

Pečman, Rudolf

Stich-Punto a Beethoven

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1996, vol. 45, iss. H31, pp. [83]-91

ISBN 80-210-1621-3

ISSN 0231-522X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111923>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RUDOLF PEČMAN

STICH-PUNTO A BEETHOVEN

Věnujeme-li pozornost žehušickému rodáku Janu Václavu Stichu-Puntovi (nar. 28. září 1746, zemř. 16. února 1803, Praha), který získal světový věhlas jako virtuos na lesní roh a skladatel děl pro svůj nástroj, nemůžeme opominout jeho vztah k Ludwigu van Beethovenovi. Mínění o kvalitě Stichových skladeb se různí – Theodor von Frimmel¹ uvádí, že Stich byl „(ein) geringwertiger Komponist“ –, avšak jako hornista má neobyčejné zásluhy o rozvoj techniky hry na instrument, který již prakticky po celé 18. století získával stále větší oblibu. Dobové obecenstvo i odborníky zaujal Stich-Punto vyspělou nástrojovou technikou, dokonalým frázováním a celkovým přednesem. Když Stich navázal styk s Beethovenem, měl již za sebou službu u hraběte Jana Josefa Thuna v Žehušicích, u knížete z Hechingenu (asi 1766-1769), ve dvorní kapele v Mohuči (1769-1774), dále koncertní působení v Paříži (1779), ve službách biskupa ve Würzburgu (1787), v pařížské kapele hraběte z Artois, potomního krále Karla X., aj. Působil v Koblenci a Trevíru (1787), koncertoval v Londýně, a to rok poté; před Velkou francouzskou revolucí i během ní byl v Paříži, kde se stal kapelníkem tamního divadla – varieté „Théâtre des Varietés amusantes“ (do r. 1798). Po krátké činnosti v Mnichově (1799) přišel do Vídně.

Ludwig van Beethoven, jenž ve vídeňském prostředí zapustil tehdy kořeny jako vynikající pianista a improvizátor, jako učitel hudby ve šlechtických rodinách i jako skladatel, měl sice za sebou příkladnou kompoziční výchovu jako žák Neefův v rodném Bonnu, ale v době před *Sivořentími Prométheovými* a před *První symfonií* neustále hledal poučení mj. v otázkách instrumentace a vhodného využití dechových nástrojů. Anton Schindler podává o tom vyčerpávající zprávu,² když praví: „*Joseph Friedlowsky (...)* učil našeho Mistra poznávat mechaniku klarinetu a známý hornista Johann Wenzel Stich (který se po italsku nazýval *Giovanni Punto*)“, měl na Beethovena velký vliv,

1 Theodor (von) Frimmel, *Beethoven-Handbuch* II, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1926, str. 258.

2 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven* I, Münster, Ascherdorff'sche Buchhandlung, 1860, str. 35.

neboť právě jemu vděčí za „*znalost hornové sazby* (*‘Kenntnis des Hornsatzes’*)“, o níž právě vydal (on, Beethoven, pozn. R. P.) „*eklatantní svědectví v Sonátě s lesním rohem* (*‘mit Horn’*), *op. 17. Karl Scholl zůstal Beethovenovým trvalým instruktorem v mechanice flétny, v jejíž konstrukci došlo v prvních desetiletích* (19.) *století k mnoha změnám.*“³ Alexander Wheelock Thayer⁴ zaznamenal bez udání pramene obdobné vyprávění Jana Emanuela Doležálka (1780-1858), které prý sdělil Otto Jahnovi. Podle Doležálka Beethoven důsledně dbal na přesnost provozování svých partů, byť nevyhovovaly vždy dobové technice, neboť – jak dodáváme – zřejmě přemýšlel a experimentoval v oblasti stylizace nástrojů. Když si mu stěžoval violoncellista Kraft na nehratelnost jeho pasáží, odsekl mu Beethoven, že musejí ležet jeho nástroji! Obdobně hovoří i Karl Holz (1798-1858), Beethovenův důvěrník ve věcech obchodních a finančních, člen Böhmovy kvarteta a později druhý houslista Schuppanzighova kvarteta. Podle Holzova sdělení prý Beethoven často vznášel dotazy vynikajícím výkonným umělcům, zda ty nebo ony obraty jsou hratelné na ten nebo onen nástroj, zda jsou obtížné ap. Holz – podobně jako Schindler – jmenuje pak Friedlowského jako Beethovenova konzultanta v okruhu klarinetových záležitostí. Uvádí pak dále hobojistu Czerwenského (snad Czerwenka, Červenka) a hornistu Hradezského (Hradeckého?) i dalšího hráče na roh, Herbsta, kteří Beethovenovi sdělovali praktické zkušenosti ze hry na své nástroje.

Z uvedených dobových zpráv tudíž poznáváme, že Beethoven již před rokem 1800 hluboce vnikal v tajemství hry na jednotlivé instrumenty. Je více než přirozené, že využil i přítomnost Sticha–Punta ve Vídni a s vehemencí se ho vptával na technické finesy hry na roh.

Podle zpráv časopisu Allgemeine musikalische Zeitung z ledna 1800 (sloupec 297) požíval Stich při vstupu do Vídně slávy, jež se dotýkala hvězd. „*Der berühmteste aller jetzigen Waldhornisten, P u n t o , ist jetzt in München und genießt ausgezeichneten Beyfall des Hofes und des Publicums.*“ Brzy poté, co vyšla noticka v Allgemeine musikalische Zeitung, vzbudil Stich rozruch i ve Vídni v tamních hudebních kruzích. Dá se předpokládat, že krátce po příjezdu do Vídně dostavil se k němu Beethoven, jenž měl v oblibě ty virtuosity, od nichž mohl získat nové poznatky o orchestrální i sólistické instrumentaci. Stalo se tak zřejmě na jednom z večírků příslušníka starého šlechtického rodu z Čech, Jana Josefa hraběte Deyma (1750-1804), bývalého důstojníka kyrysníků, jenž po jednom ze svých soubojů ujel z Rakous, přijal jméno Müller a na čas se živil v Holandsku a Neapolsku jako tvůrce obrázků z vosku. Zájem o voskové obrazy a figury podněcoval v sobě nadále – a poté, co se z ciziny byl vrátil do Vídně, založil tu oceňovaný kabinet voskových figur (1796), jenž vzbuzoval pozornost dvora i širší veřejnosti. V kabinetu shromažďoval také bysty, odlitky soch i au-

3 Cituje také Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*. Zpracovali Hermann Deiters a Hugo Riemann. Díl II. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1922, str. 127.

4 Blíže viz na několika místech: Georg K i n s k y – Hans H a l m , *Das Werk Beethovens. Thematisch–bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*. München – Duisburg, G. Henle–Verlag, 1955.

tomaty. Též Beethoven do kabinetu docházel a dá se předpokládat, že byl inspirován Deymovými sbírkami automatů k vlastní tvorbě, tak jako předtím i Mozart. Nuže, hrabě Deym pozval do svého kabinetu i hornistu Sticha–Punta. Umělec mu předvedl své technické finesy a hrál prý kouzelně. O večírku nám podává zprávu hraběnka Josephine Brunsviková–Deymová v dopise jedné ze svých sester krátce po roku 1800, když jedním dechem jmenuje Punta, Beethovena, houslistu Schuppanzigha a Domänovce–Zmeškala (Smeskall, jak píše paní hraběnka), kteří přinášeli početnému obyvatelstvu ke sluchu rozkošnou hudbu („*charmante musique*“). Všichni jí byli nadšeni⁵. Jde zřejmě o večírek před dubnem 1800, kdy došlo mj. i k setkání Sticha–Punta s Beethovenem. Tehdy ještě mladý vídeňský skladatel hodlal již předtím napsat pro virtuosa Sticha hornovou sonátu⁶. Ke kompozičnímu činu došlo až ve chvíli, kdy bylo známo, že Stich–Punto vystoupí ve Vídni na hudební akademii. Konala se 18. dubna 1800. Jak vypravuje Ferdinand Ries (1784–1838), jehož Beethoven učil klavírní hře, bylo vystoupení i s Beethovenovou sonátou již oznámeno, ale dílo samo nebylo dosud hotovo. „*Den Tag vor der Aufführung begann Beethoven die Arbeit und beim Concerte war sie fertig.*“⁷ Zda ovšem Mistr napsal svou *Sonátu F dur*, op. 17 (pro klavír a rohu), opravdu těsně před provedením, za jeden den, není doloženo. Spíše se zdá, že na ní pracoval déle. Gustav Nottebohm totiž popisuje v práci *Zweite Beethoveniana*⁸ obsah archu Beethovenova autografu s náčrtky závěrečné věty *Sonáty B dur* pro klavír, op. 22 (Rondo allegretto) – pocházející z let 1799–1800 – a první skici k *Sonátě a moll* pro klavír a housle, op. 23, ktrou datujeme k roku 1800. Uvedený arch Beethovenova biografu obsahuje také šest taktů z Adagia hornové sonáty. „*Aus der Beschaffenheit dieser Stelle*“, praví Nottebohm⁹, „*und aus der Handschrift ist zu entnehmen, daß Beethoven den Bogen ursprünglich zur Reinschrift der Sonate Op. 17 bestimmt hatte.*“

Riesovu poznámku o tom, že hornová sonáta vznikla za jeden den, komentuje také Thayer¹⁰ a podotýká, že Beethoven měl ve zvyku určité části svých děl pouze nahodit na papír, podržet v hlavě a spoléhat se na vhodný okamžik, aby tu nebo onu kompozici rázem dokončil. Toto Thayerovo hledisko neodporuje nikterak výsledkům bádání Gustava Nottebohma. Ostatně podobně si Beethoven leckdy počínal i jindy, např. při tvorbě svých klavírních koncertů, jejichž sólový part pak přednášel.

K hudební akademii 18. dubna 1800 vrací se mj. *Allgemeine musikalische Zeitung* dne 2. července téhož roku,¹¹ a ve své zprávě osvětluje některé skuteč-

5 Cituje F r i m m e l na místě uvedeném v pozn. č. 1.

6 Byl nadšen jeho hrou v kabinetu Deymově. Viz dále. Srov. F r i m m e l, tamtéž.

7 Srov. Dr. F. G. W e g e l e r – Ferdinand R i e s, *Biographische Notizen über Beethoven*. Coblentz, K. Bädker, 1838. Cituje T h a y e r (viz u nás pozn. č. 3), str. 175. V původním Wegelerově–Riesově vydání na str. 81.

8 Gustav N o t t e b o h m, *Zweite Beethoveniana*. Hrsg. von Eusebius Mandyczewski. Leipzig, J. Rieter–Biedermann, 1887, str. 379–381.

9 T ý ž v uvedeném díle (srov. předchozí poznámku), str. 381.

10 T h a y e r, str. 173.

11 AMZ roč. III, str. 704.

nosti vztahující se ke Stichu–Puntovi. Věnujme pozornost citátu z tohoto časopisu: „*Der berühmte Punto hält sich jetzt in Wien auf. Er gab von Kurzem eine Akademie (im Hoftheater), in welcher sich eine Sonate für Fortepiano und Waldhorn, componiert von Beethoven und gespielt von diesem und Punto, so ausgezeichnete und so gefiel, daß trotz der neuen. Theaterordnung, welche das da Capo und laute Aplaudieren im Hoftheater untersagt, die Virtuosen dennoch durch sehr lauten Beifall bewogen wurden, sie, als sie am Ende war, wieder von vorn anzufangen und nochmals durchzuspielen,*“ což tedy znamená, že úspěch díla byl o premiéře tak značný, že obecenstvo aplaudovalo tak nadšeně, přes zákaz divadelní správy (jež tehdy zavedla nový pořádek, v němž se zapovídalo vyžadovat od interpretů opakování – „da Capo“ – a vůbec příliš hlasitě tleskat), že sonáta musela být opakována znovu v plném znění.

Ohlas hornové sonáty i virtuózního přednesu Beethovenova a Stichova byl tak pronikavý, že dílo doznalo záhy nového provedení. Ve Vídni byla tehdy pořádána řada dobročinných koncertů ve prospěch vojenských nemocnic. Vrcholnými zážitky byly dva koncerty ve velkém sále císařského zámku (v tzv. Redutním sále). Ředitel Dvorní opery, baron Peter von Braun, uspořádal dne 16. ledna 1801 provedení Haydnova „Stvoření“ („*Die Schöpfung*“, Hob. XXI:2) za řízení samotného skladatele – a druhý z vrcholných koncertů konal se několik dnů nato, tj. dne 30. ledna 1801. Vystoupila na něm zpěvačka Christine Franková, roz. Gerhardiová, a další pěvci, totiž Magdalena Willmannová–Galvaniová a pan Simoni. L. v. Beethoven se Stichem–Puntem na večeru opakovali provedení hornové sonáty, Joseph Haydn pak dirigoval své další dvě symfonie, Ferdinando Paër (1771–1839) – tehdy proslavený italský skladatel, jenž doznal úspěchu svou operou *Leonora* – dirigoval díla vokální, resp. operní produkce a střídal se v řízení orchestru s Giacomem Contim.

Dochoval se přesný program tohoto koncertu, který otiskl. I. H. F. Müller v nedatované publikaci „Abschied von der K. K. Hof–National–Schaubühne“. Údaje přebírá Thayer.¹² Dovolíme si je citovat v plném znění.

„Den 16^{ten} Januar (1801) wurde von dem Herrn Baron von Braun im großen Redouten–Saale unter der eigenen Direktion des Herrn Compositors Joseph Hayden dessen Schöpfung zum Vortheile der K. K. verwundeten Soldaten gegeben. Die Einnahme war: 7183 Gulden 28 Kr. – Aus gleicher patriotischer Gesinnung gab die Frau von Frank, gebohrne Gerhardi, mit allerhöchster Bewilligung in dem K. K. großen Redoutensaale den 30^{ten} dieses Monats eine musikalische Akademie zum Vortheile der K. K. verwundeten Krieger. Ihr rühmliches Unternehmen unterstützten die von den menschenfreundlichen Gefühlen belebten und in dem hier folgenden Verzeichnisse der auszuführenden Stücke genannten berühmten Tonkünstler.

Erster Theil

Simphonie von Herrn Joseph H a y d n , Doktor der Tonkunst, von ihm selbst dirigiert.

12 Thayer, str. 214.

Scena und Aria mit Chören aus der Oper Merope von Herrn Nasolini. Gesungen von Madame von Frank .

Eine Sonate auf dem Piano-Forte, komponiert und gespielt von Herrn van Beethoven und accompaniert mit dem Waldhorn von Herrn Punto .

Scena und Duetto aus der Oper Merope von Herrn Nasolini. Gesungen von Madame von Frank und Herrn Simoni , Sänger bei der K. K. Hofkapelle.

Zweyter Theil

Simphonie von Herrn Joseph Haydn , Doktor der Tonkunst, von ihm selbst dirigiert.

Terzetto mit Chören aus der Oper Orazi und Curiazi, von weyländ Cimarosa.¹³ Gesungen von Madame Galvani , Madame von Frank und Herrn Simoni .

Aria mit Corno obligato von Rispoli, gesungen von Herrn Simoni und accompaniert von Herrn Punto .

Scena und Finale aus der Oper Orazi und Coriazi, von weyländ Cimarosa. Gesunge von Madame Galvani , Madame v. Frank und Herrn Simoni , mit Begleitung der Chöre.

Die Einnahme bei dieser patriotisch veranstalteten Akademie für die verwundeten K. K. Soldaten betrug 9463 Gulden 11 Kreuzer. Wobey Ihre Majestäten der Kaiser und die Kaiserin, die Königinn von Neapel, so wie I. I. K. K. H. H. die Herren Erzherzoge und der Herr Herzog Albert von Sachsen-Teschen die Gewohntnen Beweise ihrer Großmuth wiederholten.

Z údajů vyplývá, že akademie (pořádaná na počest a k dobru rakouských vojáků, zraněných během druhé koaliční války anglicko-rusko-rakouské proti Francii) byla navštívena císařem, císařovnou a členy jejich rodiny, stejně jako dalšími vzácnými hosty z řad vyšší šlechty. Úřední výši příjmů z akademie dlužno opravit podle zprávy z Wiener Zeitung (28. února 1801), neboť z částky

9463 zlatých 11 krejcarů

nutno odečíst výdaje za uspořádání akademie etc., které činily

593 zlatých a 33 krejcarů.

Vládní komise tedy potvrdila, že do sbírky císařskokrálovské armády bylo předáno

8869 zlatých a 38 krejcarů.

K akademii vztahuje se i následující dopis Ludwiga van Beethovena z ledna 1801,¹⁴ adresovaný paní Frankové-Gerhardiové, v němž se Mistr pozastavuje

13 Domenico Cimarosa (1749-1801) právě nedávno (11. ledna) zemřel. Proto je uvedeno „weyländ“, tj. zemřelý, zpodstatněle „nebožtík“.

14 Citujeme podle: *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*. Hrsg. von Emerich Kastner. Völlig umgearbeitete und wesentlich vermehrte Neuausgabe von (...) Julius Kapp. Leipzig, Hesse und Becker, nedatováno (předmluva 1923), dopis č. 44, str. 37-38. Ve vydání není uvedeno oslovení, které v přetištěném dopise přináší Thayer, str. 214. V Thayerově edici je Beethovenův dopis citován přčsně podle originálu, to znamená, že tu nacházíme obvyklou zkratku Beethovenova podpisu: *L. v. Bthvn.*, zatímco Kastner – Kapp jej na str. 38 rozepisují: *L. v. Beethoven*.

nad tím, že při veřejném oznámení (tedy na plakátech, pozn. R. P.) nebyla uvedena jména výkonných umělců a skladatelů, jak bývá jinak zvykem. To se Beethovena nepříjemně dotklo. Pozastavuje se nad eliminací jmen také proto, že tu byl vynechán Punto. Paní Franková–Gerhardiová se vystavuje, podle Beethovena, zjevným mrzutostem („*sicheren Verdrießlichkeiten*“). Svého manžela (tj. lékaře dr. Josefa von Franka, pozn. R. P.), který zařizoval organizační věci kolem koncertu, měla pěvkyně na nutnost uvedení jmen umělců upozornit a nepustit jejich vynechání. Neboť zdalipak Beethoven, ale i Punto, Simoni a Galvaniová, nepřispěli k dobročinnému účelu koncertu? Publikum mělo být o jejich horlivosti informováno předem. Jinak by všichni nutně museli vyvodit závěr, že byli k nepotřebě.

Tento podrážděný dopis vedený k rukám paní Frankové–Gerardiové – uvedený francouzským určením adresátky: „*Pour Madame de Frank*“ – odlišuje se od jiných, přátelsky laděných psaní pěvkyni: roku 1798 ji Beethoven oslovuje „*Meine liebe Fräulein Gerardi*“ (správně by mělo být: „*Mein liebes Fräulein Gerardi*“, pozn. R. P.) – nebo dokonce „*Liebe Christine*“¹⁵ –, avšak rozhořčený dopis týkající se akademie nemá oslovení (jehož přátelskou obdobu bychom jinak očekávali), nýbrž pouze strohou – a neúplnou – adresu: „*Pro Madame von Frankovou*“.

Snad byl Beethoven výše uvedeným opominutím rozezlen mj. i proto, že se obával, aby jeho jméno neupadlo u vznešené vídeňské společnosti v zapomenutí. Jako každý umělec, dbal i on o společenský prestiž. Uvažme, že v době kolem roku 1800 ještě plně nepronikl a nedospěl dosud k pohrdavému postoji ke společenským úspěchům, jímž se vyznačoval později, ve svém tzv. „hrdinském“ údobí nebo v letech následujících po něm. Avšak strach z toho, že bude upadat v zapomenutí, je tehdy u Beethovena vysvětlitelný také tím, že v uvedeném roku 1801 neuspořádal pro vídeňské publikum samostatný koncert (tj. akademii, jak se tehdy říkalo; pozn. R. P.). Intenzívně se totiž věnoval kompoziční práci a připravoval své význačné baletní dílo na libreto tanečního mistra, choreografa a skladatele Salvatore Viganò (1769-1821). Stvoření Prométheova (*Die Geschöpfe des Prometheus*, op. 43).¹⁶

Zastavili jsme se poněkud podrobněji u faktografických skutečností vztahujících se k oné Beethovenově sonátě, která vznikla z Puntova podnětu a byla také péčí skladatele provedena v kooperaci s tímto českým hornistou. Samotný pohled na titulní list originálního vydání díla z března 1801 ve vídeňském nakladatelství T. Mollo et Comp.¹⁷ – který je koncipován ve francouzském jazyce

15 K a s t n e r – K a p p, dopisy č. 30, str. 29; č. 31, str. 30.

16 O baletu pojednávám ve své práci *Beethoven dramatik*, Hradec Králové, Krajské kulturní středisko, 1978, str. 119-125. Nově viz mou strojopisnou práci *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena, II: Prométheovský boj*. Brno 1986, str. 439-451; analýzu baletu provádím tamtéž na základě beethovenovské literatury, ale s vlastní interpretací (na str. 254-270). Práci rozmnožilo Technické středisko filozofické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně.

17 Znění původního titulního listu: „*SONATE / pour le / Forte-Piano / avec un Cor, ou Violoncelle / composée et dediée / A Madame la Baronne de Braun / par / <LOUIS VAN*

–, ale i bližší studium partů tohoto díla přesvědčují o tom, že titulní označení „*Sonate pour le Forte–Piano avec un Cor*“ odpovídá dobové vývojové situaci v oblasti sonátové tvorby, neboť tzv. „melodický“ instrument je tu považován vlastně za doprovodný. Celá sonáta je myšlena v podstatě jako klavírní, neboť by bylo možno při její interpretaci – tak jak byla chápána na přelomu 18. a 19. století – part „melodického“ nástroje pouze „zanášet“ do klavíru a dílo hrát jako jakýsi sukus partitury, tj. ve „staženém“, „zúženém“ znění. Tato technika interpretace má své kořeny v nedávno tehdy uplynulé době, která považovala sonáty pro klavír a melodický hlas za produkt ryze užitkový, jenž zazníval k potěše domácího (šlechtického) publika. Party melodických nástrojů byly za klasicismu koncipovány technicky méně náročně než party klavírní (máme na mysli ovšem vývojový stav, kdy princip *bassa continua* byl již zcela eliminován). Tak např. Mysliveček, Haydn, Mozart i jiní psávali tyto své sonáty právě oním výše uvedeným způsobem, ale tento princip přežíval ještě mj. i u Carla Marii von Webera; ba dokonce i César Franck píše svou slavnou Sonátu A dur „pro klavír a housle“!

Pro proces směřující k uplatnění závažnosti sonátové tvorby je velmi důležitá i *Sonáta F dur*, op. 17, pro klavír a lesní roh. Do její struktury jsou promítány postupy ryze koncertantní – v oblasti Beethovenových houslových sonát pozorujeme uplatňování koncertantního způsobu hry nejpodstatněji v Sonátě A dur, op. 47 („Kreutzerové“, z doby 1802-03) –, a tu nám napadá, jako by před naším duchovním zrakem promítla se reminiscence na obdobný styl sonátové houslové tvorby, který byl před lety patrný např. u Franceska Marii Veraciniho (1690 až kolem 1750) aj. Italů, kteří byli okouzleni rychlým technickým vývojem houslové hry a hodlali techniku hry na nástroj zvaný *violino* okamžitě uplatnit i v tvorbě „komorní“, abychom tu užili tohoto pozdějšího označení. Problém přenášení koncertantních prvků do sonátové tvorby dlužno ovšem mj. spojit i se zjevně se projevujícím vlivem *concerta grossa*.

Avšak vraťme se k Beethovenově hornové sonátě. I Beethoven tu byl, podobně jako italští mistři tzv. baroka, okouzlen strmým nástrojovým vývojem lesního rohu, k němuž v době nedávno minulé i v době, kterou prožíval Beethoven, právě docházelo. Hornový virtuos Jan Václav Stich–Punto byl ovšem nositelem těchto pronikavých vývojových tendencí, neboť je promítal do své vynikající a všemi obdivované hry, která byla arcí založena nejen na ryze nástrojových předpokladech, nýbrž i na podrobných nástrojařských znalostech tohoto významného instrumentalisty z Čech.

BEETHOVEN > / *Oeuvre 17 / (...) à Vienne et Hedler.*“ Srov. K i n s k y – H a l m , str. 39. Chybné je mínění, že Beethoven věnoval sonátu přímo Stich–Puntovi. Byla dedikována paní baronce Josefině von Braunové (nar. kolem 1765 ve Vídni), dceři pana von Högel–müllera, který jako třiasmdesátiletý zemřel ve Vídni 13. února 1838. Josephine Baronin von Braun, rozená von Högel–müller, stala se manželkou Petera von Brauna (1758–1819), obchodníka a dvorního bankéře, který byl povýšen do šlechtického stavu roku 1795. Stál v čele obou císařsko–královských dvorních divadel jako zástupce ředitele (*Vizedirektor*), a to od r. 1794 do r. 1806. Bližší viz F r i m m e l , *Beethoven–Handbuch* I, str. 58 n. O Braunovi též viz Rudolf P e č m a n , *Jeviště dílo Ludwiga van Beethovena* II, str. 276.

Stich–Punto hrával na *roh invenční*. Používal technických fines, které již kolem roku 1750 začal uplatňovat a prosazovat jako učitel, drážďanský reformátor hornové hry Anton Joseph Hampel (nar. kolem r. 1705 v Čechách, zemř. 1771 v Drážďanech), který hrál se skloněným rohem, pokládal jej na pravou stranu prsou a přidržoval pravou ruku na ozvučnici, pěst pravé ruky pak do ozvučnice vkládal do menší nebo větší hloubky. Přisuzuje se mu tudíž vynález takzvaného „krytí“. Na staré přirozené rohy bylo možno zahrát jen určitou řadu přirozených tónů, a nikoliv celou stupnici. Hledal se způsob, jak tomuto nedostatku odpomoci. A byl to právě Hampel, který vsunutím pravé ruky do ozvučnice dosáhl toho, že se ozýval tón, který byl o půl tónu nebo o celý tón nižší. Hampel byl také vynálezcem takzvaných „invencí“ neboli „kulis“, tedy vsuvek v podobě písmene *U*, které se vkládaly během hry – k vložení bylo třeba pomlk, které skladatelé byli nuceni interpolovat do svých kompozic –, a to do otevřené části trubice uprostřed nástroje. S taji hry na invenční roh seznámil Beethovena podrobněji Stich–Punto. Ostatně Beethoven se ho na rozmanité problémy hornové hry s nelíčeným zájmem vyptával. Je pravděpodobné, že Stich–Punto nejenže znal a užíval všechny Hampelovy postupy a finesy, ale že je obohacoval o další své hmaty, které byly tajemstvím jeho interpretačního úspěchu. Patrně znal i typ nástroje, který uvádí Karl Türschmidt, komorní hudebník berlínský, při popisu vinutí trubice rohu. Týž Türschmidt vynalezl roku 1795 i hornové dusítko, které bezpochyby znal a používal i Stich–Punto. O těchto a podobných problémech nás poučuje nejen Curt Sachs ve své práci *Handbuch der Instrumentenkunde*¹⁸, nýbrž i starší badatelé Rode a Ledebur¹⁹.

Beethovenova znalost problémů hry na invenční roh – tuto svou vědomost podstatně prohloubil hlavně stykem se Stichem–Puntem – promítla se nejpodstatněji do jeho hornové sonáty, kterou hrál s českým hornistou. Dá se předpokládat, že koncertantní charakter díla (jak se projevuje v partu melodického hlasu) byl při provedeních znásoben improvizovanými Stichovými vstupy a rozmanitými technickými obohaceními partu. Lze jen litovat, že nemohl být zachován zápis Stichova výkonu, jenž na koncertním pódiu rostl spolu s inspiračním výkonem Ludwiga van Beethovena u klavíru. Velký hornový virtuos setkal se tu při interpretaci s klavíristou²⁰, který byl obdivovaným improvizátorem. Nedovedu si ani představit, že by např. Beethoven hrál jen stroze to, co měl napsáno v notách. Zajisté mnohé, co není zachyceno v tištěném vydání díla (srov. „Gesamtausgabe“ č. 112, tj. série 14 č. 1), znělo tehdy – na počátku 19. století – pod Beethovenovými rukama takřkajíc „navíc“. Podobně „navíc“ zřejmě zaznívaly i ozdoby a technická obohacení hornového partu – doklad nevědění umění Jana Václava Sticha–Punta.

18 Curt S a c h s , *Handbuch der Musikinstrumente*. Zweite, durchgesehene Auflage. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1930, str. 275.

19 Srov. Theodor R o d e , *Zur Geschichte des Horns*. Neue Berliner Musikzeitung XIV, 1860, str. 242.

20 Viz. Rudolf P e č m a n , *Beethoven pianista. Slovo o jeho interpretačním umění a o správném vyznění jeho děl*. Opus musicum IX, 1977, č. 2, str. 43–46.

Možno závěrem vyslovit hypotézu, že Beethovenovo „ozáření“ uměním Stichovým mělo kladný vliv na utváření Mistrových hornových partů i v jeho symfoniích. Postupná doba jejich vzniku byla též dobou přechodu, neboť *invenční roh* byl postupně nahrazován *rohem ventilovým*²¹. Škoda, že ventilový roh byl v počátcích. Tato nová forma lesního rohu již Beethovena v jeho symfoniích vlastně nezasáhla. Víme, že používal i takzvaných vysokých ladění, která zněla svěže a „světle“ (např. ve Scherzu 7. symfonie), nebo ladění hlubokých („corni in B basso“ v Adagiu 9. symfonie). Všechno se snažil vylučovat nedostatky citlivého nástroje, který v jeho době dosud pomalu dospíval ke své „vývojové revoluci“. Beethoven dále bohatě využíval takzvaných „krytí“. Byl hluboce vnímavý pro nízké polohy nástroje, v nichž ovšem již předjímal typicky romantický přístup ke zvukové barvě, atd. atd.

Můžeme vyslovit maximu, že bez Sticha–Punta a jeho umění by ani Ludwig van Beethoven nebyl dospěl k typu instrumentace partů lesních rohů, jak je známe z jeho hornové sonáty a z jeho Druhé až Deváté symfonie. A to je ten nejpronikavější význam styků Jana Václava Sticha–Punta s Ludwigem van Beethovenem²².

Postskriptum

Předneseno 6. 10. 1993 na Hornových dnech (Horn Days) v koncertním sále Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Hornové dny se konaly v rámci Mezinárodního hudebního festivalu.

STICH-PUNTO UND BEETHOVEN

„Der berühmteste aller jetzigen Waldhornisten, Punto, ist jetzt in München und genießt ausgezeichneten Beyfall des Hofes und des Publikums,“ schrieb über Jan Václav Stich-Punto (1746-1803) Allgemeine musikalische Zeitung im Jänner 1800. Kurz danach kam der Hornvirtuose nach Wien. Ludwig van Beethoven traf ihn bald nach seiner Ankunft. Stich-Punto hat schon früher mit ihm verabredet, daß Beethoven für ihn eine Sonate komponiert. Die Komposition des Werkes (Op. 17, F-Dur) verschoß Beethoven bis zum letzten Augenblick: „Den Tag vor der Aufführung begann Beethoven die Arbeit,“ berichtet Ferdinand Ries (Biographische Notizen über Beethoven, Coblenz 1838). Die Uraufführung der Komposition fand am 18. 4. 1800 in Wien statt. Beethoven spielte (teilweise improvisierend) den Klavierpart, Stich-Punto hat den Hornpart vorgetragen. Der Beifall war frenetisch. Bald danach wurde die Sonate von den beiden Künstlern in der wohlthätigkeitsakademier der Frau Christine Frank wiederholt (30. 1. 1801). In der Sonate Op. 17 stilisierte Beethoven meisterhaft den Hornpart. Stich-Punto benutzte bei der Aufführung die damals neue Inventionsform des Horninstrumentes, das durch Einsetzen von etwa U-förmigen Stimmbögen verschiedener Größe in jede gewünschte Stimmung gebracht werden konnte. Man kann die Hypothese äußern, daß Beethoven nach den beiden Aufführungen der Hornsonate das Inventionshorn in seinen Werken (z. B. im Scherzo der VII. Symphonie) vorgeschrieben hat.

21 Curt Sachs, citované dílo (srov. pozn. č. 18), str. 276-280.

22 Analytický pohled na Sonátu F dur, op. 17, viz u Thayera, citované dílo (srov. pozn. č. 3), str. 202-203.

