

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V BRNĚ**

Hudební fakulta

Katedra strunných nástrojů

Housle

Dvořákovo Klavírní trio f moll v kontextu světové tvorby

Bakalářská práce

Autor práce: Jan Rybka Dis.

Vedoucí práce: doc. MgA. Jan Jiraský Ph.D.

Oponent práce: MgA. Miloš Vacek

Brno 2013

Bibliografický záznam

RYBKA, Jan. *Dvořákovo Klavírní trio f moll v kontextu světové tvorby [Název a podnázev v angličtině]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra strunných nástrojů, 2013. 25 s. Vedoucí diplomové práce doc. MgA. Jan Jiraský PhD.

Anotace

Diplomová práce „*Dvořákovo Klavírní trio f moll v kontextu světové tvorby*“ pojednává o Klavírním triu f moll Antonína Dvořáka. Přibližuje okolnosti vzniku tohoto díla a dále charakterizuje ostatní světové tvůrce klavírních trií 19. století.

Annotation

Diploma thesis „*Dvořák's Piano Trio in F minor in context of world music creation*” deals with Dvořák's Piano Trio in F minor. It approaches origin of this piece and characterizes other worldwide famous composers of piano trios in 19th century.

Klíčová slova

Antonín Dvořák, Klavírní trio f moll, 19. století, Romantismus

Keywords

Antonín Dvořák, Piano trio, 19th century, romantic period

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne 30. dubna 2013

Jan Rybka

Obsah

1	PŘEDMLUVA	1
2	ÚVOD	2
3	SVĚTOVÁ TVORBA 19. STOLETÍ	4
3.1	FRANZ SCHUBERT (1797-1828).....	4
3.2	BEDŘICH SMETANA (1824-1884).....	7
3.3	JOHANNES BRAHMS (1833-1897).....	9
3.4	JOSEF SUK (1874-1935).....	11
4	ANTONÍN DVOŘÁK: KOMORNÍ TVORBA	13
4.1	KLAVÍRNÍ TRIO F MOLL, OP. 65	14
4.2	1. VĚTA: ALEGRO MA NON TROPPO	14
4.3	2. VĚTA: ALLEGRETTO GRAZIOSO	17
4.4	3. VĚTA – POCO ADAGIO	19
4.5	4. VĚTA-ALLEGRO CON BRIO	21
4.6	REKAPITULACE.....	22
5	ZÁVĚR	24
6	POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE	25

1 Předmluva

Jako téma jsem si pro svoji bakalářskou diplomovou práci zvolil klavírní trio f moll Antonína Dvořáka. Tato rozsáhlá komorní skladba má v triové tvorbě 19. století velmi významné postavení. Předmětem této práce je podrobný skladebný rozbor díla, nastínění podnětů, kterými byl autor při své tvorbě ovlivněn, přiblížení dalších významných autorů klavírní triové tvorby 19. století a nalezení případných souvislostí jejich tvorby s Dvořákovým triem f moll. Hlavním důvodem výběru tohoto tématu byl můj všeobecný zájem o komorní tvorbu, úzký vztah k Dvořákovi a také vlastní interpretační zkušenost s tímto klavírním triem. Dalším velmi důležitým faktorem je Dvořákův nevšední smysl pro komorní tvorbu. Mezi českými autory byl bezesporu nejplodnějším skladatelem v tomto okruhu tvorby. To dokazuje jeho 14 smyčcových kvartetů, 4 klavírní tria, 3 kvintety a další množství děl. Navíc je jeho hudba přístupná širokému publiku, což je pro mne jako pro interpreta velmi důležité. Díky těmto faktorům je jeho dílo stále hrané po celém světě. Jako skladatel je pak z českých autorů v oblasti instrumentální hudby v zahraničí nejznámější.

2 Úvod

Vůbec první českou publikací zmiňující se o triu f moll skladatele Antonína Dvořáka, bylo vydání českého hudebního časopisu Dalibor, konkrétně páté číslo roku 1883. Poté následovaly další články a kritiky ve významných evropských tiskovinách jako londýnský časopis Figaro, nebo německý Neue Freie Presse.

Asi nejvýznamnější osobností u nás, která se zaměřovala na život a dílo Antonína Dvořáka, byl muzikolog a hudební publicista Otakar Šourek. Vytvořil čtyřsvazkovou monografii Život a dílo Antonína Dvořáka, která je jeho celoživotním dílem. Z této publikace jsem využil především hudební rozbor díla v jejím druhém svazku Dvořákovy skladby komorní. Kniha byla vydána nakladatelstvím Hudební matice Umělecké besedy v Praze roku 1943. V tomto druhém svazku se autor zaměřuje výhradně na Dvořákovu komorní tvorbu. V první části přináší celkový přehled komorních děl a komplexní náhled na vývoj tvorby v chronologickém sledu. V tomto kontextu se zde také zmiňuje o vzniku nových komorních uskupení u nás. Ve druhé části se autor věnuje hudebním rozborům komorních děl řazených podle početnosti obsazení. Zabývá se stavbou díla, tematickou prací a užitými výrazovými prostředky. Rozbory jsou doplněny o téměř 500 notových ukázek. Kniha je také doplněna o obrázkové přílohy, například fotografie, nebo dobové programy ke koncertům.

Další významnou osobností zabývající se Antonínem Dvořákem byl skladatel a hudební publicista Jiří Berkovec. Jeho kniha Antonín Dvořák byla vydána nakladatelstvím Edition Supraphon v Praze roku 1969. Autor nejdříve zachycuje chronologicky život Antonína Dvořáka. V této nejrozsáhlejší části se také zmiňuje o dílech, která psal v různých obdobích. Tyto informace o skladbách jsou do kapitol řazeny podle data vzniku děl, a také podle určitých historických okolností a vzájemných souvislostí. Jsou zde užity i krátké notové ukázky. Následuje třicet otázek, které byly Dvořákovi položeny v rozhovoru zřejmě kolem roku 1903. Dále autor popisuje Dvořáka v kapitolách člověk a umělec, kde přibližuje Dvořákův vztah k okolí, hudbě, lidem a zachycuje i jeho charakterové vlastnosti a morální postoje. Následující kapitola pojednává o skladatelových kompozičních postupech. Poslední kapitola zachycuje Dvořáka jako umělce v kontextu domácí i zahraniční hudební tvorby. Kniha je doplněna o chronologický seznam Dvořákova díla, který je seřazený

podle oborů tvorby. Z knihy jsem využil zejména historické informace, které souvisejí se vznikem Dvořákova Klavírního tria f moll.

V knižní oblasti bohužel není k tomuto tématu dostatek literatury. Většina autorů se spíše zaměřovala na Dvořákův život, případně symfonickou tvorbu, než na podrobné rozbory jeho komorních děl. Pro nedostatek literatury jsem proto použil jako zdroj informací také internetové stránky www.antonin-dvorak.cz, kde lze najít poměrně komplexní přehled o Dvořákově životě, tvorbě, nahrávkách děl a různých jiných zajímavostí.

Ke studiu světové tvorby jsem pak použil knihy, které se zaměřují na konkrétní autory, jejich životy a tvorbu. První významnou publikací je kniha Václava Holzknechta Franz Schubert. Holzknecht zde pojednává o životě a díle tohoto významného skladatele v chronologickém sledu a doplňuje výklad o částečné rozbory Schubertových děl, tyto rozbory jsou však spíše stručné. Kniha také obsahuje kompletní přehled Schubertova díla, který je rozdělen podle nástrojového obsazení.

Další publikací je Smetanova komorní tvorba z pera Karla Janečka. Tato kniha je zaměřena pouze na Smetanovu komorní tvorbu. První část pojednává o Smetanovi v kontextu českého hudebního prostředí a o samotném postavení komorní tvorby v jeho díle. Dále pak obsahuje velice rozsáhlé hudební analýzy Smetanových komorních skladeb. Kniha je doplněna o rejstřík skladeb kompletní Smetanovy tvorby.

Knihu pojednávající o životě a díle Johanna Brahmsa napsal významný polský muzikolog Ludwik Erhardt. Přibližuje zde čtenářům Brahmsův život a také stručně rozebírá jeho dílo v chronologickém sledu. Kniha obsahuje seznam Brahmsových děl řazených dle opusového čísla.

Z autorů českého prostředí jsem nemohl opomenout knihu o Josefu Sukovi od Jana Miroslava Květa. Její první část pojednává o životě a díle českého skladatele. Druhá část je potom věnovaná studiím a vzpomínkám různých významných osobností tehdejší doby od skladatelů, hudebníků až po hudební publicisty. Kniha je také obohacena o velké množství dobových fotografií.

3 Světová tvorba 19. století

Pro zařazení díla do kontextu světové tvorby je nutné alespoň částečně přiblížit několik autorů, kteří mají na komorní hudbě 19. století významný podíl. Jedním z prvních tvůrců klavírních trií 19. století byl Franz Schubert, jehož tvorba se opírá zejména o klasicistní autory, jako byl Mozart, nebo Beethoven. Jeho dílo se pak s nástupem romantické éry stalo syntézou mezi dvěma různými směry. Dále je zde Bedřich Smetana, který byl v Čechách Dvořákovým předchůdcem, a kterého v tomto směru nelze opomenout. Největší vliv měl na Dvořákovu tvorbu Johannes Brahms, jenž se s ním úzce přátelil. Brahms také díky svým širokým kontaktům v uměleckých kruzích významným způsobem napomohl tomu, aby Dvořákova tvorba pronikla i do ciziny. Se jménem Antonína Dvořáka je spojen i nejmladší autor z českého prostředí Josef Suk, jehož klavírní trio bylo dokončeno na samém konci 19. století.

3.1 Franz Schubert (1797-1828)

Vídeňský rodák během svého krátkého života stihl vytvořit obdivuhodné množství děl. Jeho tvorba je samozřejmě ovlivněna postupným dozníváním klasicistní éry, ale také vídeňským prostředím, ve kterém se seznámil s díly významných tvůrců, jako byl Mozart nebo Beethoven, jenž byl jeho největším vzorem. Největší ohlas si ve své době získal tvorbou písňových cyklů, které čítají na 600 písní. Talent pro melodii uplatnil také ve své instrumentální tvorbě, kde často užíval odkazy na tyto písně. Z některých jeho písní dokonce celá instrumentální díla vyrůstají. Jeho hudební styl by bylo možné přirovnat k jakémusi přechodníku od klasicismu k romantismu. Klasický zvuk obohatil o své vlastní nové prvky, důvtipné modulace a tóninové zvraty v rámci terciových příbuzností či chromatických postupů bez užití tradičních modulací, což posiluje osobitost jeho hudebního projevu.

Triová tvorba

Schubertova triová tvorba není tak početná jako u klasicistních tvůrců. Obsahuje pouhá dvě tria a jedno klavírní trio o jedné větě, což je oproti například kvartetní tvorbě značně méně. Obě tato tria byla vytvořena v roce 1827. Řadí se tak k Schubertově vrcholné fázi hudebního vývoje. Autor zde mohl uplatnit bohaté zkušenosti v oblasti vlastní klavírní interpretace, což se v dílech výrazným způsobem

projevilo. Klavírní party obou trií jsou dovedeny na virtuózní úroveň. Zdaleka nemají funkci pouze doprovodnou a na díle se významně podílejí. Důležitá je i naprostá harmonie mezi jednotlivými nástroji. Díky tomu se dílům dostalo náležitého ocenění u interpretů i u publika.

Klavírní trio B dur, op. 99

Prvním Schbertovým počinem v oblasti klavírního tria bylo Trio B dur. Za autorova života si však tato skladba nezískala výraznější obliby a v nakladatelství byla publikována až po Schubertově smrti ke konci roku 1828. Přestože tvůrce procházel v období jeho vzniku depresivními stavy, na hudbě díla se to zdaleka neodráží. Již počátek první věty Allegro moderato nastupuje tématem velmi vznešeným a pozitivně laděným. Violoncello v unisonu s houslemi nastupují s melodií za rytmického klavírního doprovodu. Ani druhé lyrické téma nepřináší svým charakterem negativní pocity. Druhá věta s titulem Andante un poco mosso je pak odkazem na píseň původem ze Švédska. Vedoucí úlohu zde mají převážně smyčce, které nesou melodii a nejrůznějšími způsoby ji obměňují. Na třetím místě stojí Scherzo, jehož střední část je laděna v typicky tanečním duchu. Dílo je uzavřeno větou ve formě rondové. Ta v tempu Allegro vivace přináší několik duchaplných myšlenek, z jejichž zvuku je cítit mozartovský vtip a žertovný nádech. Samotné dílo pak v jeho celku působí dojmem velmi svěžím a bez ohledu na těžké začátky si později právem získalo na svou stranu příznivce z řad interpretů i posluchačů.

Klavírní trio Es dur, op. 100

Premiéra díla je spojena s výrazným hudebním mezníkem tehdejší doby. Trio bylo poprvé veřejně provedeno 26. 3. 1828, tedy přesně jeden rok po smrti Ludwiga van Beethovena. Autor jej nakonec vydal u nakladatele Probst, který jej od Schuberta koupil za 60 zlatých. To byl v té době pro autora i pro samotné dílo velký úspěch, který vypovídal o oblíbenosti nově vzniklé kompozice. Úspěch díla byl však zcela oprávněný. Schubert zde prokázal vynikající kompoziční práci, která nemá slabinu v žádné z vět. Nejobsáhlejší jsou zde krajní věty, tedy první Allegro v sonátové formě a čtvrtá Allegro moderato v rozlehlé rondové formě. U první věty bych rád poukázal na začátek v unisonu. Tento způsob vstupu použil Dvořák na začátku Tria také a je poměrně častý i u ostatních autorů. Schubert do díla zakomponoval velké množství hudebních nápadů a zároveň je dokázal propojit

s brilantním pojetím jednotlivých partů. Skladatelův výrazný talent v oblasti písňové tvorby se pak naplno projevuje ve druhé větě. Počáteční violoncellové sólo (Obr. 1) podložené charakteristickým doprovodem klavíru je vpravdě působivé.



Obr. 1 Schubert, hlavní téma

Následné obměny instrumentace jsou pak dle mého názoru velmi podobné obměnám užitým ve druhé větě Dvořákova Tria a to hlavně v místech, kdy smyčce doprovázejí klavír pouze rytmickým způsobem. Třetí věta opět ukazuje, jak moc Schubert nacházel půvab v prostých melodiích a s jakou lehkostí byl schopen s nimi pracovat. Závěrečné Rondo (Obr. 2) je pak ukázkou virtuosity všech hráčů. Jednotlivé kuplety jsou vtipně pojaty a poukazují na autorovo množství neotřelých nápadů, kterými disponoval.



Obr. 2 Schubert, 4. věta

Je nutné podotknout, že Trio Es dur se na rozdíl od Tria B dur stalo hraným již za Schubertova života. Samotný tento fakt dokládá o jak významné dílo v oblasti komorní literatury jde. Také jeho délka je srovnatelná s autory vrcholného romantismu.

Franz Schubert byl autorem, který ve své instrumentální tvorbě vycházel ze svých vlastních písní, případně písňových cyklů, kterých vytvořil značné množství. Dokázal tak plně využít svého talentu pro práci s melodií a tím se významně zapsal do hudebních dějin. Dle mého názoru má právě toto Dvořák se Schubertem nejvíce společné. Oba autoři dokázali tohle nadání bohatě uplatnit také ve své komorní tvorbě a získat si tak přízeň posluchačů napříč generacemi.

3.2 Bedřich Smetana (1824-1884)

Z domácích autorů komorní tvorby 19. století nelze opomenout Bedřicha Smetanu, který se zasloužil o založení české národní hudby. V jeho tvorbě se prolínají evropské kompoziční vlivy s prvky ryze českými. Užíval zejména českých tanečních motivů, ale čerpal také z inspirací Beethovenem, Schumannem, nebo Schubertem. Na rozdíl od českého prostředí však není jeho dílo ve světě tak proslulé, jako dílo Antonína Dvořáka. V komorní sféře obsahuje menší počet skladeb, nicméně pečlivě a detailně vypracovaných. Patří sem především dva smyčcové kvartety, Klavírní trio g moll a Z domoviny pro klavír a housle. Všechny tyto skladby zaujímají v komorní oblasti významné postavení.

Klavírní trio g moll

Klavírní trio g moll bylo napsáno roku 1855. Smetanovým inspiračním zdrojem bylo při vzniku díla údajně náhlé úmrtí jeho dcery Bedřišky. Autor na něm začal pracovat bezprostředně po této události a dokončil jej o dva a půl měsíce později. Je až neuvěřitelné, jak moc podobné osudy spojují různé autory a podněcují je ke vzniku tak zlomových děl. I to je důkazem, že mají Smetana s Dvořákem mnoho společného. Obsah díla však neodráží jen bezprostřední tvůrčí reakci na nenadálé události, ale otevírá také pohled na celkové Smetanovy postoje a jeho filosofii života. Zvláště proto, že se zde neobjevují pouze chmurné a pesimistické nálady, ale své místo tu mají i myšlenky radostné a činorodé. Toto trio je prvním ze Smetanových děl, na kterém lze pozorovat počátky jeho osobitého stylu. Tato osobitost se u něj vyvíjela velmi pozvolna. Vyznačuje se hlavně ukázněností v oblasti formální stavby a jasnou představou výsledného díla. Smetana také dobře věděl, jaké prostředky zvolit, aby jeho hudba promlouvala k posluchačům co nejhlouběji. Jedná se o rozměrné dílo, které v autorově hudebním vývoji představuje krok k novým tvůrčím úkolům, syntetizujícím a tektonickým. Právě toto trio stálo na počátku Smetanova obdivuhodného tvůrčího růstu.

1. věta: Moderato assai

První věta začíná velmi závažným tónem. Autor samozřejmě zvolil formu sonátovou. Počáteční houslové sólo (Obr. 3) otevírá větu náladou, která plyne z již zmíněné tragické události. Toto hlavní téma, které zazní zprvu jen v sólových



Obr. 3 Smetana, houslové sólo

houslíků, však není zcela dokončené. Ucelená myšlenka zazní až napodruhé i s ostatními nástroji. Ta je poté dále rozvíjena a zdokonalována v oblasti hlavního tématu, ale i dále v oblastech vedlejšího a závěrečného tématu. Téma vedlejší je částečně vytvořeno z materiálu hlavního tématu. Takové postupy tematické práce používal také Dvořák ve svém Triu. Závěrečného tématu se pak Smetana zřekl a na jeho místo dosadil znovu téma vedlejší, avšak zvukově značně vystupňované. Dalo by se tedy říci, že se jedná o monotematickou větu, která je ale přesto velmi pestrá. Provedení věty pak pracuje s materiálem expozičním a repríza je ve své podstatě už jen rekapitulací.

2. věta: Allegro, ma non agitato

Ve druhé větě se Smetana uchýlil u třívětého sonátového cyklu k nepříliš často vídanému jevu. Postavil totiž na druhé místo rychlou větu, navíc neobvykle ve hlavní tónině g moll. Tento tah se nejeví na první pohled zcela výhodným, jelikož se autor připravil o možný kontrast, který by pomalá věta mohla do díla přinést. Toho si však Smetana byl jistě plně vědom. Z hlediska koncepce celého díla a vzhledem k vyznění první věty se ve výsledku tato možnost ukazuje jako velmi přirozená. Dochází zde k plynulé návaznosti a k úzkému spojení hudby z první a druhé věty. To potvrzuje i připomenutí témat z první věty (Obr. 4), které jsou zde užity částečně záměrně, ale nenuceným způsobem. Je tedy patrné, že hudební obsah věty první



Obr. 4 Smetana, 2. věta

nebyl ještě v samotné první větě zcela vyčerpán. V rámci této věty se objevují tři oddíly hudby. První oddíl nejvíce koresponduje s hudbou první věty. Tento díl se také potom ještě dvakrát vrací v rondovém duchu. Druhý z těchto oddílů Smetana nazval Alternativo 1 v tempu Andante. Vychází z hudby předcházející, ale přináší již

zcela něco nového, nezávislého na myšlenkách první věty. Jeho hudba je laděna pozitivním tónem. Třetím oddílem je Alternativo 2 s předepsaným Maestosem. Hudba této části souvisí s hlavní myšlenkou první věty, avšak má charakter spíše vznešený. Konečný návrat prvního oddílu je už jen ve zkrácené podobě a uzavírá větu v smířlivě v G dur.

3. věta: Presto

Poslední věta tria vychází z hudby Smetanovy dřívější skladby, a to z klavírní Sonáty g-moll. Podobně jako u předešlé věty je její forma rondová. Charakteristické jsou zde především návraty počáteční myšlenky, která větu otevírá. Hlavní myšlenka je pojata velmi energickým způsobem, kterému dominuje tříosminový pohyb (Obr. 5).



Obr. 5 Smetana, 3. věta

Druhá část věty pak v As dur upřímně promlouvá k posluchačům zpěvnou, do šíře klenutou melodií a v potřebném kontrastu přináší určité zklidnění. V rámci tohoto menšího dílu se objevuje několik dílčích variací této melodie. Následuje návrat první části a po něm opět melodická druhá část, nyní už v G dur. Závěrečné Grave potom tvoří svým tempovým zatížením výchozí bod k poslednímu rozběhu a definitivnímu ukončení díla.

3.3 Johannes Brahms (1833-1897)

Jedním z nejvýznamnějších hudebních tvůrců romantické epochy byl Johannes Brahms. Tento německý autor hrál v hudebních dějinách důležitou roli. Jakožto odpůrce Wagnera a dalších autorů, kteří směřovali hudební vývoj zcela novými směry, se Brahms rozhodl pro zachování klasických principů, ze kterých vyrostla hudba jeho německých předchůdců Beethovena nebo Bacha. Zejména v oblasti symfonické a komorní tvorby dokázal vytvořit díla, která naplnil tak osobitým zvukem, že je nelze zaměnit s jiným autorem té doby. Brahms měl v hudebních kruzích mnoho vlivných přátel, jako byl například kritik Hanslick, vídeňský hudební nakladatel Simrock, nebo manželé Schumannovi. Jedním z jeho blízkých přátel byl

také Antonín Dvořák. Pro Dvořákův úspěch na hudební scéně bylo toto přátelství klíčové, především kvůli seznámení s Brahmovým nakladatelem Simrockem, díky němuž se dostalo jeho dílo do povědomí i v zahraničí. Brahms měl tedy na Dvořáka nemalý vliv.

Triová tvorba

Brahmsova komorní tvorba obsahuje celkem tři klavírní tria. První klavírní trio vytvořil autor v roce 1854, poslední pak v roce 1886. Skladatel zde velmi úspěšně uplatnil vlastní klavírní zkušenosti. Rozpětí Brahmsovy triové tvorby dává možnost náhledu na skladatelův kompoziční vývoj, během kterého si postupně utvářel vlastní osobitý rukopis.

Klavírní trio H dur, č. 1, op. 8

Trio H dur pro klavír, housle a violoncello je prvním významným počinem z velké řady Brahmsových komorních děl. Jedná se o rozsáhlou kompozici, jejíž první verze vznikla v roce 1853. V pozdějších letech však skladatel dospěl k názoru, že je nutné mladické dílo přepracovat. V tomto ohledu Brahms podpořila i jedna z prvních interpretek klavírního partu tria Clara Schumannová. V roce 1889 tedy vznikla nová verze díla. Nejvýznamnějšími změnami prošla první věta, ze které zůstal v původním znění pouze začátek. Velkými změnami pak prošlo také Adagio, kde Brahms odstranil citaci Schubertovy písně a poté ho podstatným způsobem přepracoval. Jedinou větou, které se nedostalo žádné změny je Scherzo. Z těchto dvou verzí se v dnešní době hrává výhradně druhá. První věta Allegro con brio je v sonátové formě, což není v případě Brahmsa překvapením. Hlavní téma (Obr. 6) je velmi vroucné, lyrické a pro posluchače snadno zapamatovatelné.



Obr. 6 Brahms, hlavní téma

Brahms zde podobně jako Dvořák prostřednictvím hudby sděluje publiku své intimní pocity, a to bezprostředně na začátku díla. Druhé téma v gis moll nahradilo

větší skupinu témat a fugato z první verze tria. První věta je podobného rozsahu jako u Dvořákova tria a obsahuje množství hluboce propracovaných hudebních myšlenek, jež vystihují velikost Brahmsovy osobnosti. Scherzo, které zůstalo jako jediné nezměněné je v h moll. Brahms zde užil v první části dominantní rytmický prvek, který si mezi sebou nástroje předávají. Triová část potom přináší novou melodii vyrůstající z atmosféry předchozí věty. Po Scherzu následuje extatické Adagio. Trio zakončuje závěrečné Allegro svým typickým Brahmsovským lyrismem, který je naplněný melancholií a veselostí.

Brahmsovo první klavírní trio je dílem velmi zdařilým. I další dvě tria jsou však často hraná. Za velkým úspěchem Brahmsova díla podle mého názoru stojí především nápaditost v harmonické oblasti a tím i osobitý zvuk, který je pro Brahmsa typický. Díky tomu se dokázal odlišit od ostatních dobových tvůrců. Na rozdíl od Dvořáka dodržuje autor striktněji formální zákonitosti, k čemuž ho vedlo jeho klasické vzdělání a oddanost právě klasicistním autorům. U českého tvůrce je častým jevem kolísání mezi určitými formami, jako je to například vidět u čtvrté věty Tria, která je na rozhraní sonátové a rondové formy. Dvořák nedokázal podlehnout tomu, aby svázal své hudební myšlenky do takové míry jako Brahms a upřednostnil hudební obsah nad přísnou formou. Proto je Dvořákova hudba na rozdíl od Brahmsa otevřená tak širokému okruhu posluchačů.

3.4 Josef Suk (1874-1935)

Druhým českým autorem, kterého ve spojení s Antonínem Dvořákem nelze opomenout, je Josef Suk. Křečovický rodák u Dvořáka studoval a později se také oženil s jeho dcerou Otylkou. Tchán mu byl velkým vzorem, což se významným způsobem projevilo zejména v jeho počátečních dílech. Ve své pozdější osobité tvorbě se však více otevřel moderním proudům na přelomu století. Toho je důkazem například jednovětý druhý smyčcový kvartet napsaný v letech 1910-1911. Josef Suk byl také členem slavného Českého kvarteta. Působil zde ve druhých houslích. Sám se tak podílel na provádění svých vlastních děl, ale i komorní tvorby jiných autorů. To mu umožnilo nebývalé možnosti poznávání skladatelských novinek po celé Evropě. Přes tuto velkou výhodu jeho tvorba nedosáhla tak velkého věhlasu jako v případě Dvořáka, nebo Smetany. Jeho dílo však mají na repertoáru soubory po celém světě.

Klavírní trio c moll, op. 2

Je jediným klavírním triem v Sukově tvorbě. Již opusové číslo napovídá, že jde o skladbu velmi ranou. Její vznik se datuje do roku 1889. Potom byla ještě revidována během následujících dvou let. Suk ji vytvořil v pouhých patnácti letech, tehdy ještě jako student konzervatoře v Praze. Je proto pochopitelné, že zde nenalezneme známky typicky osobitého výrazu, který vyplynul až v pozdějších dílech. Můžeme spíše pozorovat inspirace tehdejšími kompozičními mistry, jakým byli například skladatelé německého romantismu, Grieg a Wagner, ale také samozřejmě hlavně Bedřichem Smetanou. Přesto zde můžeme nalézt některé známky pozdějšího Sukova stylu, jako vybroušenou formu, nebo pestrou tematickou práci. To vše ale až po následné revizi. Je nutné podotknout, že v době vzniku díla se Suk ještě s Dvořákem tak úzce neznal. Trio mělo původně čtyři věty, ale nakonec byla třetí věta autorem vypuštěna. Je věnováno Karlu Steckerovi, který Suka vyučoval skladbě na konzervatoři v Praze.

1. věta: Allegro

Věta je v sonátové formě. Zajímavá je poznámka autora u cellového partu „viola“, kterou zřejmě zamýšlel jako eventualitu místo violoncella. Začíná velmi rázně dlouhými akordy ve fortissimu. Brzy na to se objevuje patetický pohyb (Obr. 7) ve smyčcích, kterého užil v první větě Tria i Dvořák.



Obr. 7 Suk, patetický pohyb

Druhé téma upřednostňuje violoncello, které nastupuje s tázavým motivem vedlejší myšlenky. Klavír zde má úlohu synkopického doprovodu. Poslední myšlenky dominují housle v nejvyšších polohách s libozvučným motivem. Ten Suk v nejslabší dynamice propojil s postupnými modulacemi do vyšších tónin a dosáhl tak výrazné barevnosti.

2. věta: Andante

Písňová forma byla pro druhou větu vhodně zvolena. Celá část je vybudována ne jedním jediným prostým motivem. Přestože v době vzniku Suk ještě Dvořákovým dílem nemohl být příliš ovlivněn, nese se tento motiv tónem dvořákovským a s prostotou jemu vlastní.

3. věta: Vivace

Poslední věta doznala po revizi největších změn oproti původní Sukově verzi. Ze všech částí tria je pak částí nejvyspělejší a na tehdejší dobu velmi povedená. Unisonový vstup houslí a violoncella otevírá větu energickým motivem a bez přítomnosti klavíru. Sonátová forma není úplně kompletní, neboť zde chybí provedení. Autor se tak soustředí na práci s několika motivy, se kterými pestrým způsobem pracuje.

Sukovo Trio c moll je jistě ve srovnání s ostatními velikány devatenáctého století počinem spíše skromným. I délka samotného díla jen stěží dosahuje rozměrů děl velkých romantiků. Přestože však jde o práci mladistvou, vzešlo z ní dílo, kterým jistě žádný z interpretů nepohrdne a dovede potěšit i velkou řadu nadšených posluchačů.

4 Antonín Dvořák: Komorní tvorba

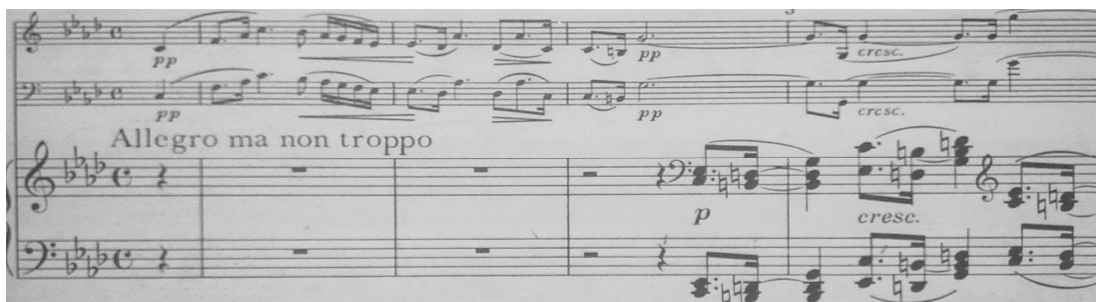
Komorní tvorba Antonína Dvořáka obsahuje 14 smyčcových kvartetů, 4 klavírní tria, kvintety pro různá obsazení, skladby pro housle a klavír, a mnoho dalších děl. Takové množství kompozic dokazuje, že byl Dvořák v oblasti komorní tvorby velmi plodným autorem. Mnoho těchto skladeb pochází ještě z období, kdy Dvořák nebyl jako skladatel široce známý. V té době bylo také veřejné provádění komorního díla u nás záležitostí skromnější a soubory určené k hudební produkci těchto děl byly spíše dočasně vytvořené. Tato fakta částečně znesnadňovala uplatnění komorních skladeb do širší praxe. Bez podpory vlivných osobností se kterými se Dvořák přátelil, by možná jeho tvorba nedosáhla takového úspěchu. A právě díky lidem jako byl Brahms se Simrockem se jeho komorní dílo později stalo významným v celosvětovém měřítku. V české tvorbě nebyla jeho velikost a význam dosud nikým překonány.

4.1 Klavírní trio f moll, op. 65

První podoba díla vznikla během pouhých dvou měsíců v únoru a březnu roku 1883. Dvořák je napsal po krátkém tvůrčím odmlčení. Pravděpodobně tak reagoval na smutné rodinné okolnosti, které byly spojeny se smrtí jeho matky v prosinci předcházejícího roku. Není zde tedy patrná pro Dvořákovo dílo typická životní radost a optimismus, ale vyrůstá ze zármutku a bolestné rezignace. Z toho vyplývá i zvolená mollová tónina. Původní podoba díla byla značně obsáhlejší a Dvořák později přistoupil k jeho značným úpravám. Je nutné podotknout, že tyto úpravy provedl ještě před tím, než bylo dílo provedeno veřejně. V konečném výsledku ale autor přistoupil k úpravám tak rozsáhlým, že lze oprávněně mluvit o jeho naprosto novém zpracování. Téměř každý takt byl alespoň drobně pozměněn, zkrácen, nebo jinak přepracován. Jednou z takových významných obměn byla například záměna pořadí středních vět, tedy že postavil na druhé místo scherzo a pomalé větě určil až místo třetí. Dvořákova výdrž, pečlivost a trpělivost pak dala vzniknout konečnému tvaru tria, které rázem nabylo pevnější stavby a ještě větší výrazové hloubky. Tyto úpravy byly pro konečný výsledek maximálně prospěšné a zajistili tak zařazení díla mezi vrcholy komorní tvorby. K prvnímu veřejnému provedení tria došlo 27. října 1883 na koncertě v Mladé Boleslavi. Zde u klavíru seděl sám Antonín Dvořák, na housle hrál Ferdinand Lachner a violoncellového partu se ujal Alois Neruda. O několik dní později bylo dílo uvedeno také v Praze, a to ve stejném složení. Poté došlo k vydání tria tiskem u berlínského nakladatele N.Simrocka.

4.2 1. věta: Allegro ma non troppo

První větu Dvořák dokončil 19. února 1883. Časovou délkou je poměrně rozsáhlá a je naplněna velkým množstvím hudebních myšlenek. Skladatel zvolil pro tuto první část sonátovou formu, avšak objevuje se zde velké množství různých odchylek, mezi které patří například dvě hlavní témata. Celou skladbu otevírá hned zpočátku bez introdukce nástup prvního hlavního tématu v f moll o 8 taktech (Obr. 8). Téma je provedeno sólovým vstupem houslí a violoncella v unisonu a v pianissimu. Má velmi výrazný charakter. Dominuje zde tečkovaný rytmus, který zvyšuje počáteční napětí. Následně se přidává klavír, téma rozvíjí a společnými silami se smyčci graduje až do fortissima.



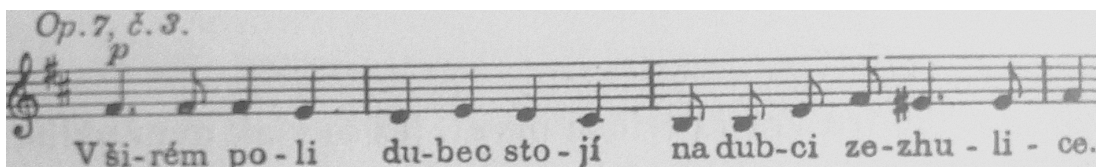
Obr. 8 Dvořák, první hlavní téma

V této vysoké dynamice plynule navazuje druhé hlavní téma, které je rovněž výrazné a dělené po dvojtaktích (Obr. 9). Jsou zde dva důležité motivy. Melodický ve smyčcích a rytmický v klavírním partu.



Obr. 9 Dvořák, druhé hlavní téma

Obě hlavní témata k sobě vytvářejí určitý kontrast. Poté následuje oblast prvního hlavního tématu, ve kterém Dvořák motiv dále rozvíjí a zároveň přináší nové myšlenky. Na to navazuje mezivěta s novou melodií a triolovým doprovodem, která je střídána smyčci a klavírem. Tato mezivěta částečně zklidní počáteční vývoj. Skladatel tak vytvořil určitý kontrast mezi výraznými hlavními tématy. Mezivěta je zajímavá tím, že v ní autor melodicky cituje svoji dříve zkomponovanou píseň Zezhulice (Obr. 10).



Obr. 10 Dvořák, Zezhulice

V taktu číslo 39 autor znovu připomíná druhé hlavní téma a evolučním způsobem ho zpracovává. Tato plocha ústí do krátké klavírní spojky. Během čtyř taktů připraví Dvořák sólovým klavírem plynulý nástup vedlejšího tématu. Vedlejší téma je zprvu provedeno violoncellem a má velmi zpěvný a optimistický charakter. Objevuje se zde výrazná odchylka, jelikož oproti předpokládané *As dur* použil

Dvořák tóninu Des dur. Takto autor vytvořil bohatý kontrast mezi tématy. Následuje expoziční oblast vedlejšího tématu, která některými motivy v klavíru předjímá hudební materiál z nadcházející mezivěty. V mezivětě mají hlavní úlohu housle. Jedná se o evoluční typ hudby, kde jsou rozváděny hudební myšlenky užitě ve vedlejším tématu, zejména synkopický motiv v klavírním partu a rychlé pasáže v houslích. Vše je pečlivě doplněno dynamikou a vygradováno až do fortissima, ve kterém nastupuje závěrečné téma (Obr. 11). Téma je tonálně jednotné s tématem vedlejším, tedy v Des dur. Durová tónina, tečkovaný rytmus a velmi silná dynamika dodává tématu na energičnosti a radostně tak uzavírá expozici. Následuje mezivěta, která spojuje expozici a provedení. Je tvořena materiálem hlavního tématu.

The image shows a musical score for the concluding theme. It consists of four staves. The top two staves are for the piano (treble and bass clefs), and the bottom two staves are for the violin (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a syncopated rhythm with dotted notes and triplets. The violin part has a melodic line with some triplets. The score ends with a fortissimo dynamic marking.

Obr. 11 Dvořák, závěrečné téma

Provedení není příliš rozsáhlé a lze ho rozdělit na několik menších dílů. Je charakteristické především tím, že se zde pracuje výhradně s hlavními tématy. Nejdříve autor provádí první hlavní téma v klavíru, potom se přidávají housle a nakonec violoncello. Následuje provádění druhého hlavního tématu a to polyfonním způsobem mezi houslemi a violoncellem. V další části přechází kompozice do unisona ve smyčcích. V poslední části Dvořák znovu stylizuje druhé hlavní téma. Zprvu s tímto tématem pracuje v augmentaci, potom motiv postupně zkracuje. Nakonec pomocí krátkých útržků tématu, akcentů a *espressivo* přechází do reprízy. Pro klavírní part jsou zde typické rozložené akordy v legatu, které mají převážně doprovodnou funkci. Provedení je vzhledem k rozsahu expozice spíše drobné, monolitní a je pojato evolučním způsobem.

Repríza nastupuje v taktu číslo 177 oblastí hlavního tématu, která je zpracována podobným způsobem jako v expozici. Tato oblast obsahuje různé prvky mírného provádění, kde jsou ve smyčcích útržky hlavního tématu střídavě proloženy septolami a kvintolami v klavíru. Pomocí mezivěty Dvořák přechází k velice

rozsáhlému úseku, který znovu pracuje s hlavním tématem. Následuje plynulý přechod k repríze vedlejšího tématu. Repríza obsahuje velké množství evolučních ploch, kterými autor kompenzuje krátké provedení. Tyto evoluční plochy charakterově vytváří určitý celek. Velkým kontrastem je potom nástup reprízy vedlejšího tématu v F dur. Oblast vedlejšího a závěrečného tématu je podobná jako u expozice. V taktu číslo 296 přichází další evoluční díl, který charakterem připomíná druhé provedení hlavních témat. Ten poté přímo přechází do rychlé cody, která je tvořena výrazným motivem z oblasti druhého vedlejšího tématu.

Coda je velmi efektní a v rychlém tempu. Je dynamicky vygradována z pianissima až do fortissima a velkolepě zakončena zlomkem hlavního tématu a posledními akordy.

První věta je laděna velmi temným tónem. I přes občasné optimističtější pojeté motivy působí spíše chmurným dojmem. Věta je postavena na sonátové formě, ale vzhledem k již zmíněným častým odchýlkám je forma na první poslech ne zcela čitelná. K tomu přispívá také to, že žádné z použitých témat nekončí přímo na tónice. Dvořák zde užil hutné instrumentace a zejména klavírní part obsahuje často velmi obtížně hratelná místa. Přes to všechno je nesmírně bohatá nejen v hudební rovině, ale i v duchovní a Dvořák zde posluchačům velkoryse odkrývá své momentální pocity.

4.3 2. věta: Allegretto grazioso

Druhá věta v tomto triu zastupuje scherzo. Autor tedy změnil předpokládané pořadí vět a postavil pomalou část až na třetí místo. Věta je obsahově navázána na předcházející část. Nejedná se tedy o typické dvořákovské scherzo plné radosti a vtipu, ale udržuje závažnost a chmurné ladění první věty. To dokazuje i užitá tónina cis-moll. Formálně se jedná o velkou písňovou formu třídílnou s návratem. V rámci velkého větého dílu A se potom objevuje sled variací, které tento díl tvoří a postupně ho rozvíjejí. Výraznou roli zde hraje klavír. Větu zahajují krátkou dvoutaktovou introdukcí smyčce (Obr. 12). Autor zde užil triolové hodnoty ve staccatu, které mají doprovodnou funkci. Následně se přidává klavír s nástupem tématu tvořeném pravidelně dvěma osminovými notami a jednou čtvrtovou. Toto téma je velmi rytmické, podložené arpeggiovanými akordy v levé ruce a s kontrastním doprovodem smyčců má energický nádech. Kontrast triol ve

smyčcích a duol v klavíru se zde stává důležitým formotvorným prostředkem, na kterém je celý větný díl A postaven. Tento začátek je pojat expozičním způsobem.



Obr. 12 Dvořák, introdukc

V taktu číslo 47 se úlohy jednotlivých nástrojů mění. Smyčce přebírají melodickou linii a klavír doprovází rozloženými akordy v legatu. Od tohoto místa se již jedná o evoluční typ hudby, kde autor rozvíjí a obměňuje původní hudební myšlenku. Vrcholná variace přichází v taktu číslo 69. Až do teď byla vedoucí úloha v klavíru, ale nyní se situace mění a úlohy všech hráčů se stávají rovnocennými. Na ploše dvanácti taktů umístil Dvořák téma do klavíru. Smyčcové nástroje hrají sice doprovodnou linii, ale důmyslné střídání houslí a violoncella s vlnitou melodií dává hráčům i tak vyniknout. Počátek poslední variace je v taktu číslo 79. Téma je zde poměrně málo variované, avšak užití sextol v klavírním partu má nemalou úlohu. Zhuštěný rytmus předznamenává vrchol větného dílu a s gradací přechází v taktu číslo 97 do tematické mezivěty. Ta spojuje velký větný díl A s větným dílem B. Díl B je stejně jako díl předchozí variovaný. Je založen na dvou hlavních myšlenkách a především na synkopickém doprovodu v osminových hodnotách, který postupně prochází všemi nástroji. Zprvu přinášejí melodii housle. Tu následně doplňuje violoncello (Obr. 13).

The image shows three systems of musical notation. The first system has a treble and bass staff with a 2/4 time signature and a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The tempo is 'Meno mosso'. The music features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff, with dynamics 'p molto espress.' and 'f'. The second system continues with the same tempo and key signature, with dynamics 'p molto espress.' and 'f'. The third system features a grand staff (treble, bass, and piano) with a key signature of three flats. The piano part has dynamics 'fp', 'dim.', 'pp', and 'con ^{ced.}'.

Obr. 13 Dvořák, 2. věta

Klavír se prosazuje spíše jen v občasných dynamických vlnách. V taktu číslo 137 přechází melodie do klavírního partu. Pro klavíristu je však pojata technicky poměrně obtížně, protože v pravé ruce se objevují akordy místy až o čtyřech tónech spojené legatem. K tomu všemu ještě oktávové synkopy v basové linii. Do toho doprovodné pizzicato ve violoncellu a synkopický rytmus v terciích v houslovém partu. Na souhru místo velmi obtížné. Taktem číslo 147 začíná druhé variování, tentokrát nejvíce v klavírní lince. Oktávové vedení melodie v pravé ruce podložil autor šestnáctinovým doprovodem v levé ruce. Tyto šestnáctinové běhy jsou obtížné zejména kvůli rozsahu až tří oktáv a také kvůli zpravidla první vynechané notě v každém taktu. Poslední částí středního dílu je oblast od taktu číslo 163. Tato část spojuje obě hlavní myšlenky a zpracovává je evolučním způsobem pomocí motivicko-tematické práce. Střední díl vyústí do krátké mezivěty, kterou autor důmyslně propojil s větným dílem A.

4.4 3. věta – Poco adagio

Na třetí místo postavil Dvořák pomalou větu. Bouřlivý charakter předcházejících vět se zde uklidňuje, nicméně citové rozbolestnění a niterný stesk v hudbě stále přetrvává. Věta je vystavěna na půdorysu velké písňové formy o třech dílech. Její hlavní tóninou je As dur. Větu zahajuje hned zpočátku za klavírního doprovodu violoncello hlavním tématem o pěti taktech, které je lyrického a myšlenkově velmi hlubokého charakteru. Následně se přidávají housle s totožným tématem, avšak částečně zhuštěným o některé drobnější hodnoty. To celé jako malý větný díl a. Po tomto úvodu přichází ve dvanáctém taktu další hudební myšlenka napsaná jako jakýsi kanonický dvojzpěv violoncella a houslí (díle b). Ten je rozdělen na dvě polověty podobně jako hlavní téma. Ve druhé polovětě se opět zhušťuje melodie a také se tematický materiál dostává i do klavíru. Je zde užita výrazná harmonická modulace přes tóninu Ges dur, až do F dur. V taktu číslo 22 se navrací hlavní téma v houslích. Po té následuje díle c, jako krátká díle coda, vytvořený z materiálu počátečního hlavního tématu v klavíru a z nového motivu v houslích. V taktu číslo 34 nastupuje mezivěta, která má na tomto místě velmi podstatnou funkci. Klavír přináší razantně zhuštěný rytmus ve dvaatřicetinových hodnotách a připravuje tak na zcela novou náladu ve velkém větném díle B. Tato gradace však není pouze rytmická, nýbrž i dynamická. Velký větný díle B je zcela kontrastní ke všemu předcházejícímu v této větě. Tónina gis moll s vypsáním marcata naznačuje

bouřlivou a vzdorovitou atmosféru středního dílu. Největší kontrast je v prvních osmi taktech, kde je užito četných akcentů, tečkovaných rytmů a také maximální dynamiky. V taktu číslo 48 se mění nálada a v houslích nastupuje nový zpěvný motiv (obr. 14.). Tento motiv je však nový jen zdánlivě. Melodie naznačuje, že už byl použit v jiné Dvořákově skladbě, a to v jeho Humoresce (Obr. 15.).



Obr. 14 Dvořák, 3. věta

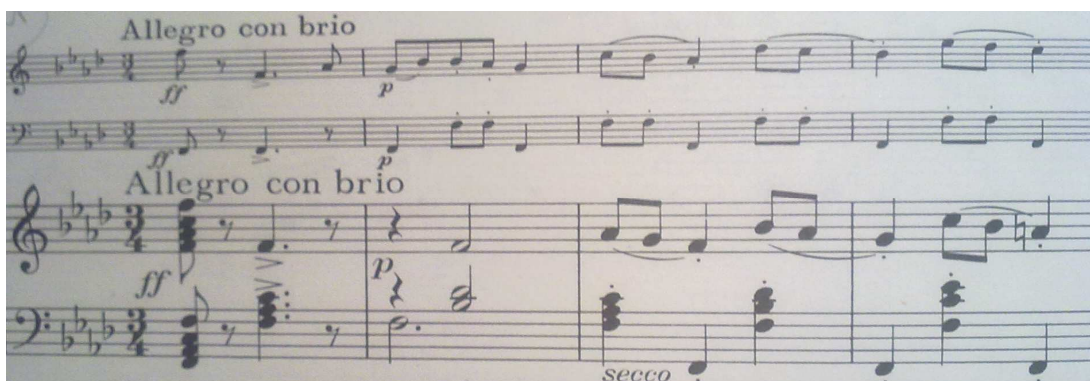


Obr. 15 Dvořák, Humoreska

Ten je potom rozvíjen na ploše asi devíti taktů a na konci přechází do větňého dílu A. Forma a složení následujícího dílu jsou poměrně složité, protože Dvořák užívá útržkovitě různá témata z předchozích větňých dílů a zároveň i jejich různé kombinace. Nejprve přináší opět téma z Humoresky a po něm následuje repríza malého dílu b, kde Dvořák znovu ukazuje své kompoziční mistrovství v harmonických modulacích. Navazujícím dílem je repríza počátečního tématu, tedy dílu a. Poté opět dílčí coda, na kterou navazuje mezivěta. Tato mezivěta je vytvořena z totožného materiálu jako v dílu A. Její vyústění je však radikálně odlišné od předchozího případu. Připravuje přechod na závěrečnou codu, tudíž ústí do nejslabší dynamiky a čtyřtaktového klavírního sóla. Zde zazní série modulací a po ní velká tematická coda tvořená malým dílem d a b, končící s naprostým poklidem. Třetí věta je bezesporu emocionálně velmi silná. Také je autorem hodně prokomponovaná. Je opravdu obdivuhodné, s jakým důvtipem Dvořák dokázal pracovat s tématy a s jejich vzájemným propojením. Teskné melodie, velké množství modulací, tóninových skoků a vybočení, to vše zde můžeme slyšet. I přes tyto kompoziční složitosti je ale tato hudba velmi přístupná širokému publiku.

4.5 4. věta-Allegro con brio

Závěrečná věta tria se svojí náladou i obsahem navrácí k hudebnímu rozpoložení první věty. Je zde však několik odlišností, především v početnosti použitých témat. Na rozdíl od první věty se Dvořák omezuje prakticky jen na dvě základní témata, ze kterých celá tato část vyrůstá. Můžeme zde pozorovat prvky sonátové formy, ale po bližším prozkoumání je možné vidět větu ve formě rondové. Věta začíná bezprostředním nástupem hlavního tématu, a to nekompromisně ve fortissimu (Obr. 16). Oktávový interval s akcentem na druhé době naznačuje, že jde o téma velmi vzdorovité, nicméně hned ve druhém taktu pokračuje v kontrastním pianu. Poté Dvořák vystřídal trojdobý rytmus dvojdobým a vytvořil furiantového dvojtaktí zakončené charakteristickou otázkou, na kterou nástroje v dalších taktech společně odpovídají.



Obr. 16 Dvořák, hlavní téma 4. věta

Následuje poměrně rozsáhlý díl, který je postaven na kompoziční práci s tímto tématem. Pro tento díl je typické zejména časté užití akcentů a střídání hlavního tématu mezi nástroji, přičemž housle s violoncellem jsou postaveny proti klavíru. Téma je zde často opakováno. Charakteristické jsou zde také vzestupné běhy v osminových hodnotách, které ústí do tématu a s užitím zesilující dynamiky dotvářejí určité hudební napětí. Po této značně emocionálně vypjaté části následuje zklidnění, které přináší vedlejší téma svým zpěvným charakterem a změnou tóniny na cis-moll. Připomíná znovu úzkost, stesk a nejistotu. Zprvu zazní v houslích a poté sólově v klavíru. Při tomto klavírním sóle zmoduluje opět do hlavní tóniny. Následuje tematická mezivěta tvořená materiálem vedlejšího tématu (levá ruka klavírního partu) obohacená o nový rytmický motiv ve smyčcích, který je proveden kanonickým způsobem. Ta potom ve velké dynamické gradaci ústí do provedení. Provedení poslední věty je opravdu skvostnou ukázkou práce s tématem. Dvořák zde

na několika stranách pracuje prakticky jen s motivem hlavního tématu, jehož útržky zazní nespočetněkrát v různých obměnách instrumentálních, harmonických i dynamických. Především pak provedení samotného prvního taktu tématu je možné slyšet mnohokrát po sobě. Toho však Dvořák užil velmi smysluplně a s náležitými harmonickými gradacemi, což na posluchače působí velmi monumentálně. Vrcholem provedení je takt číslo 263, kde zazní několikrát útržek tématu naposledy v nejvyšší poloze a dynamice. Potom je svedena pozornost k provedení vedlejšího tématu. To je ale podstatně kratší a je s drobnými obměnami zpracováno podobně jako v expozici. Repríza je podobných rozměrů jako expozice, ale autor zcela vypustil reprízu vedlejšího tématu. Toto však vykompenzoval rozsáhlou codou, kterou rozčlenil na několik menších úseků. Coda je věnována hlavnímu tématu, a to již v durové tónině. Tyto úseky počínají zpravidla v pianissimu, končí v maximální dynamice a ke zvýraznění gradace je každý oddělen generální pausou. V posledním úseku pak Dvořák užívá grandiosní reminiscenci na hlavní téma první věty, která je jakýmsi posledním připomenutím původní chmurné myšlenky, ze které celé dílo vyrůstá. Dále navazuje v houslích vedlejším tématem, které v repríze bylo opomenuto a následně jej doplňuje ještě připomenutím tématu hlavního ve violoncelle. Celé dílo je potom zakončeno ráznou unisonovou kadencí ve všech hlasech, vytvořenou z materiálu hlavního tématu v durové tónině. Trio jehož myšlenky původně vyrůstaly převážně na vnitřní bolesti pak poslední věta ukončuje ve smířlivém duchu a poukazuje na to, že se Dvořák nakonec přeci jen s nepřízní osudu vyrovnává.

4.6 Rekapitulace

Dvořákovo Trio f moll je jednou z autorových nejrozsáhlejších komorních prací. Svou délkou, ale i hudebním obsahem se potom řadí v triové tvorbě 19. století k těm největším dílům. Je překvapivé, že i přes značné škrty a úpravy jeho původní podoby vzniklo dílo takových rozměrů. Ačkoliv zde můžeme pozorovat pro Dvořáka velmi typickou důmyslnou tematickou práci a také jeho výrazný smysl pro melodičnost, najdeme zde jen málo rozjasněných a pozitivních myšlenek, která jsou jinak pro Dvořákova díla příznačná. To objasňují již zmíněné okolnosti vzniku Tria. Po interpretační stránce je nutné přiznat, že náročnost díla je v přímé úměře k jeho velikosti. Na prvním místě stojí bezpochyby klavírní part, který by bylo možné svou hustotou přirovnat k výtahům některých symfonických děl. Ani smyčce však nezaostávají. Objevují se zde intonačně velmi citlivé plochy, což jsou především

místa, kde hrají housle a violoncello v unisonu. To je například začátek první věty, který je na intonaci velmi náročný. Další úskalí je spojené s tvorbou dynamiky a se zvukovou vyvážeností mezi klavírem a smyčci. To spočívá hlavně v umění klavíristy přizpůsobit se zvukově smyčcům i přes jeho mnohdy výrazně hutnější partituru. Na druhou stranu je pro housle s violoncellem náročné dosáhnout maximální dynamiky a při tom zachovat dobrou kvalitu tónu. V díle se také objevují náročná místa na souhru, což je často způsobeno například nějakým rytmickým protipohybem. Takové nebezpečí je skryto ve druhé větě. Pokud má být dílo hrané přesvědčivě a s nadhledem Dvořákovi vlastním, je zapotřebí kvalitních hráčů na všech frontách. V každém případě jde o dílo, které díky hloubce svých myšlenek a také díky jejich skvělému hudebnímu zpracování dovede strhnout publikum v tom nejlepším smyslu slova.

5 Závěr

Tvorba klavírních trií v 19. století byla značně různorodá a ve své podstatě skromná. Vznikla sice řada děl, která jsou dodnes často hraná, ale v popředí tvorby stály v té době skladby symfonické a vokálně instrumentální. Vývoj hudby od Schuberta po Suka byl značný, neboť během století přibylo mnoho vlivů, vznikly nové hudební formy a nové názory na kompozici, s nimiž se autoři ztotožnili, nebo se vydali vlastní cestou. Dvořák se v tomto směru vydal cestou vlastní a rozhodl se nerespektovat novoromantické zásady. Proto byl občas novoromantickými stoupenci označován jako umělec zpátečnický. Avšak také ostatní uvedení autoři si zachovali osobitý přístup k tvorbě. S Dvořákovým Triem f moll je často pojí především okolnosti vzniku díla. To byla v několika případech smrt někoho blízkého, na kterou autoři reagovali daným dílem. Díla byla mnohdy po dokončení, podobně jako Dvořákovo Trio, s větším či menším časovým odstupem překomponována. To u autorů dřívější doby, jako byl například ještě i Schubert, nebylo obvyklé. Možná proto nevznikl tak velký počet děl jako o století dříve. Skladby však byly hluboce promyšlené a nesloužily jen k jednorázovému pobavení posluchačů. Mnohdy odrážely životní osudy jejich tvůrců, což mi na těchto dílech připadá velmi přitažlivé. Myslím, že právě díky tomu je tvorba 19. století tak rozmanitá, a proto v ní dodnes nachází zalíbení mnoho posluchačů i komorních souborů.

6 Použité informační zdroje

Prameny

- Brahms, Johannes: Trio H-dur für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 8, N. Simrock, Berlin, 1891
Dvořák, Antonín: Klavírní trio f moll op. 65, SNKLHU, Praha, 1957
Schubert, Franz: Trio No. 1 in B flat Major, op. 99, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1886
Schubert, Franz: Trio No. 2 in E flat Major, op. 100, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1886
Smetana, Bedřich: Piano Trio G minor, op. 15, C. F. Peters, Leipzig, 1930
Suk, Josef: Trio per Piano, Violino e Violoncello, op. 2, N. Simrock, Berlin, 1891

Literatura

- Berkovec, Jiří: Antonín Dvořák, Editio Supraphon, Praha-Bratislava, 1969
Erhardt, Ludwik: Johannes Brahms, Opus, Bratislava, 1986
Holzknecht, Václav: Franz Schubert, Supraphon, Praha, 1972
Janeček, Karel: Smetanova komorní tvorba, Supraphon, Praha, 1978
Květ, Jan, Miroslav: Josef Suk, Hudební matice Umělecké besedy, Praha, 1935
Šourek, Otakar: Dvořákovy skladby komorní, Hudební matice Umělecké besedy, Praha, 1943

Internetové zdroje

www.antonin-dvorak.cz