in the treble and a half note in the bass. Measure 158 has a quarter note in the treble and a half note in the bass.

Da Capo al Fine

XI.

Allegro brioso
sempre legato

mp

cresc.
fe fe fe

f
loco

20

Musical score for measures 20-22. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The left staff has a bass clef and the same key signature. Measure 20 features an 8-measure slur in the right hand and a *loco* marking. Measure 21 continues the 8-measure slur and has a *loco* marking. Measure 22 ends the 8-measure slur and has a *loco* marking.

23

Musical score for measures 23-25. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. Measure 23 has an 8-measure slur in the right hand and *sfz* markings in the left hand. Measure 24 has an 8-measure slur in the right hand and *sfz* markings in the left hand. Measure 25 has an 8-measure slur in the right hand and *sfz* markings in the left hand.

26

Musical score for measures 26-28. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. Measure 26 has an 8-measure slur in the right hand and *sfz* markings in the left hand. Measure 27 has an 8-measure slur in the right hand and *sfz* markings in the left hand. Measure 28 has an 8-measure slur in the right hand and *sfz* markings in the left hand.

29

Musical score for measures 29-32. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. Measure 29 has an 8-measure slur in the right hand and *cresc.* markings in the left hand. Measure 30 has an 8-measure slur in the right hand and *cresc.* markings in the left hand. Measure 31 has an 8-measure slur in the right hand and *cresc.* markings in the left hand. Measure 32 has an 8-measure slur in the right hand and *cresc.* markings in the left hand.

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. Measure 33 has an 8-measure slur in the right hand and *ff* markings in the left hand. Measure 34 has an 8-measure slur in the right hand and *dim.* markings in the left hand. Measure 35 has an 8-measure slur in the right hand and *dim.* markings in the left hand. Measure 36 has an 8-measure slur in the right hand and *dim.* markings in the left hand.

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. Measure 37 has an 8-measure slur in the right hand and *p* markings in the left hand. Measure 38 has an 8-measure slur in the right hand and *p* markings in the left hand. Measure 39 has an 8-measure slur in the right hand and *p* markings in the left hand. Measure 40 has an 8-measure slur in the right hand and *p* markings in the left hand.

11

pp
tr

44

p
sf

47

f

49

sf
p

57

f

62

sf
p

55

f *cresc.*

Handwritten measure number 55 is on the left. The system contains two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a series of chords in the upper staff and a melodic line in the lower staff. Dynamics include *f* and *cresc.*

57

ff

Handwritten measure number 57 is on the left. The system contains two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with chords and a melodic line. Dynamics include *ff*.

59

p

Handwritten measure number 59 is on the left. The system contains two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with chords and a melodic line. Dynamics include *p*.

61

pp

Handwritten measure number 61 is on the left. The system contains two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with chords and a melodic line. Dynamics include *pp*.

63

*sempre più dim. *meno**

Handwritten measure number 63 is on the left. The system contains two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with chords and a melodic line. Dynamics include *sempre più dim. meno*.

66

Handwritten measure number 66 is on the left. The system contains two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with chords and a melodic line.

89

8

ff *rfe* *rfe* *rfe*

92

8

p *rfe* *rfe* *rfe*

95

8

f

98

8

ff

101

tr. *dim.*

104

p *Fine*

89

8

ff

ffe

92

8

p

ffe

95

8

f

98

8

ff

101

dim.

104

p

Fine

Con anima
tutto legato e mezza voce

108 *p*

112

115 *cresc.*

118

121 *mor. endo*

125

129 *pp*

133 *cresc.* *accelerando* *calando*

137 *a tempo*

141 *cresc.*

145 *con affetto*

149 *dim.*

153 *p*

157

160 *pp*

Da Capo al Fine

Allegro tempestoso

XII.

p

sf *p*

f *cresc.*

15

Handwritten number 15. Musical notation for measures 15-18. Treble and bass clefs. The instruction *sempre legato* is written above the treble staff. A blue checkmark is under the first measure of the bass staff.

19

Handwritten number 19. Musical notation for measures 19-22. Treble and bass clefs. The instruction *pp* is written above the treble staff. A blue greater-than sign (>) is under the third measure of the bass staff.

23

Handwritten number 23. Musical notation for measures 23-26. Treble and bass clefs. The instruction *ff* is written above the treble staff. A blue greater-than sign (>) is under the second measure of the bass staff.

27

Handwritten number 27. Musical notation for measures 27-30. Treble and bass clefs.

31

Handwritten number 31. Musical notation for measures 31-35. Treble and bass clefs. The instruction *p* is written above the treble staff in measure 32, and *pp* is written above the treble staff in measure 34.

36

Handwritten number 36. Musical notation for measures 36-40. Treble and bass clefs. The instruction *f* is written above the treble staff in measure 36, and *p* is written above the treble staff in measure 39. A blue horizontal line is drawn across the treble staff from measure 37 to 39.

40

Handwritten annotations: *len.* (twice), blue arrow pointing right.

43

Handwritten annotations: *len.* (four times).

47

Handwritten annotations: *len.* (twice), blue arrow pointing right.

51

Handwritten annotations: *len.* (twice), *len.* (red), blue arrow pointing right.

55

Handwritten annotations: *poco*, *cres.*

59

Handwritten annotations: *len.* (twice), *do*, *fiso*, *al*, *il*.

63

Musical notation for measures 63-65. The system consists of two staves. A fermata is placed over measure 65. The word *len.* is written in blue ink above the treble staff in measure 65. A blue bracket underlines the bass line in measure 65, and a red bracket underlines the treble line in measure 65. A blue bracket underlines the bass line in measure 66.

66

Musical notation for measures 66-69. The system consists of two staves. The word *len.* is written in blue ink above the treble staff in measure 66. Blue and red brackets underline the bass and treble lines respectively in measures 66, 67, and 68.

70

Musical notation for measures 70-73. The system consists of two staves. The instruction *ff vigorosamente* is written in the middle of the system. A blue bracket underlines the bass line in measure 70.

74

Musical notation for measures 74-77. The system consists of two staves. Blue and red brackets underline the bass and treble lines respectively in measures 74, 75, and 76.

78

Musical notation for measures 78-81. The system consists of two staves. A blue bracket underlines the bass line in measure 78.

82

Musical notation for measures 82-85. The system consists of two staves. A blue bracket underlines the bass line in measure 82. The instruction *p* is written in the middle of the system in measure 85.

86

Handwritten musical score for measures 86-89. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff contains a bass line with slurs and ties. Handwritten annotations include "p" in the first measure of the lower staff, "dim." in the second and third measures, and blue arrows pointing to the right in the second and third measures.

90

Handwritten musical score for measures 90-93. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff contains a bass line with slurs and ties. Handwritten annotations include "sf" in the first measure of the upper staff and "p" in the third measure of the lower staff.

94

Handwritten musical score for measures 94-97. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff contains a bass line with slurs and ties. Handwritten annotations include "dim." in the first and second measures, and blue arrows pointing to the right in the first, second, and third measures.

98

Handwritten musical score for measures 98-101. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff contains a bass line with slurs and ties. Handwritten annotations include "cresc." in the first measure of the upper staff and "dim." in the third measure of the lower staff.

101

Handwritten musical score for measures 101-104. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff contains a bass line with slurs and ties. Handwritten annotations include "cresc." in the first measure of the upper staff.

105

Handwritten musical score for measures 105-108. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff contains a bass line with slurs and ties. Handwritten annotations include "pp" in the second measure of the lower staff and blue arrows pointing to the right in the second and third measures.

109

8

ff

loco

113

117

8

p

pp

Fine

121

appoggiato

p

126

p

131

stacc.

f

137

Musical score for measures 137-142. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. Measure 137 starts with a forte (*f*) dynamic and a staccato (*stacc.*) marking. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble line has chords. Measure 138 has a piano (*p*) dynamic. Measure 139 has a forte (*f*) dynamic. Measure 140 has a piano (*p*) dynamic. Measure 141 has a forte (*f*) dynamic. Measure 142 has a piano (*p*) dynamic.

143

Musical score for measures 143-148. Measure 143 has a piano (*p*) dynamic. Measure 144 has a piano (*p*) dynamic. Measure 145 has a piano (*p*) dynamic. Measure 146 has a piano (*p*) dynamic. Measure 147 has a piano (*p*) dynamic. Measure 148 has a piano (*p*) dynamic. A blue *cresc.* marking is present in measure 147, and a blue *sf* marking is present in measure 148.

148

Musical score for measures 149-154. Measure 149 has a piano (*p*) dynamic. Measure 150 has a piano (*p*) dynamic. Measure 151 has a piano (*p*) dynamic. Measure 152 has a piano (*p*) dynamic. Measure 153 has a piano (*p*) dynamic. Measure 154 has a piano (*p*) dynamic. A blue *pp* marking is present in measure 150, and a blue *pp* marking is present in measure 154.

153

Musical score for measures 155-160. Measure 155 has a piano (*p*) dynamic. Measure 156 has a piano (*p*) dynamic. Measure 157 has a piano (*p*) dynamic. Measure 158 has a piano (*p*) dynamic. Measure 159 has a piano (*p*) dynamic. Measure 160 has a piano (*p*) dynamic. A blue *sf* marking is present in measure 160.

158

Musical score for measures 161-166. Measure 161 has a piano (*p*) dynamic. Measure 162 has a piano (*p*) dynamic. Measure 163 has a piano (*p*) dynamic. Measure 164 has a piano (*p*) dynamic. Measure 165 has a piano (*p*) dynamic. Measure 166 has a piano (*p*) dynamic. A blue *ff* marking is present in measure 162.

164

168

174

179

184

Jan Václav Hugo Voříšek (1791 – 1825) a une importance réelle dans l'histoire de la musique (notamment pour avoir fondé le genre de l'improvisé) et sa musique, au style résolument visionnaire en plusieurs points, est de qualité. Elle peut de plus séduire le public d'aujourd'hui pourvu qu'on la joue bien.

La présente thèse souhaite combler trois lacunes : un travail dans le domaine de la théorie de l'interprétation, une édition critique commentée, et la réalisation d'un travail de recherche appliquée – l'enregistrement intégral sur un instrument approprié. Le texte propose la recherche sur l'interprétation de la musique ancienne aujourd'hui. Le premier chapitre présente la vie du compositeur et son développement artistique. Le deuxième chapitre est consacré à des questions plus générales d'interprétation, illustrées par la suite sur les œuvres de Voříšek. Les problèmes concrets d'interprétation sont vus plus en détail dans le troisième chapitre, où les œuvres de Voříšek sont examinées.

La thèse est complétée par deux annexes pratiques. La première propose l'esquisse des changements nécessaires dans l'édition moderne de la partie la moins traitée auparavant, les *Rapsodies* op. 1. La deuxième est un enregistrement sonore des œuvres de Voříšek, qui présente l'interprétation basée sur l'étude de sources musicales et de la pratique de l'époque, sur l'instrument proche du temps de la naissance des œuvres joués.

Jan Václav Hugo Voříšek (1791-1825) has an indispensable role in the music history: being the creator of the genre improvisé, his visionary musical style has many qualities. His music has a great potential to speak to nowadays public, if well interpreted.

The present thesis wishes to fill three gaps in the existing treatment of the subject: the research in the field of the theory of interpretation, the commented critical edition and the work of the applied research – a complete recording on an instrument suitable to the repertoire. The text offers the results of the research and shows the possibilities of today's interpretation of early music. First chapter treats composer's life and artistic development, the second chapter orientates on general period interpretation and the third chapter analyses Voříšek's solo piano music.

Two practical annexes complete the thesis. One of them is the suggestion of changes in the existing edition, fulfilling the needs of the historically informed interpretation. The other one, the recording shows an interpretation based on an study of the musical sources and of the period practise, on an instrument close to the time of the genesis of the works performed. The aim was to apply the results of the theoretical research presented in the second and the third chapter of this thesis in the interpretation.