

Pečman, Rudolf

Práčův písňový sborník z roku 1790 a "Razumovské kvartety" Ludwiga van Beethovena : (příspěvek k otázce citací ruských lidových písní)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.
1957, vol. 6, iss. F1, pp. 53-63

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110552>

Access Date: 08. 12. 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

PRÁČŮV PÍŠŇOVÝ SBORNÍK Z ROKU 1790
A „RAZUMOVSKÉ KVARTETY“
LUDWIGA VAN BEETHOVENA

(Příspěvek k otázce citací ruských lidových písní)

Otázka, jakým způsobem se Ludwig van Beethoven (1770—1827) ve svých smyčcových kvartetech, op. 59, vyrovnal s vlivem ruských lidových písní, nebyla dosud podrobněji řešena.¹ Naše stať chce poukázat na zajímavé citace dvou ruských lidových písní ze sborníku českého hudebního emigranta v Rusku, Jana Ivana Bohumíra Práče,² a to s přihlédnutím na skutečnosti historické povahy, na otázky hudebně estetické a folkloristické a na hudebně tektonický rozbor Beethovenových skladeb.³

Při zkoumání Beethovenova vztahu k ruským, širě k slovanským lidové nápevným písňovým útvarům, jde především o to dokázat zřejmé vlivy lidové nápevné oblasti, které se u Beethovena projeví přímými citacemi lidových písní. Jde tu o jakýsi druh konvenčních⁴ citací, kdy sice není text písně posluchačům znám,⁵ ale melodická linka nápevu může být empiricky považována za určitý nápevný typ, který je národnostně dosti ostře vyhraněn.⁶ U ruských lidových písní, které Beethoven cituje, tato národnostní vyhraněnost se poměrně velmi průkazně projevuje v melodice, takže naše vývody mohou celkem mít objektivní platnost. Celkově charakterisováno, mají ruská témata význam pro melodické oživení Beethovenových skladeb a nutno na ně pohlížet jako na jev hudebně i historicky zajímavý. Že by však znalost několika ruských melodií podnítila Beethovenův hlubší zájem o ruskou lidovou hudební kulturu, který by se byl projevil důsledněji v celé Beethovenově tvorbě, je nepravděpodobné a není ani na základě dosud známých fakt z Beethovenova života dokazatelné. Nemůžeme rovněž vědecky odpovědně dokázat vliv použitých temat na jiné Beethovenovy skladby — nebo dokonce na celé utváření Beethovenova skladebného stylu a melodického myšlení. Bylo by ovšem možné vidět tyto vlivy třeba i v jiných Beethovenových dílech, ale to bychom se nevyvarovali ukvapených závěrů pro přílišnou subjektivnost hypotes a pro malou nebo žádnou průkaznost na základě srovnávacího materiálu.

*

Citace ruských lidových písní ve smyčcových kvartetech, op. 59 (tak zvaných „Razumovských“) je dokladem souvislosti Beethovenovy melodické invence s východoslovanskou nápevnou oblastí. Je všeobecně známo, že všechny kvartety opusu vznikají z popudu knížete Razumovského, ruského vyslance ve Vídni, jemuž jsou také věnovány.

Kníže Andrej Kíryllovič *Razumovskij*⁷ (nar. 1752 v Petrohradě, zemř. 1836 ve Vídni) byl štedrým příznivcem umění, zejména hudby. Věnoval se diplomatické dráze. Již v letech 1777–1779 zastával funkci na ruském vyslanectví ve Vídni. Roku 1794 se stal nástupcem hraběte Mikuláše Golicyna⁸ v úřadě vyslance na rakouském dvoře. Sám byl také výkonným hudebníkem. Hrál s velkou zručností na housle, osobně znal Mozarta a stýkal se s Haydnem. Studium Haydnových skladeb poznal dokonale styl kvartetní hudby a své zkušenosti v tomto oboru velmi dobře uplatnil později.

Razumovskij se setkal s Beethovenem pravděpodobně kolem roku 1796, poněvadž téhož roku mu jeho sekretář *Klüpfeld*⁹ vypravoval o neobyčejných úspěších šestadvacetiletého Beethovena ve vídeňském hudebním životě. Razumovskij se poté velmi pravděpodobně seznámil s Beethovenem i osobně.¹⁰

Již před rokem 1796 byl Razumovskij velkým ctitelem Beethovenových skladeb. Tak na příklad r. 1795 se stal jedním z prvních subskribentů jeho *Trií*, op. 1, pro housle, violoncello a klavír. Svůj obdiv k Beethovenovu dílu dokázal nejlépe r. 1808 založením vlastního komorního souboru, který všechny své síly i nadšení věnoval provádění Beethovenových skladeb. Ale Beethoven se intimně s Razumovským stýkal již dávno před rokem 1808,¹¹ kdy arci jeho vztahy k Razumovskému nabyly ještě vřelejšího charakteru.

Razumovského kvartetní sdružení¹² věnovalo svůj repertoár většinou dílu Beethovenovu. Mnohé Beethovenovy smyčcové kvartety měly v souboru svou premiéru.

Z přátelských vztahů Beethovenových ke knížeti Razumovskému vytryskla i díla děvítapadesátého opusu (č. 1, 2, 3), která skladatel věnoval svému velkému příznivci, chtěje se mu tak odvděčit za vše, co pro něj vykonal. Skladby vešly do dějin pod známým názvem „Razumovské kvartety“.¹³ Na kompozici skladeb pracoval Beethoven r. 1806 a téhož roku skladby také dokončil.

Při celkové charakteristice se jistě neztotožníme s názorem Theodora *Helma*, který tvrdí, že oba kvartety, v nichž jsou citovány ruské lidové písně, nemají národní zabarvení a že jsou prý jen a jen „praněmecké“ nebo dokonce „universálně kosmopolitické“.¹⁴ Takovéto tvrzení nesvědčí o autorově objektivitě a dokazuje, že Helm vycházel při hodnocení z pozic převážně šovinistických. Přitom ovšem souhlasíme s Helmem, praví-li, že oba kvartety jsou čistě *beethovenovské*. Beethoven za všech okolností, tedy i v našem případě, užívá citací lidových písní pro postižení zvláštního, svérázně národního koloritu, ale přitom ve výrazových prostředcích své hudební mluvy a v mistrovském uchopení a zvládnutí materiálu, v tektonice skladeb zůstává vždy plně svůj.

*

Práčova písňová sbírka, která sloužila Beethovenovi za podklad k výběru písní, vyšla v Petrohradě r. 1790. Je pravděpodobné, že Beethoven použil I. vydání sbírky, ačkoli není vyloučeno, že se opíral o její II. vydání, které se v daleko větší míře rozšířilo do celé Evropy.

Život a působení Jana (Ivana) Bohumíra *Práce* na Rusi je pěkný a zajímavý doklad toho, jak hluboce působila česká hudební emigrace 18. století na ruský hudební život.¹⁵ Význam tohoto skladatele a sběratele lidových písní byl teprve nedávno oceněn.¹⁶

Práčův původ nebyl dlouho jasný. Jeho současník *Matthieu Guthrie* (též *Matvej Gutri*)¹⁷ jej považuje za německého skladatele;¹⁸ *Jurij Arnold*¹⁹ se dokonce domnívá, že byl kozáckého původu.²⁰ Na český rodový původ poukázal po prvé *Petr Alexejevič Bezsonov*²¹ ve své práci o ruských písňových sbornících 18. století²² a bezpečně vědecky jej dokázal teprve *Nikolaj Jevgrafovič Palčikov*.²³

Místo a datum Práčova narození není známo. Pochází ze Slezska. R. 1770 emigruje na Rus, od r. 1780 působí jako učitel hudby ve Smolném institutu v Petrohradě a od r. 1784 vyučuje ve škole dvorních divadel v Petrohradě hře na klavír. Umírá v Petrohradě r. 1798.

Jsá ve skladbě zákem Vasilije Fedoroviče *Trutovského*,²⁴ věnuje se vedle sběratelské činnosti také hudební komposici.²⁵ Historický význam Práčův ovšem vidíme v jeho sbírce ruských lidových písní *Sobranie Russkich narodnych pesen' s ich golosami, položených na muzyku Ivanom Pračem*, kterou vydal v Petrohradě r. 1790. (II. vyd. 1806, III. 1815, IV. 1896 v red. N. J. Palčikova.)²⁶

Prvé jednosvazkové vydání sborníku obsahovalo 100 písní a Práčovu předmluvu o ruské lidové hudbě. V této předmluvě Práč vysoce hodnotí bohatství ruské lidové písně slovy: „Žádný národní zpěv nemá tak hojný a rozmanitý melodický obsah jako ruský.“²⁷ V druhém vydání vyšel sborník již ve dvou svazcích a obsahoval 150 písní. Práčova předmluva byla zde poněkud pozměněna. Vydání třetí je nezměněný otisk vydání druhého. Čtvrté vydání redigoval N. J. Palčikov, který popírá Práčovo autorství. Činí tak asi proto, že I. vyd. sbírky bylo inspirováno Nikolajem Alexejevičem *Lvovem*,²⁸ který prý pořídil výběr i redakci písní. Práč provedl pravděpodobně pouze melodický zápis a harmonisaci písní.²⁹

Ať už je autorem sbírky Práč či Lvov, zůstane její cena trvalá, poněvadž podává na dlouhá léta jediný ucelený pohled na ruskou lidovou píseň. Práč ovšem naprosto nevystihl zcela zvláštní a svébytný charakter ruské lidové písně, která je namnoze církevního tónorodu: písně zapisoval a harmonisoval podle tehdejší klasicistické manýry. Používal nejjednodušších harmonických funkcí (T, D), a to mnohdy ještě s nesprávným harmonickým citěním na nesprávných místech.³⁰ Práč také nesprávně frázuje některé melodie písní. Častým dělením melodické linky do taktů o menším počtu dob ztrácí mnohdy typicky ruskou dlouhodečnost.³¹ Přes tyto, i když poměrně veliké a podstatné nedostatky, měla Práčova sbírka značný význam v dějinách ruské hudby. I kdyby byl Práč písně pouze zapsal a harmonisoval, zůstane historickým faktem, že sbírka vyšla pod jeho jménem, což ukazuje spíše na přímé Práčovo autorství, a v dalším vývoji působila na ruské skladatele.³²

Práčova sbírka poskytovala ve své době celkem úplný obraz písňového bohatství ruského lidu. Byla to také jediná sbírka ruských lidových písní, která se již koncem 18. století, zejména však ve II. vyd. dostala i za hranice Ruska. Doklad, že dvě z písní sloužily dokonce jako cantus firmus samému Beethovenovi, ještě více podtrhuje její význam, a to na základě tohoto faktu i pro hudbu světovou.

*

Jakmile se písňová sbírka Práčova dostala Beethovenovi do rukou, musel provést v ý b ě r temat, která by byla typicky ruská, jejichž melodika by v sobě spojovala nejspecifičtější rysy ruské lidové písně. Můžeme se domnívat, že Beethovenovy odborné znalosti z oboru hudebního folkloru, jmenovitě ruského, byly minimální, ne-li vůbec žádné. Vždyť konečně se ani nemohl ve své době bezpečně opřít o vědecky fundovaná pojednání o ruské lidové písni. V tomto oboru nevyšlo nic ani v Rusku, ani v ostatní Evropě. — Neměl dále po ruce podrobný srovnávací materiál pramenné povahy.³³ Vždyť tři písňové sbírky, které vyšly před Práčem, „Drevnije rossijskije stichotvorenije“ Kirila *Danilova* (18. stol., II. vyd., 1817), trojdílný a n o n y m n í sborník z let 1776—1779 (obsahující 62 písní ve dvojhlasu) a v Rusku již známější „Sobranie Russkich prostych pesen' s notami V. Trutovskogo“ (Petrohrad 1776 až 1795), nedostaly se vůbec za hranice své vlasti. Beethoven měl tedy možnost čerpat jedině ze sbírky Práčovy. Je možno se domnívat, že nepřihlížel k jejím chybám v zápisu a harmonisaci; nemohli bychom to ani od Beethovena požadovat. Vždyť počátek 19. století, doba pozvolného přechodu od klasicismu k romantismu, jež si sice již na daleko širším základě všimala lidové písně, nemohla dospět k těm moderním hodnotícím kritériím v oboru sběru, zápisu a harmonisace lidových písní, k nimž jsme došli dnes. Byla v otázkách sběru a zápisu ještě příliš v zajetí klasicisujících tendencí, jejichž vlivem viděla

v lidové písni útvar hlavně s l o v e s n ý³⁴ nebo jen čistě h u d e b n í. V druhém případě pak chápala melodiku písni zcela odtrženě od textu. Sběr písni a jejich selekce se prováděla s hlediska jen ryze hudebního. V obou případech šlo o velmi pochybený methodický přístup k věci, který nemohl ani zdaleka zaručit bezpečný pohled do celé struktury lidové písni. Možno říci, že právě ono ryze hudební hledisko, usměrněné zcela přirozeně dobovými názory, opírajícími se o stav tehdejší hudební theorie a běžné hudební sběratelské praxe, která stále ještě tkvěla — smetanovsky řečeno — v antidiluvialních názorech vyživajícího se klasicismu, kvalitě zápisu spíše uškodilo než prospělo. Právě u ruské písni, která se vymyká svou osobitostí melodie běžné klasicistního typu, to možno vidět velmi průkazně.

A je opravdu skvělým dokladem neobyčejného, skoro až i n t u i t i v n í h o Beethovenova citu pro postižení jemných nuancí ruského melodického kolo-ritu, dovedl-li z Práčovy sbírky vybrat písni, které mohou sloužit přímo jako prototyp ruské lidové písňové melodiky.³⁵

*

Všimněme si blíže písni v jejich p ů v o d n í p o d o b ě zapsané Práčem.

První z nich *Ach, talan' li moj, talan' takoj*, je táhlá píseň zadumaného charakteru.³⁶ Její melodii tvoří pravidelná osmitaktová perioda, tóninově kolisající mezi B-dur a g-moll. Tak první 4 takty mají jasné durové zabarvení, 5. takt je jakousi přípravou k 6. taktu, který moduluje do paralelní g-moll, v níž také píseň končí. Toto tóninové kolísání je jeden z typických znaků ruské lidové písni lyrické. Vlastní melodika písni se pohybuje v bohatě rozklenutém oblouku jedné oktávy (f'—f'') a má příznačné rysy ruské melismatické techniky. Její původní tvar, tradovaný v ústním lidovém podání, byl bezpochyby polyfonický. Melodika cantu firmu (jenž je beztak sporný),³⁷ tomu celým svým charakterem nasvědčuje. Práčův zápis nevystihl ani v „hlavní“ melodii, ani v klavírním doprovodu polyfoničnost písni. Nemůžeme ovšem Práčovi tuto chybu vyčítat, poněvadž v jeho době se nevědělo vůbec nic o polyfonickém charakteru ruské táhlé písni. Teprve moderní sběratelé 19. a 20. století brali na tuto mnohohlasost zřetel.

Text písni, bohatě protkaný lyrickými básnickými interjektivními s typicky ruskými slovními obraty a konstantními epithety, která se velmi zhusta objevují v celé ruské lidové slovesnosti, vypráví ve svém ideovém vrcholu o těžkostech vojenského života za carského samoděržaví.³⁸

Spojení textu a hudby (nápěvu) je v písni adekvátní. Tragicky zabarvenému textu odpovídá zadumaná melodie nápěvu. Rovněž i modulace závěru písni není samočelná: pravidelně nabývá zde text nejtragičtějšího charakteru. Možno říci, že jde o píseň velmi hodnotnou, v níž hudební složka je v plné rovnováze se složkou textovou.

Druhá z písni, *Už kak slava teb'e*,³⁹ patří mezi písni obřadní, t. zv. „sváteční“. Její celkový charakter je slavnostní. Po hudební stránce je to šestitaktová perioda v $\frac{3}{8}$ taktu s předtaktím v rozsahu čisté oktávy (e'—e''). Píseň je pěkná ukázka t. zv. „nekonečných“ ruských melodií. Její krátká melodie nemá v závěru kadenci, která by ukazovala na definitivní ukončení písni. Jde tu pravděpodobně původně o píseň jednohlasou a může tedy být Práčův zápis poměrně správný. Po harmonické stránce tkví píseň pevně v jasném A-dur v celém svém průběhu. Malé vybočení do fis-moll pozorujeme ve 4. taktu. Také Práčova harmonisace se přiblížila daleko více skutečnosti než v prvním případě.

Text písni oslavuje boha a cara a popisuje přepych na carském dvoře. Stavbou jednotlivých veršů, jež jsou oslavnými invokacemi, velmi se přibližuje typu litanie. Je možné, že píseň zpíval sólový zpěvák a že sbor pouze odpovídal jubilujícími „sláva!“ K tomu by právě ukazoval liturgický typ textu. Vždyť podobně odpovídá i sbor v chrámu po zpíváních modlitbách kněze! To ovšem nevylučuje možnost, že celá píseň byla zpívána choricky.⁴⁰

I v tomto případě jde o hodnotnou píseň, která zastupuje typ hymnický oslavný. Slavnostní melodika a slavnostní intonace je v ruském lidovém zpěvu velmi rozšířena dodnes.

V obrazových přílohách (č. 8—12) jsou uvedeny obě písni z II. vydání Práčovy sbírky (1806).

Otázkou historického rázu bude, zda se Beethoven seznámil i s obsahem písní nebo se dal uchvátit pouze jejich melodickou stránkou. Bylo by snad možné vyslovit hypotézu, že se Beethoven prostřednictvím Razumovského obeznámil i s obsahem písní.⁴¹ Na druhé straně je však možné, že Beethovena text nezajímal. Mějme stále na mysli tendenci doby, odtrhovat melodii písně od textu!

Tyto skutečnosti ovšem nebudeme moci vyřešit pro nedostatek dokladů pramenné povahy.

*

V další souvislosti si všimneme, jakým způsobem se Beethoven zmocňuje melodického materiálu Práčových themat, jak s nimi mistrovsky dovede pracovat a do jaké míry obohatila themata způsob Beethovenova melodického myšlení.

1. thema (citát písně *Ach, talan'li moj...*) exponuje skladatel hned na počátku závěrečné IV. věty kvartetu, op. 59, č. 1 F-dur (Allegro. M. M. $\text{♩} = 126$), která navazuje attacca na volnou větu předchozí (Adagio molto e mesto. M. M. $\text{♩} = 88$). Objevuje se nejprve v základní tónině v sólu violoncella pod trylkovou prodlevou prvních houslí na c^2 , která v 5. taktu přechází v chromatický vzestup trylkových čtvrtěových not. Jde tu o přesnou citaci podle Práče, ale v subdominantní tónině.

Allegro ($\text{♩} = 126$)



Ve stejném F-dur, ale ve vyšší oktávě, sledujeme thema v prvních houslích. Ostatní hlasy (II. h., vla, vcl.) mají pouze doprovodnou funkci. Když však thema přejde do středních hlasů (II. h., vla), je okamžitě imitováno svým 1.—3. taktům v prvních houslích. Objevuje se tu jakýsi zárodek dalšího kontrapunktického zpracování. I., II. h., vla neztrácejí doprovodný charakter (prim bohatě figurovaný), když ve fortissimu je thema exponováno v nejhlubším nástroji (vcl., takt 35). Hned nato je velmi pěkně využito možnosti thema krátit. Takt 40. a d. jsou výraznou ukázkou diminuce ve středních hlasech, ba dokonce i ve vcl. (takt 41. a d.). Můžeme se domnívat, že i thema druhých houslí, které nastupuje v 44. taktu za figurovaného doprovodu prvních houslí a příznávek spodních hlasů (vla, vcl.), je odvozeno ze základního ruského thematu. Rozhodně můžeme vystopovat souvislost v intervalových obrysech thematu. Rozměrnější kontrapunktické zpracování původní ruské melodie pozorujeme po repetici v 100. taktu. Práce s thematem je stále umělejší. Jestliže ji z počátku můžeme charakterisovat jako pouhý „závan“ kontrapunktické práce, který mizí po dvou taktech, je už nyní důslednější: plných 9 taktů. Thematický materiál se ve své zkrácené podobě dostává i do jiných hlasů (vcl.: takt 114—15, II. h. + vla: takt 131 a d., I. h.: takt 132 a d.), ba dokonce vystupuje v osamostatnělém motivku violoncella (takt 180 a d.), který vznikl diminucí thematu s využitím sekvenčního principu. Beethoven dovedl použít i variací: takt 216 a d. obsahuje ve vcl. thema, které má rytmickou podobu našeho thematu, ale je intervalově odlišné:



Modulovalo do souběžné tóniny f-moll. Zatím ostatní hlasy (II. h., vla) přináší variaci thematicu ostinátním doprovodem v osminových notách, který je občas přerušen malým motivkem:



Největšího kontrapunktického mistrovství dosahuje Beethoven v taktu 270 a d., kdy kontrapunktuje všemi hlasy najednou (srov. malá part., str. 58, poslední řádek, takt 4. a d.).

A to už se věta kvapně blíží ke konci. Krátce před prestovou Codou působí metronomická tempová augmentace (Adagio, ma non troppo. M. M. $\text{♩} = 69$), která je po vybičovaném fortissimu v subito piano (takt 310), velmi nově a neobyčejně účinně. V ní se skladatel nejbliže přiblížil základnímu charakteru písně, dumnému, lyrickému. Kratička peripetie, plná vroucí lyriky, je vystřídána závěrečným devítitaktovým Prestem, jímž celá věta srázně končí.

Hodnotíme-li celkově Beethovenovu práci s thematem, musíme vyzvednout především tu skutečnost, že skladatel dovedl bohatě využít thematického materiálu písně k neobyčejně důmyslnému a přitom umělecky a emocionálně hluboce působícímu kontrapunktickému zpracování. Musíme mít přitom na zřeteli, že thematický materiál nepřímo určoval způsob, jakým thema zpracovat. To, co by zůstalo nepovšimnuto menšími skladatelskými zjevy, totiž onen polyfonický charakter písně, skrytý v její melodii, dovedl Beethoven zcela nevšedním způsobem znovu objevit — a nejen to, zcela po svém také zpracovat, dbaje přitom důsledně charakteristických rysů své melodické předlohy. Celkově nutno také říci, že Beethoven thematický materiál písně dramatisuje. Tato dramatisace, která se projevuje na př. 'zrychlením základního tempa písně (u Práče: Molto Andante; u Beethovena: Allegro) nebo využitím prostředků gradačních (dynamika, agogika, diminuce, augmentace a pod.), je další rys Beethovenovy práce s thematem. Konečně — za třetí — skladatel se sžil natolik s vnitřním melodickým obsahem písně, že postihl její původní charakter — meditativní ráz melodiky — a využil ho v místě dramaticky nejvypjatějším, v peripetii před závěrečnou Codou. V tomto místě — jak již bylo řečeno — přiblížil se nejvíce předloze.

2. thema (citát písně *Už kak slava, tebe, Bože, na nebesi*) objevuje se u Beethovena ve střední části (Maggiore) III. věty kvartetu, op. 59, č. 2 e-moll (Allegretto M. M. $\text{♩} = 69$) ve viole, doprovázené figurativní melodií druhých houslí. Je rovněž přesnou melodickou citací podle Práče, ale v dominantní tónině E-dur. Kontrapunktická práce není důsledně provedena, asi proto, že by to bylo proti charakteru středních dílů scherzových vět. Zdá se však, že to není jediný důvod. Melodika písně totiž ukazuje spíše k homo-

fonnímu zpracování než kontrapunktickému. To dobře vystihl i Beethoven, a proto svou polyfonickou práci omezil na menší míru. Ve srovnání s předchozím případem je tu celá práce Beethovenova jasnější, průhlednější. Věta neztrácí lineární přehlednost. Nalezneme sice již na počátku a potom i dále v doprovodných hlasech náznaky jakéhosi „doprovodného“ kontrapunktu, jehož hlas však nemůže být pro malou melodickou průraznost plně samostatný. (Máme tím na mysli na př. 7. a d. takt Maggiore v druhých houslích a analogická místa ve violoncellu.) Synkopický charakter doprovodného hlasu, o němž hovoříme, je dán motivickou souvislostí se základním thematem tříčtvrtního Allegretta. Průvodní hlasy jiného druhu jsou většinou figurativně ozdobného charakteru. — Nebyl by to ovšem Beethoven, kdyby na vhodném místě nevyužil svého vrcholného kontrapunktického mistrovství. Před závěrem zpracovává thema ve čtyřhlasé kanonické umělé imitaci v oktávě, při čemž základní hlas (dux) ve violoncellu nastupuje dříve, než kadencovala předchozí myšlenka. (Jde o nepřipravený melodický nástup vůdce, velmi důmyslně a neočekávaně provedený.) Toto místo je jakýsi druh těsný mezi vůdci a průvodčími v nestejných časových nástupech. (Srov. malá partitura Payneova, str. 29.)

Také v tomto případě si všimněme, jak pochopil Beethoven podstatu melodiky písně. Záměrně nevyužil jejího thematického materiálu k důslednému polyfonickému zpracování, poněvadž by to odporovalo jejímu charakteru. Tím zdařileji pracuje ovšem s písní *homofonně* nebo jednoduchým imitačním způsobem. I zde vystihl základní, *slavnostní* charakter písně. Slavnostnost se u Beethovena mění v jásavý, optimistický zpěv. Opět dochází k dramatisaci zrychlením tempa (Práč: *Andante*; Beethoven: *Allegretto*) a k plnému využití prostředků gradačních. Dynamický přerýv (*fortissimo* — *sempre piano*) v závěru Maggiore (19 taktů před *Da capo il minore*) je velmi působivá dynamická caesura, která zde má své opodstatnění kontrastní: melodie písně po vybičovaném *fortissimu* náhle zjihne v lyrický codový útvar, který v *pianissimu* nenásilně vzrůstá do počátečního Allegretta.

*

Závěrem můžeme říci, že vliv obou písní byl větší, než jak by se na první pohled zdálo. Nechceme jej zdaleka přeceňovat; je jasné, že písně nemohly nějak *hlouběji* ovlivnit skladatele tak osobitého jako Beethoven — nebo dokonce vytvořit spolu nový způsob jeho melodického myšlení. Přesto však nemůžeme nevidět, že onen zdánlivě „mrtvý“ *cantus firmus* měl svůj vliv na způsob Mistrovky kompoziční práce. Zůstává ovšem velkým Beethovenovým vítězstvím, že dovedl stát nad materiálem těchto písní a že na druhé straně uměl tak pravdivě a správně vystihnout jejich původní charakter. To je dokladem Beethovenova dynamického a veskrze pokrokového přístupu k citacím těchto lidových písní.

Je mimo pochybnost, že písně působily při volbě ostatního thematického materiálu ostatních vět, takže můžeme hovořit o „ruském“ charakteru hudební mluvy Beethovenovy v těchto dílech. Tehdy, když nejde o vyslovenou citaci, nutně se neubráníme subjektivnímu výkladu, protože se nemůžeme opírat o konkrétní srovnávací materiál.

Z celé této práce je snad patrné, že ruské lidové prvky jsou v Beethovenově tvorbě umělecky ztvárněny skladebným mistrovstvím i silou intelektuální

tvůrčí mohutnosti a že jsou tím přetvořeny ve zcela specifický, beethovenovský umělecký projev. Tato individuálnost, individuální výlučnost Beethovenova skladebného slohu je přece jeden z jeho nejtypičtějších znaků.

P o z n á m k y :

¹ Nepatrné zmínky k naší tematice najdeme v knize Gustava *Nottebohma*, „Zweite Beethoveniana“ (Lipsko 1887, str. 90), kde je poznámka o souvislosti Beethovenových temat s tematy Práčovy sbírky ruského písňového folkloru.

Rovněž Theodor *Helm* píše v práci „Beethovens Streichquartette“ (Lipsko 1910, II. vydání, str. 39 a d.) o ruských themech ve jmenovaných kvartetech. Podobné zmínky, ovšem nepatrného rázu, najdeme i jinde.

Podrobněji píše o tom Jan *Racek* v knize Beethoven — růst hrdiny bojovníka (Praha 1956, II. vyd.).

Zmínky nalezneme též ve studii Jana *Löwenbacha*, „Českoruské vztahy hudební“ (Praha 1947, str. 7 a d.).

Ze sovětské literatury jmenujeme knihu A. *Alšvanga* „Beethoven“ (Moskva 1952).

Zajímavý časopisecký článek o tomto tematů najdeme v Hud. listech, roč. III—1872, č. 19, str. 154 a d. a č. 20, str. 164 a d.: je to studie *anonymního* autora, „Kníže Razumovský, velký příznivec Beethovenův“, kde jsou narážky na slovanské vlivy ve kvartetech, op. 59, č. 1. a 2.

Srov. též Karl *Schönewolf*, Beethoven in der Zeitenwende, I, II. Halle (Saale) 1953.

² Úplný název Práčovy sbírky: „Sobranie Russkich narodnych pesen' s ich golasami, položených na muzyku Ivanom Práčem.“ (Petrohrad 1790). V naší stati vycházíme z druhého vydání r. 1806.

³ Studie je kapitola, částečně doplněná a přepracovaná, z autorovy diplomní práce: „Slovanské prvky v díle Ludvíka van Beethovena“ (Brno 1954).

⁴ Srov. Otakar *Zich*, „Symfonické básně Smetanovy“ (Praha 1924, I. vyd., str. 9 a d.).

⁵ *Zich*, str. 9.

⁶ Nejvíce národně vyhraněná jsou témata ruská. Daleko menší míru této osobitosti nají na př. témata jihoslovanská, jichž Beethoven používá v VI. symfonii (srov. mou dipl. práci, str. 44 a d.).

⁷ Srov. Theodor *Frimmel*, „Beethoven-Handbuch“ II, Lipsko 1926, str. 51 a d.

⁸ Mikuláš *Borisovič Golicyn* (1795—1866), předchůdce Razumovského v úřadě vylance na rakouském dvoře, milovník umění, mecenáš a přítel Beethovenův. Beethoven mu věnoval některé své skladby.

⁹ *Klüpfeld* (též *Klüpfell* nebo *Klüpfel*), ruský carský dvorní rada, tajemník kn. Razumovského.

¹⁰ Srov. *Frimmel*, Handbuch II, str. 52.

¹¹ Dokladem toho je svědectví jistě paní *Bernhardové*, roz. *Kissové* (nar. 1783), která se zdržovala od 1796 do 1800 na dvoře Razumovského. Tato paní sdělila Beethovenovi životopisci *Ludwigu Nohlovi* ještě roku 1864, že si pamatuje na přítomnost mladého Beethovena ve společnosti Razumovského sekretáře *Klüpfelda* po celou dobu svého pobytu ve Vídni (město opustila r. 1800). — A je více než pravděpodobné, že *Klüpfeld*, který si sám Beethovena vážil, představil mladého skladatele při nejbližší příležitosti knížeti Razumovskému. (Srov. *Ludvig Nohl*, „Beethoven nad den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, čas. Europa, roč. 1867. Též *Frimmel*, Handbuch I, 38.)

¹² V kvartetu hráli: *Ignaz Schuppanzigh* — I. housle, *Louis Sina* (střídavě i Razumovskij) — II. housle, *Franz Weiß* — viola a *Joseph Linke* — violoncello.

¹³ Beethovenova dedikace na titulním listě díla, psaná francouzsky, zní v českém překladě takto: „Tři kvartety, velmi ponížene věnované Jeho Excelenci panu hraběti Razumovskému, skutečnému soukromému radovi Jeho Výsosti cara všeho Ruska, senátorovi, rytíři řádů svatého Ondřeje, svatého Alexandra Něvského a nositeli velkokříže I. třídy řádu svatého Vladimíra atd., od Ludwiga van Beethovena.“ (Cit. z předmluvy *Wilhelma Altmanna* ke kvartetům, op. 59. Malá part. — Paynes Kleine Partitur-Ausgabe, č. 29. Lipsko 1911).

V Beethovenově dedikaci nesmíme vidět projev nějaké ponížene závislosti na bohatém aristokratovi, ale jen doklad upřímného přátelství (Razumovskij podporoval Beethovena nejen morálně, ale i finančně). Text dedikace na titulním listě díla byl jistě diktován zrnulými společenskými zvyklostmi doby.

¹⁴ Theodor Helm v knize „Beethovens Streichquartette“ (Lipsko 1910, str. 42—43) praví doslova: „Jedenfalls haben die zwei Quartette durch die russischen Melodien auch nicht im geringsten eine nationale Färbung erhalten (wie es z. B. Rubinstein in seinem C-moll Quartette beliebte), sie sind rein Beethovenisch und damit urdeutsch, oder, wenn man will, universell-kosmopolitisch geblieben.“ (Podtrženo mnou R. P.)

¹⁵ Česká hudební emigrace v Rusku čeká dosud na své monografické zpracování. Její význam pro ruskou hudbu je stále ještě nedoceněn. (Lit. k tematů viz v cit. dipl. práci na str. 82.)

¹⁶ Viz Emil Horský: „Čech Jan Prač, sběratel ruských písní 1790.“ (ČČM, roč. 1910 — LXXXIV, str. 441—446). — S. Orlov, „Jan Prač v ruské melografice“ (Sborník I. sjezdu slovanských geografů a ethnografů v Praze 1924. Vyšlo v Praze 1926). — Zmínky ve studii Jana Löwenbacha, „Českoruské vztahy hudební“ (Praha 1947 — s nepravňnou citací literatury i věcnými chybami). — Staf Caesara Kjuje, „Sborník Russkich narodnych pesen“, sostavlennyj M. Balakirevym“ (z r. 1886). Vyšlo znova: C. Kjuj — Izbr. stati, Leningrad 1952, str. 74—77. Tamtéž pozn. redaktorů na str. 572. — Též Jan Racek, „Ruská hudba od nejstarších dob po Velkou říjnovou revoluci“ (Praha 1953, str. 35 — s některými věcnými omyly v datech). — Z monograf. studií dosud nejlepší: Fedir Steško, Ivan Prač (Praha 1932). Nejnověji píše o Pračovi Tamara Livanova v článku „K otázce česko-ruských hudebních styků“ (Hud. rozhledy VII-1954, č. 11—12, str. 490 až 491).

¹⁷ Anglický archeolog, přítel Práčův.

¹⁸ Viz jeho práci „Dissertation sur les Antiquités de Russie“ (Petrohrad 1795). Za německého skladatele považují Prače také něm. musikologové (srov. Riemann, Musiklexikon, vyd. XI. — 1929; Aloys Moser: „Opéras joués en Russie durant le XVIIIe siècle“ [Ženeva 1945]).

¹⁹ Jurij Karlovič Arnold (1811—1898), rus. hudební skladatel, musikolog a hudební pedagog (srov. Bolš. sov. encyklopedija).

²⁰ Srov. čas. Bajan, roč. 1883, č. 28. Arnold se zde opírá prý o svědectví Práčových vnučků.

²¹ Petr Alexejevič Bezsonov (1828—1908), prof. charkovské univ., ethnograf, slavista a folklorista.

²² Pesni Kirejevskogo IX, str. 40.

²³ Nikolaj Jevgrafovič Palčikov (1838—1888), sběratel rus. lid. písní. Vydal r. 1888 sbírku „Krestjanskije pesni, zapisannyje v s. Nikolajevke Menzelinskogo ujezda Ufimskoj gubernii“.

Viz jeho předmluvu k IV. vydání Práčova sborníku.

²⁴ Vasilij Fedorovič Trutovskij (1740—cca 1810), známý sběratel rus. lid. písní, hudební skladatel, pěvec a guslar. Vydal čtyřdílnou sbírku „Sobranie russkich prostych pesen“ s notami V. Trutovskogo“ (Petrohrad 1776—1795).

²⁵ Známy jsou tyto Práčovy skladby:

Oblíbená Allemanda (s variacemi pro klavír, „Ljubimyj Allemand“).

Fandango (s var. pro kl. a housle, „Fandango—Išpanskaja Pljaska“).

Dvě ruské pesni dlja klavessina.

Fortepiannaja škola.

Ruská píseň „Ach, ty Vaňka, ty Vaňka gorjon“ (s var. pro klavír).

Úprava klav. výtahů oper na libr. Kateřiny II.:

a) Fevej (autor: V. A. Paškevič, zemř. 1800),

b) Gore, bogatyr Kosometovič (autor: Vincente Martin y Soler, 1754—1806).

Bolšaja sonata dlja fortepiano (vyd. posmrtně 1806).

8 variací na rus. lid. píseň Ty podi, moja korovuška, domoj (posmrtně 1815).

Violoncellová sonáta (?).

(Srov. Orlov, l. c., str. 344, Löwenbach, str. 8, Racek, str. 35.)

²⁶ Před vydáním Práčovy sbírky vyšly tyto menší sborníky ruských lid. písní:

Drevnije rossijskije stichotvorenije Kirila Danilova (18. st., II. vyd. 1817).

Trojdílný anonymní Sborník z let 1776—1779, obsahující 62 dvojhlasých písní,

Sborník Trutovského (I.—IV. část z let: 1776—1795). Úplný název srov. pozn. 24.

²⁷ Srov. též Kjuj, cit. kn., str. 74.

²⁸ Nikolaj Alexejevič Lvov (1751—1803), znalec umění, básník, historik, libretista a sběratel lid. písní.

²⁹ Tomu by nasvědčovalo i svědectví Fedora Petroviče Lvova, otce autora carské hymny A. F. Lvova. F. P. Lvov praví v kn. „O pěních v Rossiji“ (Petrohrad 1834, str. 46):

„R. 1790... A. N. Lvov... sepsal novou sbírku písní, které podle našeho zpěvu v noty převedl J. Práč.“ (Srov. *Orlov*, str. 345.)

³⁰ Caesar *Kjuj* hodnotí Práčovu sbírku slovy: „Písně ve sborníku Práčově nejsou zdařile harmonisovány; nedostačující, pravidelná harmonie mozartovských dob se také nehodí k ruským národním melodiím, jako by se nehodil německý kaftan a napudrovaná paruka k tváři našeho muzika.“ (Izbr. stati, str. 74–75.)

³¹ Srov. Jevgenija Eduardovna *Liněva*, „Velikoruská píseň v lidové harmonisaci“ (v překl. Věry Křivánkové, Praha 1906, str. 12). Ruské vyd. této studie vyšlo v Petrohradě 1904.

³² Tak na př. N. A. Rimskémú-Korsakovovi sloužila sbírka za základ jeho písňového sborníku „100 Russkich narodnych pesen“ (nové vydání Moskva—Leningrad 1950). (Srov. Rimskij-Korsakov, „Muzykal'naja letopis“ [něm. překlad, Berlín—Lipsko 1928, str. 122].)

³³ Podle sdělení Carl Czerného (1791—1857), klav. pedagoga a přítele Beethovenova, sledoval Beethoven pozorně čas. „Allgemeine Musikalische Zeitung“, kde byl uveřejněn článek o ruské lid. písní. Czerny (ve svých memoirech) píše, že si Beethoven ruské lid. písně dokonce vypisoval přímo z časopisu (srov. též Racek, Beethoven, str. 97, II. vyd.; předtím v Alšv angově Beethovenovi [Moskva 1952, str. 241].)

³⁴ Srovnejme úsilí Johanna Gottfrieda *Herdera* (1744—1803), který ve své obsáhlé a na svou dobu ojedinelé sbírce „*Stimmen der Völker in Liedern*“ (I. vyd. 1778), působivší dlouhá léta na methodiku sběru, úplně potlačil melodickou stránku písní a zapisoval pouze jejich texty. Ve jmenované sbírce překládá a přebásňuje všechny cizojazyčné texty do němčiny, čímž stírá národní ráz jejich slovesné stránky. Význam Herderovy sbírky však přesto zůstává na svou dobu základní, poněvadž je to prvý pokus o proniknutí do lidové tvořivosti různých evropských národů. Sbírkou je s hlediska své doby velmi zdařilá. Hluboce působila na sběratelství v celé Evropě.

³⁵ Naše tvrzení podepře jistě i následující skutečnost: Modest P. *Musorgskij* použil v Borisi Godunovovi textové varianty téže lid. písně, „Už kak na nebe solncu krasnomu slava“ (srov. kl. výt., Bessel & Comp., Petrohrad—Moskva 1908, str. 41—42). Touž píseň cituje N. A. *Rimskij-Korsakov* v I. dějství opery *Carská nevěsta* (srov. kl. výt., GMI, Moskva 1956, str. 56 a d.), a to jako melodický materiál ke sborovému výstupu „*Podbljudnaja pesna*“. — Tato fakta jsou dokladem toho, že tu šlo o píseň pro Rusy typickou, je-li jí v obou operách použito právě v místech mohutných sborových výjevů lidových, tedy jako písně pro lid charakteristické. Je to též doklad toho, že píseň byla v ruském lidu rozšířena ještě daleko později. Oběma skladatelům posloužila jako citace konvenční.

³⁶ Práč, II. díl, píseň č. 5, str. 5 (II. vyd. 1806).

³⁷ Uvažme, že ve starém ruském polyfonickém zpěvu byly všechny hlasy samostatné a že tudíž není možné považovat jeden hlas za hlavní.

³⁸ Český překlad textu písně zní:

Ach, sudba-li je to, sudba moje
či snad to můj je trpký osud
či hvězda moje nešťastná?
Vysoko hvězda vycházela,
výše nad jasný měsíček,
tož zatměla jasné slunečko.
A daleko v čistém poli
stál tam jest zámek vysoký
a v tom-li v zámku vysokém,
za rámovaným za okénkem,
za okenicí za skleněnou,
tož seděla žena bojarova,
před ní stojí její rodný syn.
A hovoří ona plačíc:
„Ach ty mé dítě milované,
ty moje dítě rozumné!
Co tě, mé dítě, ustaralo?
Snad že tě žena, děťátko,
žena-li tebe ustarala?
Nebo snad malé tvoje dítky?“
„Oh, moje milá matičko!

Žena mě neustarala,
tož ani mé malé dítky;
a mě ustarala, matičko,
tož cizí to dálná krajinečka.
Strašná je služba Hosudaru.““

(Překlad Stanislava Ž a ž i.)

(Srov. Práč II, 5, č. 5.)

³⁹ Český překlad textu písně zní:

Hoj, sláva tobě, Bože, na nebesích,
Hosudaru našemu na této zemi sláva!
Jeho pestré roucho se neunosí, sláva!
Jeho věrní sluhové nezestárnou, sláva!
Jeho dobří koně se neोजezdí, sláva!
My píseň tu Hosudaru pějeme, sláva!
Hosudaru pějeme, čest jemu vzdáváme, sláva!

(Překlad Stanislava Ž a ž i.)

(Srov. Práč II, pesni svjatočnyja č. 1, str. 65.)

⁴⁰ Srov. pozn. 35.

⁴¹ Beethoven sám ruštinu neovládal.

СБОРНИК ПЕСЕН ПРАЧА ОТ 1790 Г. И „РАЗУМОВСКИЕ КВАРТЕТЫ“ Л. ФАН БЕТХОВЕНА

Автор останавливается на вопросе о цитатах народных песен в т. наз. „Разумовских квартетах“ оп. 50, № 1 и 2 Бетховена. Дело идет о песнях „Ах талан ли мой, талан такой“ (оп. 59, № 1, 4-ая часть) и „Уж как слава тебе“ (оп. 59, № 2, 3-ья часть), которые были найдены Бетховеном в сборнике народных песен чешского (?) музыкального эмигранта Ивана Богумира Прача (скончался в 1798 г.) „Сборник русских народных песен с их голосами“ (Петербург 1790 г.). Статья дает рассмотрение данной темы на основании исторических, музыкально-эстетических и фольклористических данных, а также на основании музыкального анализа произведений Бетховена, с учетом анализа песен Прача, послуживших для него источником. В статье дана, далее, оценка значения Прача в русской музыке, и описывается вкратце его жизнь. В особенности подробно оценивается его сборник песен, который является первым более крупным сборником русских народных песен конца 18-го века.

Перевел: *Р. Мразек*

PRÁČ'S LIEDERSAMMLUNG AUS DEM JAHRE 1790 UND DIE »RAZUMOWSKY-QUARTETTS« VON LUDWIG VAN BEETHOVEN

In der Abhandlung schreibt der Autor über die Zitate russischer Volkslieder in Beethovens s. g. „Razumowsky-Quartetts“, Op. 59, No. 1, u. 2. Es handelt sich um die Lieder „Ach, talan'li moj“ (Op. 59, No. 1, IV. Satz) und „Už kak slava tebe“ (Op. 59, No. 2, III. Satz), die Beethoven in der Sammlung russischer Volkslieder „Sobranie russkich narodnych pesen“ des tschechischen (?) Musikanten Jan (Ivan) Bohumir Práč (†1798), der in Rußland als Emigrant gelebt hat, fand. Die Abhandlung bietet uns eine gründliche Behandlung des vorliegenden Themas auf Grund historischer Tatsachen und wissenschaftlicher Untersuchungen der musik-aesthetischen und folkloristischen Fragen, sowie auch auf Grund einer musikalischen Analyse von Beethoven's Kompositionen und von Práč's Liedervorlagen. In der vorliegenden Studie wird auch J. (J.) B. Práč's Lebenslauf und seine Bedeutung in der russischen Musik berücksichtigt. Besonders wird Práč's Liedersammlung, welche zu den ersten größeren Sammlungen russischer Volkslieder aus dem Ende des 18. Jahrhunderts gehört, ausführlicher bewertet.

Übersetzt von *E. Hladká.*