

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA
FAKULTA UMĚNÍ
KATEDRA KLÁVESOVÝCH NÁSTROJŮ

**Interpretační problematika vybraných komorních
skladeb pro housle a klavír Bedřicha Smetany
a Antonína Dvořáka z pohledu klavíristy**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Autor práce: Bc. BcA. Jan Lukš
Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Michel, ArtD.

2019

UNIVERSITY OF OSTRAVA
FACULTY OF FINE ARTS AND MUSIC
DEPARTMENT OF KEYBOARD INSTRUMENTS

**Problems of interpretation of chosen chamber
compositions for violin and piano by Bedřich
Smetana and Antonín Dvořák from pianist's point
of view**

THESIS

Author: Bc. BcA. Jan Lukš
Supervisor: Mgr. Lukáš Michel, ArtD.

2019

ABSTRAKT

Diplomová práce „Interpretační problematika vybraných komorních skladeb pro housle a klavír Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka z pohledu klavíristy“ pojednává o životě a díle dvojice nejvýznačnějších českých skladatelů romantické hudby, rozebírá Smetanova dvě dua Z domoviny a Dvořákovu Sonatinu G dur op. 100 z hudebně-teoretického hlediska, řeší interpretační problematiku klavírních partů, přináší kritický pohled na nejčastěji užívaná notová vydání a hodnotí vybrané zvukové snímky obou skladeb.

Dle dostupných informací u nás téma interpretační problematiky klavírních partů výše zmíněných kompozic dosud nebylo zpracováno. Dvě dua Z domoviny a Sonatina G dur op. 100 však patří mezi nejfrekventovanější repertoárové kusy nejen tuzemských houslistů a je nepopíratelné, že hra v komorním uskupení či korepetice sólistů tvoří podstatnou část profesního života většiny klavíristů. Dříve či později se tak pianista spolupracující s houslisty setká minimálně s jedním z těchto děl, spíše však s oběma.

Práce přináší nepříliš často frekventovanou tematiku. Pro většinu autorů odborných textů tohoto druhu jsou zajímavější interpretační rozborů sólových skladeb. Předkládaný text tedy jako jeden z nemnoha nabízí možnost zodpovězení celé řady otázek vyvstávajících v souvislosti s činností klavíristy v nejmenším komorním tělese (duo housle – klavír), a to ve spojení s repertoárem světového významu.

Metody zpracování tvoří především postupy empirické (pozorování a experiment), dále pak introspekce, analýza a syntéza, indukce a dedukce, komparace. Výsledkem práce jsou poznatky, které nalezneme v zobecňujících úvodech analytických kapitol i konkrétní předkládaná řešení v hudebně-teoretické analýze stejně jako návrhy související s interpretačním rozbořem, sonda do notových vydání a zvukových snímků a částečně i obsah první, převážně kompilační kapitoly.

Klíčová slova: Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, komorní hudba pro housle a klavír, dvě dua Z domoviny, Sonatina G dur op. 100, klavírní part, interpretační problematika.

ABSTRACT

Diploma thesis „Problems of interpretation of chosen chamber compositions for violin and piano by Bedřich Smetana and Antonín Dvořák from pianist's point of view“ deals about life and work couple of the most outstanding Czech composers of Romantic period, analyses two duos From my Homeland by Bedřich Smetana and Sonatine G major op. 100 by Antonín Dvořák from musical-theoretical point of view, solves problems of interpretation of piano parts, brings critical viewpoint on the most often used editions and evaluates chosen recordings of both pieces.

In accordance with accessible informations on the Czech universities hasn't ever been this topic processed. Nevertheless, two duos From my Homeland and Sonatine G major belong to the most frequent parts of repertoire not only for Czech violinists and it is indisputable that playing with chamber formations and accompanying of solo players create essential part of professional life for majority pianists. The sooner or the later pianist, who cooperates with violinists, comes together with at least one of this compositions, more likely with both of them.

The thesis brings no frequently presented theme. For majority authors of these kind of specialized texts are more interesting problems of interpretation in solo piano works. So presented text as a one from not many offers possibilities to answer whole group of questions coming out in connection with pianist's functioning in the smallest chamber ensemble (duo violin – piano) and in connection with world important repertoire.

Methods create mainly empirical procedures (observing and experiment) and also introspection, induction and deduction, analysis and synthesis, comparison. Results of thesis are knowledges which can be find in generalizing introductions of analysing chapters and concrete presented solving in musical-theoretical analysis as what as suggestions connected with problems of interpretation, sonde to sheet music and recordings and partly also content of the first, mainly compilativ chapter.

Keywords: Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, chamber music for violin and piano, two duos From my Homeland, Sonatina G major op. 100, piano part, problems of interpretation.

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Já, níže podepsaný student, tímto čestně prohlašuji, že text mnou odevzdané závěrečné práce v písemné podobě je totožný s textem závěrečné práce vloženým v databázi DIPL2.

V Ostravě, dne.....

.....

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Mgr. Lukáši Michelovi, ArtD. za neocenitelné rady, velkou trpělivost, vždy pozitivní energii a smýšlení a citlivý individuální přístup v průběhu navazujícího magisterského studia.

Děkuji rovněž MgA. Igoru Ardaševovi a doc. MgA. Ivanu Gajanovi z JAMU v Brně za optimální pedagogické vedení v bakalářském stupni studia.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že předložená práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Ostravě, dne.....

.....

OBSAH

ÚVOD.....	1
1. ŽIVOT A DÍLO BEDŘICHA SMETANY A ANTONÍNA DVOŘÁKA.....	5
1.1 Bedřich Smetana.....	5
1.2 Antonín Dvořák.....	11
2. HUDEBNĚ-TEORETICKÝ ROZBOR VYBRANÝCH SKLADEB (Z DOMOVINY, SONATINA G DUR OP. 100) Z POHLEDU KLAVÍRISTY.....	16
2.1 Rozbor formální složky.....	16
2.2 Rozbor harmonické a polyfonické složky.....	23
3. INTERPRETAČNÍ ROZBOR VYBRANÝCH SKLADEB (Z DOMOVINY, SONATINA G DUR OP. 100) Z POHLEDU KLAVÍRISTY.....	26
3.1 Umělecký obraz, poetický smysl interpretace; hudební složka interpretace (rytmus – čas, zvuk – tón, dynamika, agogika, tempo, artikulace, frázování).....	26
3.2 Technická složka interpretace (klavírní sazba a její zvládnutí, pedalizace, prstoklad)....	32
4. NOTOVÁ VYDÁNÍ.....	39
5. ZVUKOVÉ SNÍMKY.....	43
ZÁVĚR.....	47
RESUMÉ.....	49
SUMMARY.....	49
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	50
SEZNAM PŘÍLOH.....	52

ÚVOD

Uchopení úkolu teoreticky zpracovat interpretační problematiku klavírního partu dvou duí Z domoviny Bedřicha Smetany a Sonatiny G dur op. 100 Antonína Dvořáka jakožto dvojice významných pilířů repertoáru pro housle a klavír je úkolem nesnadným. Předpokládá schopnost komplexní analýzy problému a směřování do hloubi několika oblastí, které tvoří jednotlivé kapitoly předkládané práce:

První kapitola přináší základní informace o životě a díle autorů. Poznatky týkající se této tematiky tvoří nikoliv nepodstatnou část teoretické vybavenosti každého hudebníka, ať hraje jakékoliv dílo.

Druhá kapitola je zaměřena na hudebně-teoretickou reflexi. Formálním rozbořem, orientací v díle a popisem pro jednotlivé skladatele charakteristických harmonických postupů i základních rysů polyfonické složky se v přípravě zabývá každý inteligentní umělec – profesionál, a pokud tak nečiní, projeví se to na výsledné kvalitě interpretace.

Třetí kapitolu tvoří samotná interpretační analýza – úkol nejzávažnější a rovněž z kvantitativního hlediska nejobsáhlejší. Nezbytný je zde pohled na předpřípravné období interpretovy činnosti (před započítím práce na skladbě), hlavní část textu je věnována popisu přípravné fáze, kdy klavírista dílo studuje u nástroje a leckdy i bezděky ve volném čase přemýšlí nad autorovým obsahovým záměrem a sdělením uměleckým či v přeneseném smyslu slova poetickým. Souběžně s nacvičováním partů jsou do interpretovy paměti ukládány stovky vazeb a dat týkajících se hudební a technické složky (od metroritmických či tónových vztahů a vjemů při jejich proposlouchávání, přes doplňující charakteristiky, jakými jsou dynamika, agogika, tempo, frázování a artikulace, k pocitům senzomotorického druhu). Rozbor interpretační složky kromě popisu kategorií umělecký obraz, poetický smysl (umělecká složka), rytmus – čas, zvuk – tón (hudební složka) přináší i náhled a vřled do problematiky techniky, u které se zajímáme především o klavírní sazbu a její zvládnutí metodicky správnými cestami, a také o otázky prstokladové, pedalizaci i další atributy.

Čtvrtá kapitola pojednává o notových vydáních. Výběř vhodné edice na začátku studia skladby úzce souvisí s konečnou kvalitou hry. Každý hudebník by z tohoto důvodu měl k této počáteční aktivitě přistupovat s velkou pečlivostí a citlivostí. Editoři mnoha kompozic barokních, klasicistních i romantických v některých případech svévolně měnili autorský zápis doplněním vlastních návrhů frázování, artikulace, dynamiky, popřípadě i prstokladu a pedalizace. Netřeba dodávat, že dvě posledně jmenované kategorie pro zkušené klavíristy znamenají s ohledem na fyziologické danosti rukou, akustiku sálu, či kvalitu nástroje individuální a variabilní otázky.

Pátá část práce zpracovává pohled na zvukové snímky. Současná doba nabízí nepřehledné možnosti v poslechu nahrávek, které můžeme vyhledat na internetovém serveru pro ukládání videosouborů a zvukových snímků <http://www.youtube.com>. Samozřejmým se může zdát tvrzení, že je žádoucí využívat moderních technologií při studiu sólového či komorního repertoáru. Setkáváme se také s opačným (a sympatickým) přístupem, kdy někteří naopak záměrně neposlouchají aktuálně nacvičovaná díla v jiných provedeních, a to ve snaze zabránit pronikání cizích vlivů do sluchové představy, kterou budují pouze prostřednictvím práce u nástroje v úzkém napojení na notový zápis (případně je k dispozici pouze nahrávací technika užitá za účelem sebekontroly).

Dvě dua Z domoviny Bedřicha Smetany vznikla roku 1880, zatímco Sonatinu G dur op. 100 Antonín Dvořák složil v roce 1893. Obě díla byla zkomponována v době, kdy již měli oba autoři velké zkušenosti s komorní i klavírní tvorbou. Bedřich Smetana měl ke zmíněnému datu, ačkoliv to s největší pravděpodobností nemohl tušit, dokončené celé klavírní dílo a Antonín Dvořák v první stovce opusů před rokem 1893 tomuto nástroji zanechal významné kompozice včetně Klavírního koncertu g moll op. 33, Poetických nálad op. 85 a mnoha dalších cyklů drobnějších forem, navíc v těsném sousedství se Sonatinou op. 100 vznikly posluchačsky vděčné Humoresky op. 101. Kromě základního obsahu všech pěti kapitol, který byl nastíněn výše, je jedním z hlavních úkolů práce pojednat o otázce, co je příčinou skutečnosti, že klavírní sazba obou skladatelů je všeobecně mezi klavíristy považována za málo poddajnou či neklavírní, i přestože měli oba mistři české hudby s kompozicí pro tento nástroj bohaté zkušenosti, a Smetana sám byl vynikajícím klavíristou.

Jaké jsou další otázky, na které se pokusíme v této diplomové práci odpovědět? Při spolupráci s houslisty (ale i jinými instrumentalisty) se často setkáváme s nutností zvládnout velké množství repertoáru ve velmi dobré provozní kvalitě v krátkém čase. To může mít při metodicky nepoučeném cvičení skladeb, jakými jsou např. klavírní party Brahmových houslových sonát, ale i námi zmiňované skladby Smetanovy a Dvořákovy, za následek potíže s hracím aparátem. V krajním případě může vše přejít v chronické onemocnění rukou. Toto riziko hrozí v oblasti komorní hry nebo korepetice dokonce více nežli při studiu sólového repertoáru, kdy sám interpret sestavuje konkrétní program, kterému se později bude věnovat, tím pádem mu bývá obvykle více „ušíť na míru“, a také mívá více času na jeho přípravu. Popis osvojení si metodicky vhodného způsobu hry s ohledem na prevenci profesionálních onemocnění rukou tedy shledáváme jako další významný cíl tohoto textu.

Roli klavíristy v komorním souboru nebo klavírní spolupráci se autoři naší odborné literatury věnují zřídka. Pokud je problematika komorní hry nebo korepetice v českých nebo do češtiny přeložených publikacích o klavírní interpretaci zapracována, omezují se jejich tvůrci jen na

několik málo kusých a notoricky známých informací. Z jistého úhlu pohledu je tento postoj obhajitelný: při mírné úpravě zvuku (především zvukového stropu), schopnosti celkově se přizpůsobit melodickému nástroji a při umění činit kompromisy v hudbě, jakož i v mezilidských vztazích a diskutovat kultivovanou formou, zůstávají v platnosti stejné zákonitosti hudby a hudební interpretace tak, jak se je mladý klavírista učí znát a v praxi realizovat již od dětství. Oprávněně se však domníváme, že je oblast komorní hry a korepetice nedoceněna nejen v odborné literatuře, ale i v praktické přípravě studentů na konzervatořích a vysokých školách s uměleckým či pedagogicko-uměleckým zaměřením. Klavíristé se nezdá s hlubším rozvojem svých schopností, dovedností a návyků v těchto disciplínách vypořádávají až pod tlakem praxe a sami – intuitivně, s nutnými cestami do slepých uliček a bez korekcí zkušenějších. V tomto smyslu může předkládaný text taktéž posloužit jako vhodné vodítko. Především v kapitole třetí se zabýváme doporučeními vhodnými pro každého hudebníka v komorním tělese, za něž nakonec přebírá hlavní odpovědnost klavírista, protože jen on jako jediný hráč komorního uskupení sleduje kompletní part. Z tohoto důvodu by měl být pianista vždy zainteresován na těchto aspektech: sjednocení interpretace mezi nástroji z hlediska charakteru, nálady celku i jednotlivých částí díla, určení vedoucího a doprovodného partu – zvukovém vyvážení jednotlivých hlasů, shodné artikulaci a frázování, problematice souhry z hlediska metroritmického, popřípadě na jednotě v provedení ozdob (posledně jmenovaný požadavek by byl v popředí zájmu více u skladeb barokních a klasicistních nežli v případě hudby romantické).

Základní literatura, z níž práce vychází, zahrnuje tyto tituly:

BURGHAEUSER, Jarmil. *Antonín Dvořák*. 2. vyd. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 2006. 151 s. ISBN 80-86791-26-2.

KOGAN, Grigorij Michajlovič. *Před branou mistrovství*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. 143 s. ISBN 978-80-7331-227-5.

MAHLER, Zdeněk. *Dvořák v Americe*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Slávka Kopecká, 2012. 150 str. ISBN 978-80-86631-87-5.

MAHLER, Zdeněk. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1989. 336 str. ISBN 13-779-89.

NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 186 s.

SEQUARDOVÁ, Hana. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1988. 329 str. ISBN 02-181-88.

Autor práce však ponejvíce čerpal z vlastních interpretačních zkušeností a rad pedagogů, kteří se podíleli na jeho hudebním růstu. Dvě dua Z domoviny Bedřicha Smetany i Sonatinu G dur op. 100 Antonína Dvořáka uvedl s houslistou Janem Radou při různých koncertních příležitostech.

Jeho klavírní spolupráce s ním i s jinými houslisty byla některými našimi předními kapacitami houslového oboru (např. prof. Jiřím Tomáškem z HAMU v Praze nebo doc. Jindřichem Pazderou z HAMU v Praze) kladně hodnocena. V průběhu studií provedl i několik jiných významných komorních skladeb v duu housle – klavír či jako člen klavírního tria. Věnoval se rovněž další komorní činnosti (stará hudba) i korepetici. Soupis nastudovaných komorních kompozic uvádí jako doklad kompetence ke zpracování daného tématu:

Bach: Sonáta C dur BWV 1037 pro dvoje housle a klavír,

Mozart: Sonáta A dur, K. 305 pro klavír a housle,

Beethoven: Sonáta D dur, op. 12 č. 1 pro housle a klavír,

Beethoven: Sonáta F dur, op. 24, „Jarní“ pro housle a klavír,

Beethoven: Sonáta G dur, op. 30 č. 3 pro housle a klavír,

Beethoven: Romance F dur, op. 50 pro housle a klavír,

Beethoven: Trio Es dur WoO. 38 pro klavír, housle a violoncello,

Dvořák: Romance, op. 11 pro housle a klavír,

Dvořák: Mazurek, op. 49 pro housle a klavír,

Dvořák: Koncert a moll, op. 53 pro housle a klavír,

Dvořák: Romantické kusy, op. 75 pro housle a klavír,

Dvořák: Trio Dumky, op. 90 pro klavír, housle a violoncello,

Saint-Saëns: Introdukce a rondo capriccioso, op. 28 pro housle a klavír,

Brahms: Sonáta d moll, op. 108 pro housle a klavír,

Brahms: Scherzo c moll pro housle a klavír,

Suk: Čtyři kusy, op. 17 pro housle a klavír,

Janáček: Sonáta pro housle a klavír,

Šostakovič: Čtyři preludia, op. 34a pro housle a klavír

a další.

1. ŽIVOT A DÍLO BEDŘICHA SMETANY A ANTONÍNA DVOŘÁKA

1.1 Bedřich Smetana

Bedřich Smetana se narodil 2. března 1824 v Litomyšli sládkovi Františku Smetanovi a jeho ženě Barboře. Dětství prvorozeného syna bylo šťastné. Smetanovým se dařilo velmi dobře a žili v blahobytu. Prvním učitelem hudby budoucího slavného skladatele byl Jan Chmelík a brzy mohl teprve šestiletý Bedřich na veřejném koncertě 4. října 1830 přednést předeheru k Auberově opeře Némá z Portici. V tomtéž roce se Smetanovi přestěhovali do Jindřichova Hradce. Později na čas zakotvili v Jihlavě a v Havlíčkově Brodě (tehdy v Německém Brodě). Na studia poté chlapec přesídlil do Prahy a nakonec, již sám, do Plzně.

V roce 1838 přijel do Čech největší virtuos století Franz Liszt a na obecenstvo zapůsobil jako zjevení. Dokázal klavírním zvukem ohromit a nadchnout více než kterýkoli dirigent s celým orchestrem. Hrál především své vlastní skladby a díla Fryderyka Chopina. Pro další hudební vývoj pojednávaného autora se tato událost ukázala být jako zásadní a klíčová. Ve snaze stát se co nejdříve klavíristou začal Smetana pilně cvičit. V této době také vznikla jeho první známá klavírní skladba. V patnácti letech se zamiloval do Aloisie (Luisy) Smetanové, vzdálené neteře, která ho inspirovala pro kompozici stejnojmenné polky.

Díky náhodnému setkání (skrže matku budoucí ženy Kateřiny) se dvacetiletý Smetana seznámil s Josefem Prokschem, nevidomým učitelem, který byl i přes svůj hendikep považován za jednu z hlavních osobností pedagogiky klavíru a kompozice v Praze. O několik dní později navíc přišlo nečekané pozvání od hraběte Thuna do Thunovského paláce. Hrabě přijal Smetanu osobně a sdělil mu, že byl rodině doporučen jako učitel hudby. Bedřich u Thunových posléze strávil tři roky. Získal tak čas a hlavně prostředky pro vlastní hudební vzdělávání. Ačkoli měl v té době za sebou již desítky drobnějších skladeb, stále ještě na patřičné úrovni neovládal teoretické základy. V roce 1846 Smetana pod Prokschovým dohledem zkomponoval Bagately a brzy nato začal skládat Lístky do památníku – jeho záměrem bylo napsat jich celkem dvacet čtyři, ve všech tóninách. K naplnění plánu však nedošlo. Místo toho vznikly Lístky do památníku op. 2, Charakteristické skladby op. 3, Črty op. 4 a Črty op. 5.

Roku 1847 začínající skladatel usiloval o založení vlastního hudebního ústavu a chtěl se stát svobodným umělcem. Odešel ze služeb hraběte Thuna a neúspěšně žádal o finanční výpomoc Franze Liszta. Pustil se do kompozice op. 1 s názvem Six morceaux caractéristiques, které svému

vzoru Lisztovi dedikoval. Se zprovozněním soukromé školy nakonec pomohl otec František. Pronajatá budova se nacházela v těsné blízkosti Prokschova ústavu, což znamenalo nelibě vnímanou konkurenci. „*Pan B. S., můj netaentovaný učeň, dokáže moji soustavu a metodu leda přeložiti do češtiny.*“¹

27. srpna 1849 se Bedřich Smetana oženil s Kateřinou Kolářovou. Brzy po svatbě se novomanželům v krátkých časových rozestupech narodily čtyři dcery: Bedřiška, Gabriela, Žofie a Kateřina. Tři z nich však ještě v útlém věku zemřely. Skladatel svoji bolest, zklamání a žal vyličil v tragickém a výrazově vypjatém Klavírním triu g moll op. 15. Zatímco české publikum skladbu přijalo spíše chladně, „*ocenil ji Franz Liszt, který podle svědectví pamětníků po vyslechnutí Tria Smetanu objal a Kateřině k tomuto dílu gratuloval.*“² Na přelomu let 1853/1854 si Smetana možná i proto poprvé připustil, že v minulosti nebylo náhodou, že v Čechách zůstávala vždy jen menší část inteligence. Do ciziny odešly rody Bendů i Stamiců, Mysliveček, Rejcha, Dusík, František Škroup a někteří vědci či literáti. Za této situace navštívil Prahu klavírista Alexander Dreyschock, který se právě vrátil z turné po Švédsku a Smetanovi sdělil, že göteborgská filharmonie shání uměleckého ředitele. Smetanu pomyšlení na umělecké působení na severu Evropy rozrušilo a zaujalo. Kateřina však jeho nadšení nesdílela, a tak 11. října 1856 odjel do Skandinávie sám. Zbytek rodiny odcestoval se skladatelem až po jeho letním pobytu v Čechách v září 1857.

Významné přístavní město na jihu Švédska mělo na počátku druhé poloviny devatenáctého století asi 30 tisíc obyvatel. Při prvním koncertu posluchači Smetanův klavír oblehli a dožadovali se přídavků. Po druhém koncertě byl oslavovaný virtuos zvolen do čela Sdružení pro klasickou hudbu a začal dostávat pravidelný plat. Dosáhl pocitu vítězství. Brzy se stal i žádaným pedagogem (bohaté rodiny nabízely vysoké částky, aby ho získaly jako učitele). Jako oblíbený společník a vyhlášený tanečník byl častým hostem nejruznějších salónů a banketů. Po Triumfální symfonii se roku 1857 pustil do kompozice dalšího orchestrálního díla. Oslovil ho námět ze Shakespearovy hry Richard III. Ve stejném roce Kateřina (snad v důsledku působení severského klimatu) onemocněla tuberkulózou. Skladatel se rozhodl pro návrat do Čech, ale již 19. dubna 1858 se stal vdovcem. Navíc se v domácích uměleckých kruzích nedočkal ničeho jiného než zapomnění. Nepříliš nadějně vyhlídky ho přiměly navštívit Liszta v Lipsku. Zajel i za svým mladším bratrem do Lamberku, kde se znovu zamiloval, a to do sestry snoubenky svého hostitele, do osmnáctileté Betty Ferdinandiové.

Následovala další cesta do Švédska. Smetana coby nový umělecký ředitel s göteborgským orchestrem nastudoval řadu pozoruhodných děl: Händlova Mesiáše, Mozartovo Requiem i své

¹ MAHLER, Zdeněk. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1989. str. 61.

² SÉQUARDOVÁ, Hana. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1988. str. 74.

vlastní orchestrální kompozice. Účinkoval jako sólový klavírista, když interpretoval vybrané sonáty L. van Beethovena, Schumannův Karneval a některé skladby Chopinovy. V roce 1859 napsal pro Betty polku a o rok později se konala v Obříství u Mělníka svatba. Již na sklonku let padesátých však Smetana začal plánovat trvalý návrat do Čech. Byl ryzím vlastencem (po celou dobu pobytu ve Švédsku si nechával posílat české noviny) a navíc se domácí absolutistický režim rakousko-uherské monarchie postupně začínal uvolňovat. Vliv Vídně slábl, heslem doby se stalo sousloví „Národ sobě.“

V roce 1860 spatřilo světlo hudebního světa několik dalších zdařilých skladeb: symfonická báseň *Hakon Jarl* a *Vzpomínky na Čechy* ve formě polek, které autor zamýšlel jako dílka „v chopinovském způsobu mazurek...“³ V Praze se mělo otevřít nové operní divadlo. Pro Smetanu nemohlo být větším snem, než stát se v tomto divadle kapelníkem. Definitivně se rozhodl pro návrat do vlasti a jako tvůrce se od tohoto okamžiku začal více orientovat na českou hudbu. Dirigentskou taktovku nového operního souboru ale nakonec získal jeho hlavní konkurent Jan Nepomuk Maýr.

Smetana se také na počátku šedesátých let pokoušel prosadit jako cestující klavírní virtuos, když zamířil do Německa a Holandska. Opětovně přijal i pozvání na několik koncertů ve Švédsku. V roce 1861 vznikla slavná etuda „Na břehu mořském“ a poprvé byla veřejně provedena 9. listopadu v Kolíně nad Rýnem. „*Hrál jsem Beethovenův koncert c moll s bouřlivým potleskem, pak svou polku, etudu Na břehu mořském, Lisztova Rigoletta, se stupňujícím úspěchem... Musel jsem přidat ještě 6. Uherskou rapsodii. Byl jsem šestkrát až sedmkrát vyvolán...*“⁴ V tuzemsku mezitím hrabě Harrach vyhlásil soutěž, ve které nejlepší české operní novince, respektive jejímu autorovi, slíbil vyplatit 600 zlatých. Smetana se rozhodl soutěže zúčastnit, aby do Prozatímního divadla pronikl alespoň jako skladatel. Libreto Karla Sabiny neslo název *Braniboři v Čechách*. V soutěži však nezvítězil a divadlo operu neuvedlo. Karel Sabina zklamanému skladateli po čase nabídl další libreto na komickou operu. *Prodaná nevěsta* se později dočkala velkého úspěchu a mnoha opakování.

Rozšiřující se rodina Bedřicha Smetany se po narození dcer Boženy a Zdeňky ocitla ve finanční tísní. Zmiňovaný autor se tedy společně se sbormistrem sboru Hlahol Ferdinandem Hellerem rozhodli založit vlastní hudební ústav. Za zmínku z té doby též stojí zajímavá nabídka místa hudebního referenta Národních listů. Překážkou nástupu do této pracovní pozice byly jen skladatelovy jazykové schopnosti, neboť ještě v roce 1864 Smetana lépe než češtinu ovládal německý jazyk. V roce 1865 došlo na premiéru *Braniborů v Čechách*. Jako violista spolu

³ SÉQUARDOVÁ, Hana. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1988. str. 109.

⁴ SÉQUARDOVÁ, Hana. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1988. str. 114.

s dirigentem Smetanou v orchestru spoluúčinkoval pozdější další velikán české hudby Antonín Dvořák. Úspěch opery včetně pochvalných recenzí zapůsobily na hraběte Harracha, na jehož přimluvu porota nakonec udělila Braniborům slibovanou cenu. Smetana získal důvěru vedení divadla: roku 1866 se konala premiéra dalšího operního kusu (Prodané nevěsty), 15. září byl autor jmenován do čela Prozatímního divadla za právě odvolaného Jana Nepomuka Maýra.

Nejdůležitější národně-buditelskou aktivitou Čechů šedesátých let zajisté bylo položení základního kamene Národního divadla. V květnu 1868 jsou jeho symbolickým poklepáním poctěni Sladkovský, Palacký, Purkyně a Smetana. Roku 1870 Smetana započal práci na Libuši. Toto hudebně-dramatické dílo mělo být, jak se v budoucnu i dodržovalo, určeno jen pro slavnostní události. Roku 1871 se u našeho skladatele ozvaly první vážnější potíže se sluchem. Dle určitých pramenů Smetana onemocněl syfilidou. 1. července 1874 mu začal zaléhat sluch (hlavně v pravém uchu) a jinak slyšel jen silné hučení. Postihovaly ho i závratě a 20. října 1874 si do deníku zapsal: „*Neslyším pranic. Tak abych se už neuzdravil?*“⁵ Poznámka z prvního listopadového dne praví: „*Divadlo odevzdáno Maýrovi.*“⁶ Z finančních důvodů se Smetanovi odstěhovali do Jabkenic k zeti, manželu dcery Žofie, nadlesnímu Schwarzovi. Pro nemocného tvůrce byla uspořádána sbírka ve Švédsku i v Čechách. Smetana si z tohoto důvodu nyní mohl dovolit návštěvu zahraničních odborníků. Konzultace u prof. Troltschema ve Würzburgu a dr. Pollitzera ve Vídni však jen potvrdily diagnózu pražského lékaře dr. Zoufala, který Smetanu vyšetřil jako první. Obě uši včetně bubínků byly naprosto v pořádku. Ohluchnutí zapříčinilo ochrnutí sluchového nervu, zatímco vnitřní sluch poškozen nebyl. „*Zatím mám tóny v paměti – přesně vím, jak všechny znějí, dosud si je mohu představit, vybavit, mohu je zapsat. Ale jak dlouho mi to vydrží? Dokud mám šanci, musím ji honem využít. Je poslední! Jelikož nevnímám rušivé vlivy zvenčí, pracuje tím víc duch. Uvnitř, tam to teď hraje nepřetržitě.*“⁷ Hluchý skladatel se tak pustil do kompozice svého nejslavnějšího díla, cyklu symfonických básní Má vlast. V listopadu 1876 byla uvedena nová opera na libreto Elišky Krásnohorské, Hubička. Nedlouho poté autor rozpracoval smyčcový kvartet „Z mého života“ a další operní kusy, Tajemství a Čertovu stěnu. Vznikly rovněž Sny a České tance pro klavír. „*Podle původního rozvrhu ve skice Bedřich Smetana v druhé řadě počítal s 12 tanci, z nichž potom při realizaci cyklu vynechal Kominíka a Rejdováka a vytvořil desetidílný cyklus s tanci: Furiant, Slepíčka, Oves, Medvěd, Cibulíčka, Dupák, Hulán, Obkročák, Sousedská, Skočná.*“⁷ Na sklonku roku 1879 se k citelným zdravotním problémům ještě přidaly záchvaty mozkových křečí. Mistr

⁵ MAHLER, Zdeněk. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1989. str. 230.

⁶ MAHLER, Zdeněk. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1989. str. 235.

⁷ SÉQUARDOVÁ, Hana. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1988. str. 256.

komponoval dále, přestože nebyl schopen složit více než čtyři periody denně.

11. července 1881 zazněla při významné příležitosti otevření nového Národního divadla Smetanova Libuše. Jen o měsíc později však budovu zachvátil požár. Znovuotevření se divadlo dočkalo až 18. listopadu 1883. Zápisky ze Smetanova deníku ke stejnému datu dokládají další vývoj skladatelovy choroby: „*Se mnou se stala velká změna! Prvně se mi to přihodilo loňského prosince, že jsem pojednou a bez bolesti začal nerozumné slabiky vyrážet a – a – tě – tě a nic víc – jazyk byl k jedné straně stlačen a já nemohl vyřknout, co chci. Zpočátku se mohlo zdát, že si dělám žert, ale i oči a obličej zůstaly zkrouceny a já chňapal po vzduchu. Děti myslely, že jsem se zbláznil. Za půldruhé hodiny jsem zase byl v pořádku. Po týdně se všechno opakovalo v mnohem silnějším stupni: nemohl jsem vyjádřit myšlenku, ani číst jsem netrefil, zapomněl jsem jména osob, a nic než tě-tě-ně jsem křičel – mezi tím dlouhé pauzy při otevřených ústech.*“⁸

Mezi poslední díla českého romantika patří 2. smyčcový kvartet, orchestrální Pražský karneval a 365 taktů z nedokončené opery Viola. 22. dubna 1884 je mistr převezen do ústavu pro choromyslné v pražských Kateřinkách. Lékařská zpráva hovoří o tom, že nemocný již nevládl nad žádnou z tělesných funkcí, nepoznával své blízké a nekontrolovaně vydával zvuky. 12. května 1884 Bedřich Smetana zemřel a 15. května se konal jeho pohřeb.

Názory na příčiny Smetanovy duševní nemoci a předčasného skonu se různí. Profesor Lesný, autor publikace Zpráva o nemocech slavných, na podkladě faktů z pitevního protokolu dr. Jaroslava Hlavy oponuje názoru některých badatelů, kteří tvrdí, že Smetana zemřel na progresivní paralýzu jako následek nakažení pohlavní nemocí. „*Dnes víme, že existují samostatné degenerace mozku lidí pokročilého věku, korové atrofie, a právě nejvýraznějším nálezem Smetanovy sekce mozku byla korová atrofie. Korové atrofie, jež v době Smetanovy nemoci a pitvy ještě podrobněji nebyly známy, se dělí na nemoc Alzheimerovu a nemoc Pickovu. Zdá se, že u Smetany by spíše mohlo jít o nemoc Pickovu, u níž jde o změny nálad, poruchy řeči, psaní a dochází k demenci. U Smetany nebyly popisovány poruchy chůze, jež doprovázejí obyčejně korové atrofie typu Alzheimerova.*“⁹ Lesný dále konstatuje, že vyloučit progresivní paralýzu není možné, avšak dodává: „*...v klinickém obraze pro ni chyběly tak typické etické defekty, emoční chudost. Smetana byl citový až skoro do konce života, vůbec se u něj neprojevil stíhomam, jenž patří k základním příznakům progresivní paralýzy, huhňavá řeč a demence přišly velice pozdě.*“¹⁰ Příznaky Pickovy nemoci se navíc dle uvedeného autora značně odlišují od příznaků onemocnění progresivní paralýzou:

⁸ MAHLER, Zdeněk. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1989. str. 298.

⁹ LESNÝ, Ivan. *Zpráva o nemocech slavných*. 1. vyd. Brno: Víkend, 1991. str. 64.

¹⁰ LESNÝ, Ivan. *Zpráva o nemocech slavných*. 1. vyd. Brno: Víkend, 1991. str. 65.

Smetana byl těžce nemocný 5 let, zatímco neléčená lues v konečném stádiu trvá zpravidla okolo dvou let. Hmotnost Smetanova mozku (1250 g) měla být podstatně vyšší, než v případě zemřelých následkem syfilis (jen okolo 400 g). Těžká demence, chyby v práci a porušování etických norem se navíc, jak již bylo v citaci řečeno, u Smetany rozvinuly o mnoho později, než kdyby trpěl pohlavní nemocí.

Otázkou zůstává, proč byl autor postižen hluchotou již 10 let před smrtí a potíže se sluchem měl i v letech dřívějších. Podle dr. Otakara Boříka se u skladatele občasné akustické klamy objevovaly už od roku 1862 a o dalších osm let později začal být nedoslýchavý. Příčinou problémů mohla být událost z dětství, kdy měla v blízkosti desetiletého chlapce za neznámých okolností vybuchnout láhev se střelným prachem, což způsobilo jednodenní ztrátu sluchu. I přesto, že se pro hudebníka tak nepostradatelný smysl v průběhu Smetanova života mírně zhoršoval, nedlouho před osudným dnem tvůrce vcelku normálně slyšel. Úplné ohluchnutí v říjnu 1874 však bezprostředně souviselo se silným nachlazením. Lesný k uvedenému uvádí: „...soudíme, že hluchnutí Bedřicha Smetany mohlo být způsobeno otosklerózou, pro niž vytvořil základ otřes vnitřního ucha v dětství a jež byla precipitována prochlazením či spíše stavem po úrazu vnitřního ucha s chronickým zánětem.“¹¹



Zdroj: webové stránky Národní divadlo: Bedřich Smetana. (Obrázek pořízený dne 30.9.2018).

¹¹ LESNÝ, Ivan. *Zpráva o nemocech slavných*. 1. vyd. Brno: Víkend, 1991. str. 67.

1.2 Antonín Dvořák

Antonín Dvořák se narodil 8. září 1841 v Nelahozevsi. Skladatelův otec František, povoláním hostinský a řezník, vedl v dětství svého syna především k výpomoci v živnosti, avšak neopomněl ani základy jeho hudebního vzdělání. Dvořákovi se tak prvními učiteli stali Josef Spitz a Antonín Leihmann. Do věku asi deseti let se datuje počátek skladatelovy celoživotní lásky k železnici. Na trať mezi Prahou a Podmokly (dnešním Děčínem) tehdy vyjel první parní vlak, což představovalo vrchol technického pokroku první poloviny devatenáctého století. Od dvanácti let se chlapec učil řeznickému řemeslu u strýce ve Zlonicích. Aby se zdokonalil v německém jazyce, byl posléze poslán na všeobecnou školu v České Kamenici.

Roku 1857 odešel do Prahy na varhanickou školu. Za rok a půl zde získal (kromě pokroku ve hře na varhany) kvalitní skladatelskou a teoretickou přípravu. Po absolvování zmíněného ústavu vstoupil do Komzákovy kapely, která v té době byla nejčastěji doprovázejícím souborem Prozatímního divadla. Jako violista a člen orchestru poznal pod vedením dirigenta Jana Nepomuka Maýra a později i Bedřicha Smetany v letech 1862 až 1871 celý tehdejší operní repertoár. V orchestru hrál také při důležitých koncertech a premiérách (např. pod taktovkou F. Liszta či R. Wagnera). Uvedení autoři (částečně spolu s L. van Beethovenem a F. Schubertem) tak nikoliv náhodou ponejvíce ovlivnili jeho rané dílo. První kompozice s opusovým číslem v Dvořákově tvorbě náleží ke skladbám komorním (smyčcový kvintet z roku 1861 a smyčcový kvartet z roku následujícího).¹²

V roce 1870 se začínající skladatel zařadil mezi autory operní. Po prvotině Alfred již druhou operu *Král a uhlíř* B. Smetana označil za „*vážnou práci, plnou geniálních nápadů*.“¹³ Dvořák, povzbuzen úspěchem, pojal záměr více komponovat. Opustil orchestr Prozatímního divadla a začal se živit jako učitel hudby. V roce 1873 se oženil s Annou Čermákovou, sestrou slavné herečky Josefíny Čermákové. Josefina, do níž byl zamilován nejdříve, se později vdala za hraběte Kounice, avšak zůstala jeho celoživotní přítelkyní a mnohokrát mu pomohla v některých společenských záležitostech. Novomanželům Dvořákovým se brzy po svatbě v dubnu 1873 narodil syn Otakar. Z důvodu nutnosti postarat se o rodinu přijal mladý skladatel místo varhaníka v kostele sv. Vojtěcha v Novém Městě pražském a zažádal o rakouské státní stipendium pro začínající umělce. Porota, v níž zasedal mimo jiné významný kritik a estetik Eduard Hanslick a dirigent Johann von Herbeck,

¹² Smyčcových kvartetů vzniklo celkem čtrnáct, rovněž ostatní komorní tvorba (i s častým využitím klavíru) je četná.

¹³ BURGHAUSER, Jarmil. *Antonín Dvořák*. 2. vyd. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 2006. str. 17. ISBN 80-86791-26-2.

mu vyhradila až nečekaně vysokou částku 400 zlatých (více než dvakrát tolik, kolik činil celoroční varhanický příjem).

V roce 1874 se Dvořák seznámil s dvacetiletým Leošem Janáčkem, který v Praze také studoval na varhanické škole. Společné vycházky do přírody a rozhovory o hudbě se pro oba autory staly významným osobním i uměleckým obohacením. Patrně i z tohoto důvodu se v Dvořákově tvorbě od té doby setkáváme s moravským prvkem. Moravské dvojzpěvy vytvořily zejména v Německu odrazový můstek pro vzrůstající zájem o českého skladatele. Nedoceněným dílem se naproti tomu stal vynikající klavírní koncert g moll op. 33 (i ve srovnání s později napsaným houslovým koncertem a moll a violoncellovým koncertem h moll). Jedna z předních osobností českého klavírního umění a pedagogiky Vilém Kurz později se svolením tvůrce klavírní partitury díla v lisztovsko-chopinovském stylu přepracoval. Důvodem byla nástrojová obtížnost a atypičnost sólového partu. Svěbytnost a originalita původní verze však nemohla být ve dvacátém století oceněna více nežli uváděním a oblibou Svatoslava Richtera.¹⁴

V roce 1876 tedy ve Dvořákově tvorbě na čas vzrostl zájem o sólový klavír. Po klavírním koncertu g moll op. 33 vznikla Dumka op. 35 a další znamenité a zároveň opomíjené dílo: Téma s variacemi op. 36. Dvořák měl celoživotní vztah k tomuto nástroji, sám byl zřejmě dosti zdatným pianistou, byť nikdy k virtuózní hře nebyl školen. Dle dobových pamětníků hrál velmi dobře z listu a podílel se na provedení celé řady svých skladeb jako doprovodce či jako klavírista – komorní hráč. Sólové skladby včetně klavírního koncertu však nejčastěji premiéroval a uváděl žák Alexandra Dreyschocka, český interpret Karel Slavkovský.

Roku 1877 Dvořák dokončil kantátu Stabat mater a vzdal se stálého místa varhaníka v kostele sv. Vojtěcha. Prostřednictvím kritika Eduarda Hanslicka navázal bližší kontakt s Johannesem Brahmem. Brahms měl příležitost Dvořákovu dosavadní dílo poznat jako další člen poroty udělující rakouské státní stipendium (český autor ho získal v roce 1877 již popáté) a dal najevo zájem o osm let mladšího soupeře. Přičiněním německého mistra následně vyšly ve významném nakladatelství Fritze Simrocka Moravské dvojzpěvy. Vliv obou skladatelů byl jistě vzájemný, avšak Brahmsovo působení na Dvořáka může být i přeceňováno. Klasicistní zkušení se v tvorbě českého velíka objevovalo po vzoru Bedřicha Smetany už dříve, navíc Brahmsovy skladby byly v Praze v té době jen málo známé.

Na Simrockovo naléhání začal Dvořák komponovat čtyřruční Slovanské tance. Dílo, které mu zajistilo trvalý úspěch doma i v cizině, brzy na to zinstrumentoval. Souběžně pracoval na

¹⁴ Ortodoxní přístup k autorskému zápisu volil při interpretaci klavírního koncertu i Radoslav Kvapil, který natočil soubornou nahrávku Dvořákova klavírního díla pro společnost Supraphon v letech 1967 až 1969.

orchestrálních Slovanských rapsodiích a dvou klavírních Furiantech op. 42, které věnoval Karlu Slavkovskému. V roce 1878 se Dvořákovým narodila dcera Otylka, pozdější choť skladatele Josefa Suka. Antonín navštívil F. Simrocka v Berlíně a J. Brahmse ve Vídni. V Čechách byl zvolen do výboru Umělecké besedy. Na objednávku zkomponoval Mazurek pro housle a orchestr op. 49, Žalm 149 (pro sbor Hlahol) a Slavnostní předeheru C dur. Seznámil se s významnými hudebníky: dirigentem Hansem Richterem, dirigentem a klavíristou Hansem von Bülowem a houslistou Josefem Joachimem, kterému o rok později dedikoval houslový koncert a moll.

Na sklonku let osmdesátých si kompozicí dvanácti Silhouet op. 8 a osmi Valčíků op. 54 čím dál tím slavnější autor „odskočil“ ke klavírní miniatuře. V roce 1880 se narodila další dcera, Anna. Sonátová literatura pro housle a klavír byla ke stejnému datu rozšířena o znamenitou sonátu F dur op. 57. V Praze na Žofíně, v Kolíně nad Rýnem, Wiesbadenu, Hamburku a ve Vídni byly uspořádány koncerty s repertoárem sestaveným výhradně ze skladeb Dvořákových. Při návštěvě švagra Dvořákovy ženy, hraběte Václava Kounice ve Vysoké u Příbrami si Dvořák vísku zamiloval, později sem mnohokrát rád zavítal a časem si zde vybudoval vlastní venkovské sídlo. Další připravovanou operou se v roce 1881 stal námět s názvem Dimitrij. Po narození dcery Magdaleny došlo v roce 1882 k úspěšné premiéře nového hudebně-dramatického kusu. Vyskytly se však i hlasy kritické.

Pronikání Dvořákovy tvorby na zahraniční pódia (nyní i do Spojených států amerických) mělo za následek nové podněty a další seznámení s lidmi z hudebního prostředí. Dvořák v reakci na to pozměnil směr svého následného vývoje. Projevuje se odklon od tradic národních a příklon ke kurzu kosmopolitnímu. Nijak to nenarušilo skladatelovo celoživotní vyznání katolické,¹⁵ ani jeho názor celospolečenský a světový, který dle současných amerických muzikologů vystihovalo sousloví „*Bůh, láska a vlast. V tomto pořadí.*“¹⁶ Rok 1883 přinesl samé radostné události. Autor byl pozván na první koncertní cestu do Anglie. Narodilo se již čtvrté dítě, syn Antonín. Při znovuotevření Národního divadla byl dva dny po uvedení Smetanovy Libuše Dvořák poctěn provedením Dimitrije. V Birminghamu získal po úspěchu se Stabat Mater zakázku na další velké dílo, Svatební košile, a podobný příběh (objednávka) stál u zrodu povedené, avšak málo hrané dvojice skladeb pro klavír, Dumky a furiantu op. 12 (opusová čísla Dvořákových kompozic, často přidělovaná nakladatelem Fritzem Simrockem, ve více případech nekorespondují s chronologií vzniku). Cyklem Ze Šumavy se rozmnožila Dvořákova tvorba pro čtyřruční klavír.

Druhá cesta do Anglie se uskutečnila v roce 1885 a opět se rodina českého mistra rozrostla

¹⁵ Na posledních stranách Dvořákových rukopisů skladatel pravidelně přepisoval „Díky Bohu“ nebo „Zaplat' Pánbůh.“

¹⁶ *Skladatel Dvořák uvažoval, že odejde z Čech.* Mladá fronta Dnes. 2018, 29(216), str. 16.

o syna, dostal jméno Otakar. Poté přibyla k první řadě Slovanských tanců řada druhá a o další rok později vznikly přepracováním Tercetu pro dvoje housle a violu Romantické kusy pro housle a klavír. Další opera nesla název Jakobín. Dokončena byla v roce 1888, v době, kdy se skladatel seznámil s Petrem Iljičem Čajkovským, který v Praze řídil dva koncerty složené ze svých kompozic. Na oplátku přišlo o dva roky později i Dvořákovo pozvání do Ruska (konkrétně do Petrohradu a Moskvy). Ve stejném roce se naposledy rozrostl autorův počet dětí. Na svět přišla Aloisie. Po odmítnutí nabídky místa profesora kompozice na pražské konzervatoři se Antonín Dvořák pustil do práce na Poetických náladách op. 85. Vynikající cyklus, který spolu s Humoreskami op. 101 reprezentuje vrcholnou Dvořákovu tvorbu pro sólový klavír, obsahuje třináct částí se sugestivními názvy: Noční cestou, Žertem, Na starém hradě, Jarní, Selská balada, Vzpomínání, Furiant, Rej skřítků, Serenáda, Bacchanale, Na táčkách, U mohyly a Na Svaté hoře. Další díla na sebe nenechala dlouho čekat (osmá Symfonie G dur, přehry V přírodě, Karneval a Othello, rozsáhlé Requiem a klavírní trio Dumky op. 90).

V roce 1891 Dvořák reflektoval na druhou nabídku pražské konzervatoře a stal se na této instituci profesorem kompozice. Jeho mistrovskou třídu navštěvovali nejnadanější čeští skladatelé: Josef Suk, Vítězslav Novák, Oskar Nedbal a Julius Fučík. Avšak netrvalo to dlouho. V průběhu léta uvedeného roku započala Dvořáka pro působení na konzervatoři v New Yorku přemlouvav manželka amerického milionáře Jeanette Thurberová, která novou školu za oceánem právě založila. Dvořák váhal, nakonec k pobytu v Americe za velmi výhodných finančních podmínek svolil. Na rozloučenou uspořádal sérii asi čtyřiceti koncertů. Do New Yorku se vydal v roce 1892 společně s manželkou, dětmi Otylkou a Antonínem a tajemníkem Janem Kovaříkem, který skvěle ovládal anglický jazyk, a zejména v počátku pobytu rodině v mnoha praktických záležitostech pomohl. V roce 1893 skladatel dokončil svoji poslední, devátou symfonii e moll. Jeho patrně nejslavnější dílo netřeba dlouze představovat. A jak komentoval práci na skladbách tohoto období on sám? „*Melodie, nápad, myšlenka – to ještě nic není, ty přijdou od Boha, ale udělat z nich něco, rozvést je, vypracovat – to je teprve kumšt! Možných způsobů je spousta – i dobrých je hodně – ale jen jeden je nejlepší: jediné tak a ne jinak!*“¹⁷ Symfonie i jiná díla z devadesátých let kromě geniální melodické invence, přehledné stavby, vytříbené kompoziční techniky, bohaté a barevné instrumentace zaujmou např. i charakteristicky znějící pentatonikou. Její původ spočívá v Dvořákově zálibě v indiánské, černošské, skotské a irské hudbě. Dalšími skladbami „amerického“ období jsou proslulé kusy: Sonatina G dur op. 100, již zmiňované Humoresky op. 101, Biblické

¹⁷ MAHLER, Zdeněk. *Dvořák v Americe*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Slávka Kopecká, 2012. str. 52. ISBN 978-80-86631-87-5.

písně a violoncellový koncert h moll.

Po tříletém úspěšném působení v New Yorku se Dvořák k nabízenému setrvání v zámorí zviklat nenechal. Toužil po návratu do vlasti. V dubnu 1895 se proto vrátil do Prahy. V poslední dekádě svého života pracoval na symfonických básních podle Erbenovy Kytice (Vodník, Polednice, Zlatý kolovrat a Holoubek). Zabýval se také tvorbou operní (Čert a Káča, Rusalka a Armida). Na pražské konzervatoři zastával od roku 1901 až do předčasné smrti 1. května 1904 místo ředitele.



Zdroj: webové stránky Wikipedie: Antonín Dvořák. (Obrázek pořízený dne 30.9.2018).

2. HUDEBNĚ-TEORETICKÝ ROZBOR VYBRANÝCH SKLADEB (Z DOMOVINY, SONATINA G DUR OP. 100) Z POHLEDU KLAVÍRISTY

2.1 Rozbor formální složky

Zamýšlet se a přemítat v průběhu práce na skladbě i po jejím usazení nad formální strukturou, stavbou či kompozicí by mělo být jedním z prvořadých úkolů každého hudebníka. Situace komorního hráče (klavíristy) se může jevit jako o něco méně komplikovaná ve srovnání se studiem skladby pro sólový klavír, kdy je jen jeden jediný interpret „*velitelem i sluhou, pánem i otrokem, bídným červem i Bohem.*“¹⁸ Je-li klavírista (komorní hráč) dostatečně talentovaný a hráč na melodický nástroj, se kterým spolupracuje, patřičně hudebně vyspělý a erudovaný, intuitivně se sobě přizpůsobí a podvědomě najdou prostředky v řadě klíčových interpretačních kategorií, tedy i v patřičném ztvárnění složky formální. V této struktuře jde především o souvislosti, vztahy a vazby mezi jednotlivými hudebními úseky v rámci celkového konceptu. Jak v případě komorní hry, tak i klavírního doprovodu však nedoporučujeme postupovat pouze intuitivním způsobem.

Disciplína hudebních forem nabízí rozličné možnosti, jak hudební celky hierarchicky uspořádat. Hovoříme od největších ploch k menším o jednotlivých větách sonátového cyklu či částech cyklické formy, dílech formální struktury (které jsou značeny velkými tiskacími písmeny A, B, C...), dvojperiodách (po šestnácti taktech), periodách (po osmi taktech), jež zpravidla dále dělíme na předvěti a závěti (věty po čtyřech taktech) nebo o nepravidelné stavbě vět. Z tohoto úhlu pohledu nyní nahlédneme na rozebírané kompozice. Jaký přínos tato čistě analytická práce interpretovi přinese?

Vědomě i podvědomě získáme vynikající orientaci ve skladbě. Tato dovednost je základem pro pozdější pamětní zvládnutí jakéhokoliv sólového kusu. V případě komorních kompozic je jmenovaná schopnost rovněž z více důvodů důležitá: pro koncertní provedení je zapotřebí mít v krátkodobé paměti uloženy alespoň části textu (např. kvůli nutnosti obracení). Za skvělou orientaci ve skladbě nám navíc budou naši spoluhráči povděční při společných zkouškách i z ryze praktických důvodů. Jelikož je obsah úzce svázán s formou (a forma s obsahem), ovlivní znalost stavby i naši uměleckou představu a náhled na samotné sdělení interpretované hudby. Členění periodicky nebo neperiodicky stavěných několikataktových vět navíc bývá v souladu s frázováním, jinými slovy: pozorné vnímání formální struktury napomůže inteligentnímu a odpovídajícímu

¹⁸ NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 51.

frázování.

Z domoviny Bedřicha Smetany tvoří dvojice skladeb středního rozsahu spjatých do celistvého celku (č. 1: durata cca 5 minut, č. 2: durata cca 7 minut). Uvedení pouze jedné z kompozic samostatně nepovažujeme za vhodné, neboť obsahová i formální souvztažnost kusů je zřejmá již ze samotného názvu. První i druhá část i jiné autorovy skladby mohou při zběžném pohledu do notového zápisu působit jako formálně poněkud roztříštěné. Při detailnějším posouzení však zjistíme, že ve Smetanových skladbách nalezneme logické zákonitosti v uspořádání částí. Popišme je jako neobyčejný smysl pro proporce a účelné řazení charakterově kontrastních témat, z nichž vyrůstají příslušné oddíly hudby a které zpravidla směřují k efektnímu závěru (viz také mnoho sólových klavírních skladeb, např.: Fantazie na české národní písně, Macbeth a čarodějnice, Koncertní etuda C dur, některé České tance z druhé řady)...

První díl Z domoviny je zahájen šestitaktovou introdukcí, která posluchače uvádí do příslušného emocionálního a myšlenkového ovzduší (takty č. 1 až 6). Po ní je uvedeno periodicky stavěné osmitaktové hlavní téma dílu A (první perioda, takty č. 7 až 14). Vážně vyznívající melodie, která je tvořena předvětím a závětím o čtyřech plus čtyřech taktech, je následně s nepatrnými, avšak půvabnými, melodickými obměnami v partu houslí opakována (druhá perioda, takty č. 15 až 22). Dynamický předpis *piú piano* přináší změnu nálady. Motivicko-tematický materiál periody třetí je zkomponován z nového, dosud neexponovaného předvětí (takty č. 23 až 26). Závětí (stejně jako koncová část druhé periody) vychází téměř doslovně z hlavního tématu (takty č. 27 až 30). Perioda čtvrtá (s označením *mezza voce*, takty č. 31 až 42) je rozšířena o jedno čtyřtaktí, obsahuje tedy nikoliv osm, ale dvanáct taktů. Pro interpreta z výše uvedeného plyne povinnost celou frázi dobře vyklenout, udržet v jejím průběhu tah a měkce ji uzavřít. Po dodýchání fráze a ukončení vstupní části dílu A, který byl, jak je z předchozího patrné, zkomponován ze dvou dvojperiod s krátkou introdukcí, přichází nový úsek s odlišným tempem i charakterem (takt č. 43). Vzrušená část *Animato* je nepravidelně stavěna a spatřujeme v ní první emocionální i dynamické vyvrcholení dílu A. Úsek je složen ze čtyř plus tři taktů (takty č. 43 až 49). Autor stále vychází z totožného motivického jádra jako v případě tématu. Kontrast uchu lahodící nalezneme v následujícím pokračování. Rozšířená perioda o dvanácti taktech je předepsána *dolce semplice* (takty č. 50 až 61). V závěrečných čtyřech taktech stejné fráze (takty č. 58 až 61) český tvůrce posluchače doslova ukolébává před dalším vyvrcholením. Druhý vrchol je po stavební i motivicko-tematické stránce prakticky totožný s vrcholem předcházejícím (takty č. 62 až 68). Smetana zde komponoval podle výše uvedeného schématu – perioda s tempovým předpisem *Piú animato* i podruhé obsahuje čtyři plus tři takty, avšak zatímco první gradace směřovala do tóniny H dur (takt č. 50 až 61), druhá ústí do poklidně se vlnící melodie v A dur (takty č. 69 až 84). Učebnicový příklad dělení motivu

nalezneme v samotném závěru fráze, která uzavírá díl A (takty č. 77 až 84).

Díl B (takty č. 85 až 105) je vystavěn na rytmicky pregnantní myšlence tanečního rázu a mírného tempa. Osmitaktové téma nejprve nacházíme v partu houslí (takty č. 85 až 92), posléze je imitováno klavírem (takty č. 93 až 100). Povšimněme si charakteristického poklesnutí intonace v závěrečné polovětě každého osmitaktového celku (takty č. 91 až 92 a takty č. 99 až 100). Citlivé uzavírání podobných míst vyžaduje změkčení zvuku a diminuendo. Střední část postupně směřuje do virtuózně vyznívající plochy, ve které v klavírním partu stále slyšíme téma dílu B, ovšem ve znatelně upravené sazbě (takty č. 101 až 105). Houslistu čeká neméně lehký úkol exhibovat krkolomné pasáže typicky evolučního typu hudby. Po dvojčáře, kterou skladatelé obvykle oddělují díly formální struktury, je uvedeno opakování dílu A (takty č. 106 až 131). Smetana se v pozměněné repríze na kratší ploše vrací k hlavnímu tématu. Zpracovává ho dle postupů a metod již popsanych. Jako jediná zvláštnost, se kterou se v hudbě a v oblasti stavby frází nesetkáváme často, nás zaujala hudební linie o pěti taktech (takty č. 117 až 121). Toto místo představuje poslední dynamické vzednutí plné naděje před samotným závěrem prvního kusu.

Druhou část podobně jako skladbu úvodní autor otvírá introdukcí. Předehra je o něco málo rozsáhlejší a zřetelněji oddělená než v prvním případě. Exponuje ji klavír a má recitativní až deklamativní charakter (takty č. 1 až 11). Díl A zahajuje dvojperioda o šestnácti taktech (takty č. 12 až 27) v tónině g moll. Téma, melodii vážného charakteru, nalezneme v partu houslí. Jedná se o čtyři čtyřtaktové věty, vzorec, na kterém bylo vystavěno nekonečně mnoho hlavních hudebních myšlenek různých tvůrců, stylů a dokonce i žánrů. Po doznění ústřední melodie a jejích posledních čtyř taktů (takty č. 24 až 27 s přednesovým označením dolce) je s menšími změnami zejména v melodické linii houslí opakována druhá perioda úvodní dvojperiody (takty č. 28 až 35). Následuje dvoutaktí, které stále vychází z hlavy hlavního tématu dílu A (takty č. 36 až 37) a jež svým charakterem jakoby vyjadřovalo obavu při položení otázky „co bude dál“? Odpovědí je pohazení na duši při tóninovém skoku ze stroze a temně vyznívající tóniny c moll do terciově příbuzné As dur, která jakoby pojednou evokovala vzpomínku na dávnou a zašlou lásku a porozumění (věta v taktech č. 38 až 41). Podobně kouzelných momentů naprostého zklidnění výrazu a zjemnění zvuku nalezneme ve Smetanově tvorbě více (např. v Triu g moll nebo v Mé vlasti). Ze strany interpreta či interpretů vyžadují zvukové libůstky tohoto typu mimořádnou sluchovou představivost, prstovou citlivost a kontrolu. Po koruně následuje zvrát plný vzdoru (takty č. 42 až 50). Jde o dramatický úryvek, v němž úvodní nápor energie postupně slábne, aby později poněkud rezignovaně připomenul jeden z motivů hlavního tématu (takty č. 48 až 50). Následuje připomenutí hlavního tématu v opakování s většími změnami v zajímavé stylizaci (takty č. 51 až 62), na něž navazuje evoluční plocha (takty č. 63 až 76), která imitačním způsobem zpracovává úryvek vzniklý

opakováním posledního intervalu předtím uvedené dvanáctitaktové plochy. Nápodoba se v tomto novém úseku střídavě objevuje v houslích i v klavíru, může zobrazovat např. ozvěnu a poukazuje na Smetanovu genialitu i z jiného úhlu pohledu – v tomto místě nás udivuje autorova nápaditá práce polyfonní. Po další koruně je opakován motiv vzdoru a energie (porovnejme téměř shodné takty č. 42 až 50 a takty č. 77 až 84), avšak na rozdíl od prvního uvedení hudba nespěje do tklivé melodie v g moll, ale připravuje se dosud neuvedené žertovné až rozverně téma (takty č. 84 až 89).

Hlavní téma dílu B se naplno rozvine po dvojčáře s příchodem živého tempa Allegro vivo (takty č. 90 až 113). Hravá melodie se objevuje v nestejných tóninách: v G dur (od taktu č. 90 s modulací v taktech č. 112 a 113), v H dur (takty č. 114 až 121) a opět v G dur (takty č. 122 až 145), kde graduje ve virtuózní přechod (opět evolučního typu hudby) před vedlejším tématem. Druhé, vedlejší téma dílu B, má podsaditý, bodrý charakter (takty č. 146 až 161). Postupuje poměrně rázně sekundovými kroky a je řetězením spojováno v celistvá čtyřtaktí (viz frázovací obloučky). Každá druhá věta o tomto počtu taktů je opakováním předchozí věty na dominantě. Po další dvojčáře se začne zvolna a ladně odvíjet v pořadí již třetí, dosti vážné téma dílu B (takty č. 162 až 193). Pravděpodobně vyrůstá a je odvozeno z tématu předchozího, neboť shodně s ním obsahuje především sekundové postupy. Má však odlišný základní charakter, plyne v pomalejším tempu (Meno allegro) a obsahuje větší tónový rozsah. V této části druhého kusu Z domoviny opět nalézáme pravidelnou stavbu hudebních vět. Frázování tak musí jít ruku v ruce s polovětami o dvou, respektive s větami o čtyřech taktech. Poměrně dlouhá plocha plná napětí na korunách se postupně zatěžká a zvukově rozšiřuje (takty č. 188 až 190), avšak Smetana opakováním sekundového motivu hudbu opětovně roztančí a brzy připomene veselé, druhé téma dílu B (takty č. 194 až 205) a nakonec i první, odlehčené téma stejné části (takty č. 206 až 219). Po generálpauze (takt č. 217) se vzdáleně připomene hlava tématu dílu A, avšak v oslavném charakteru, v durovém tónorodu a s tempovým předpisem Moderato assai (takty č. 220 až 225). Tato část tvoří jakousi apoteózu, kde celý cyklus de facto emočně vrcholí. Virtuózní tečku obstarává závěrečná, periodicky stavěná, tematická kóda K (takty č. 226 až 269).

Rozbor Smetanových dvou dílů Z domoviny na základě slovního popisu shrneme do níže uvedeného schématu, které sděluje základní fakta o formální struktuře s příslušnými počty taktů:

1. část

Díl A	Díl B	Díl A'
84	21	26

2. část

Introdukce I	Díl A	Díl B	Koda K
11	78	136	44

Koncept čtyřvětého cyklu Sonatiny G dur by autorovi pohodlně vystačil i pro kompozici sonáty středního rozsahu (durata 20 minut). Prvotně instruktivní zaměření, okolnosti vzniku i samotný obsah však Antonína Dvořáka patrně nakonec vedly k užití zdrobnělého názvu.

První věta je v sonátové formě. Expozici zahajuje pravidelně stavěné téma rázného charakteru složené ze čtyř čtyřtaktových vět (takty č. 1 až 16). Na první periodu s hlavním tématem plynule navazuje perioda druhá (takty č. 17 až 36). Má obdobnou stavbu, avšak dělením motivu je rozšířena o další čtyři takty (takty č. 33 až 36). Pokračování obstarává osmitaktové téma vedlejší v paralelní tónině mollové (v e moll). Toto téma, které nalezneme v partu klavíru, bezprostředně po doznění opakují housle (takty č. 37 až 52). Řetězením je přiřazena evoluční plocha, kde své uplatnění nachází imitační technika (takty č. 53 až 59). V závěru části skladatel ještě jednou připomíná hlavu hlavního tématu (v e moll, takty č. 60 až 63), po němž hudba moduluje do dominantního septakordu tóniny hlavní (takt č. 67). Úvodní úsek se opakuje repeticí a při druhém uvedení hudba působivým harmonickým obratem prostřednictvím mimotónálního sedmého stupně k dominantě tóniny hlavní (takt č. 63) vplyne do nové tóniny B dur. V provedení (takty č. 70 až 115) se evolučně zpracovávají především dva elementy z expozice: ústřední téma a jeden z poměrně výrazných motivů triolové pulsace o sekundových krocích. Druhý oddíl 1. věty graduje postupným zvyšováním harmonického napětí až do dynamiky fortissimo (takty č. 100 až 115). Vše se záhy zklidňuje umírněním výrazu a přechodem v reprízu klasicky jednoduchým, nijak komplikovaným rozvedem dominanty do tóniky (takty č. 115 až 116). Repríza (takty č. 116 až 178) není zkrácena. Obsahuje modulační mezivětu, jejíž motivicko-tematický materiál je totožný s příslušnými částmi expozice (takty č. 124 až 151). Mezivěta je na rozdíl od prvního znění situována do vzdálenějších tónin, avšak její harmonický průběh směřuje k tonálnímu sjednocení hlavního a vedlejšího tématu, tedy do G dur, nikoli do tóniny dominantní. Větu zakončuje koda (takty č. 179 až 199). Spíše než o samostatnou kodu v tomto případě jde o dílčí kodu reprízy, neboť zde nenajdeme oddělení dvojčárou, zpracovávají se témata již uvedená a obsah je nezávažný.

Osmitaktová perioda složená ze souměrného předvětí a závětí je hlavním tématem věty druhé. Předestírá celkově zadumanou náladu Larghetta (takty č. 1 až 8). Úvodní melodii plnou smutku autor vzápětí jen s mírnou změnou ve stylizaci doprovodného partu zopakuje (druhá perioda, takty č. 9 až 16). Úsvit a naději spatřujeme v kontrastní periodě třetí (takty č. 17 až 24), z jejíhož motivicko-tematického materiálu vyrůstá barevná a zvukomalebná plocha (takty č. 25 až 43), kde zřetelně vyzní výrazový i dynamický vrchol dílu A (takty č. 33 až 36). Po dvojčáře na předchozí děj přirozeně naváže díl B. Jakoby zdálky se zjeví jakási zvonkohra. Tvoří ji dětsky hravá melodie, kterou autor umístil do diskantové polohy a kterou ostinálně, neměnnou šestnáctinovou figurou doprovází houslemi. Poněkud netypicky zmiňované téma zahrnuje pouze tři čtyřtaktové

věty (takty č. 44 až 55). V dalším průběhu se zvuk vzdaluje, hudba se stává klidnější a zasmušilejší (takty č. 60 až 71). Repríza dílu A (takty č. 72 až 87) doslovně uvádí osmitaktové vstupní téma a sice s ještě o něco bohatším harmonickým doprovodem, stále však v nízké dynamice. Vzápětí se hlava tématu výhružně zjeví v basové linii klavíru, a to ve dvou stejných vzedmutích (dvě polověty, takty č. 80 až 83). V závěru věty se celý příběh ponuře uzavře na vydržované půlové hodnotě s korunou (takty č. 84 až 87).

Svěží třetí věta, scherzo, s tempovým předpisem *Molto vivace*, nese znaky vyšší třídílnosti. První větší celek je vystavěn z dílu A (takty č. 1 až 16) a dílu B (takty č. 17 až 55). Oba díly jsou ihned po doznění opakovány. Následuje Trio (druhý větší celek) skládající se rovněž ze dvou nově uvedených myšlenek (díl C, takty č. 56 až 63 a díl D, takty č. 64 až 85). Obě oblasti těchto témat jsou taktéž repetovány. Po nich autor předepisuje návrat, *Da Capo Scherzo al Fine*. Na řadu tak opět přichází kompletní téma A i díl B, ovšem v tomto druhém provedení již bez repetice (třetí vyšší celek). Podobné formální členění scherza se objevovalo již v období klasicismu, kdy v sonátovém cyklu tento hudební útvar jako nový druh nahradil menuet (zejména v díle J. Haydna a L. van Beethovena). Scherzo od menuetu převzalo třídobý takt i vyšší třídílnost. Povšimněme si, že třetí i čtvrtá věta (a z velké části první i druhá část Sonatiny) je založena na přehledných a symetrických čtyřtaktových větách. Melodickému cítění a stavebnému smýšlení Antonína Dvořáka podobná základní forma vyjádření pravděpodobně nejvíce vyhovovala. Třetí a čtvrtou větu tedy skladatel vystavěl periodicky (s výjimkou zanedbatelného minima ploch s evolučním typem hudby, např. takty č. 72 až 77 ve třetí větě nebo takty č. 51 až 61 ve čtvrté větě).

Čtvrtá věta, Finale s tempovým označením *Allegro*, je částí nejrozsáhlejší a formálně nejkomplikovanější. V poměrně obsáhlé oblasti prvního celku nalezneme vesele prozpěvující hlavní téma (takty č. 1 až 16), kontrastní myšlenku v paralelní tónině mollové pohupující se v tečkovaném rytmu (takty č. 62 až 77) plus poklidné třetí téma, které je velmi zpěvné, plyne volně a v nevypjatém výrazu (*Molto tranquillo*, takty č. 106 až 129). Zde pohovořme o Dvořákově geniální melodické invenci: zatímco každý jiný skladatel by ve formě ronda o schématu A B A, X, A B A po uvedení dvou kontrastních témat zapsal opakování dílu A, českého skladatele nápaditost neopouští a exponuje téma třetí, hudebně stejně hodnotné jako kterékoliv jiné. První celek hierarchického členění tedy obsahuje díl A (takty č. 1 až 61), díl B (takty č. 62 až 105) a díl C (takty č. 106 až 149). Následuje provedení (takty č. 150 až 219, druhý vyšší celek) zpracovávající motivicko-tematický materiál prvního tématu. Jasně tu můžeme rozlišit vstupní část (takty č. 150 až 158), vlastní provedení (takty č. 158 až 200) i závěrečnou část (takty č. 200 až 219), ačkoliv hudební proud plyne „jedním dechem“. Reprízu dílu A, B i C, díly A', B', C', hledejme od taktu č. 220 (konkrétně takty č. 220 až 250, takty č. 251 až 294 a takty č. 295 až 338, třetí vyšší celek).

Dochází k tonální centralizaci témat. Díl A' je zkrácen. Závěrečnou částí je plocha připomínající druhé provedení. Označme ji však spíše jako Kodu K, neboť sice vyrůstá ze stejného motivu jako provedení a blíží se mu i svým rozsahem, ale její jednoznačný průběh i umístění nedává pochyb, že jde o finální úsek, jímž věta potažmo celý čtyřvětý cyklus vrcholí a končí (takty č. 365 až 379). Čtvrtou větu tvoří netypicky stavěné sonátové rondo vyšší, protože pro tuto formu charakteristické opakování dílu A nahradil Dvořák novým tématem a dílem C.

Pro úplnost připojujeme schématické znázornění všech čtyř vět:

1. věta

/: Expozice :/		Provedení	Repríza		
Hlavní téma A	Vedlejší téma B	X	Hlavní téma A'	Vedlejší téma B'	Koda K
36	33	46	36	27	21

2. věta

Díl A	Díl B	Díl A'
43	28	16

3. věta

Vyšší třídílnost: I		II		III	
/: Díl A :/	/: Díl B :/	/: Díl C :/	/: Díl D :/	Díl A'	Díl B'
16	39	8	22	16	39

4. věta

Vyšší třídílnost: I			II	III			
Díl A	Díl B	Díl C	Provedení X	Díl A'	Díl B'	Díl C'	Koda K
61	44	44	70	31	44	44	41

2.2 Rozbor harmonické a polyfonické složky

Harmonický jazyk, který Bedřich Smetana využil nejen ve dvou duích Z domoviny, je rozmanitý, pestrý, barevný a bohatý. Přestože předmětná kompozice vznikla v období skladatelovy hluchoty (v roce 1880, tj. čtyři roky před úmrtím), pozastavme se nad tím, s jakou sugestivností a do jakých podrobností je klavírní part z hlediska harmonie vypracován. Smetanův vnitřní sluch byl i v pokročilém stádiu nemoci zachovalý a absencí zevních podnětů nejenže nestrádal, ale naopak získal a stále dozrával. Při bližším rozboru této složky objevíme množství pozoruhodných chromatických postupů a alterací (např. v plochách v taktech č. 7 až 42 v první části a v taktech č. 50 až 58 ve druhé části). Zaujmou nás originální a pro autora typické modulace (např. v taktech č. 93 až 100 v první části autor přichází s jedním motivem ve čtyřech uvedeních – nejprve v a moll, v C dur, v A dur a nakonec v d moll. Připomíná tím svou známou etudu gis moll Na břehu mořském, kde rovněž ústřední hudební myšlenka, se kterou v pětiminutové kompozici pracuje, vystřídá celou řadu tónin, aby nakonec vygradovala v tónině enharmonické durové, v As dur). Mnoho jiných oddílů Z domoviny se naproti tomu zdá být harmonicky nekomplikovaných, ve své prostotě přirozeně plynoucích, ačkoli jsou neméně krásné (např. témata v taktech č. 90 až 101 ve druhé části nebo v taktech č. 146 až 153 ve stejné části). Dvě dua se v těchto úsecích hlásí k okruhu autorových skladeb, u nichž je národní prvek výrazně zastoupen a podtrhuje jej kromě charakteristické melodiky a rytmiky rovněž svébytná a dobře rozpoznatelná harmonie.

Sonatina A. Dvořáka, dedikovaná vlastním dětem, neztrácí ze své přitažlivosti ani pro koncertující umělce ani pro hudební badatele, kteří i na příkladu tohoto kusu snadno popíší autorovy typické znaky. Skladatelova harmonie svým příkladným zpracováním (a tím i jistou nenápadností) přesvědčivě podpírá a dokresluje mimořádnou invenci melodickou. Spíše kráčí v jejích službách, než aby na sebe upozorňovala. Svými postupy spadá do období klasicko-romantické syntézy. Neobjevuje se v ní mnoho prvků, které by jiní autoři té doby neznali. Nikdy však není formální ani přespříliš konzervativní. Často překvapí svou nápaditostí. Je v ní obsažena barevnost, která činí hudbu jí provázenou na první poslech přitažlivou. Shledáváme ji různorodější nežli harmonii Dvořákova mentora J. Brahmsa. Upozorníme na některá místa, která jsou z tohoto hlediska pro Dvořáka v jeho Sonatině typická. Začátek druhé věty přináší (zejména díky harmonickému vývoji v klavírním partu) zamyšlenou náladu. Již prvé dvě funkce nejsou zdaleka obyčejným spojem. Tóniku střídá tajemně zabarvená subdominanta s přidanou vrchní septimou (takt č. 1 až 4). Vyznění je ryze dvořákovské. Dále: jedna z melodií ve druhé větě je vystavěna na pentatonice, ve které měl český skladatel obzvláštní zálibu (takty č. 25 až 28). Doprovod je tvořen

prostým dominantním sekundakordem ve figuraci v ostinátní podobě a jak již bylo uvedeno, ačkoli na sebe nijak významně nepoutá pozornost, optimálně dotváří hudební výraz i význam. Poslední příklad: na osobnost A. Dvořáka, který byl hluboce věřícím člověkem, měla velký vliv katolická víra. Povznesení se k Bohu můžeme spatřovat v „nebeském“ tématu, které nalezneme ve třetí části čtvrté věty (takty č. 130 až 149). Harmonie spočívá na diatonické řadě. Popisovaný charakter je evokován průchodnými tóny okolo sextakordu druhého stupně. Celkové klima i rukopis závěru fráze nelze zaměnit s jiným tvůrcem.

Polyfonická složka klavírních skladeb B. Smetany zasluhuje mimořádnou pozornost a péči. Téměř v každé ze skladatelových kompozic zaznamenejme autorovu snahu o vícehlasé vedení hlasů. Polyfonie zde není tak klíčová jako např. v tvorbě J. S. Bacha nebo v dílech Brahmových či Franckových, podcenění této oblasti by však mohlo vést k menší míře zvukové přehlednosti nebo i ke značnému zkreslení zvukového obrazu. Pro dvě duha Z domoviny, kde většina hudby klavírního partu obsahuje spíše než polyfonii v pravém slova smyslu mnohvrstevnatý zvukový obraz, obecně platí totéž co pro většinu romantických skladeb: interpret fakturu vnímá horizontálně i vertikálně zároveň a vnitřním sluchem diferencuje melodickou linku, střední hlasy a bas. K tomu by se měl navíc v případě komorní hry v duu postarat o vyváženost klavíru ve vztahu k houslím, což v jistém slova smyslu také hodnotíme jako práci s vrstvami. V samotném klavírním partu dvou duh nalezneme pro Smetanu typické momenty tzv. skryté polyfonie, kdy nás až překvapí neobyčejné zpracování zdánlivě bezvýznamných detailů. Relativně jednoduchý doprovod v úvodním dílu A v první části v partu levé ruky Smetana zapisuje jako tříhlas (takty č. 23 až 26), přitom se jedná pokaždé o jeden jediný rozložený akord. Hudebně nikterak komplikovanou kodu ve druhé části český romantik ozvláštnil několika přidanými tóny v partu pravé ruky (takty č. 236 až 244), čímž získává dokonce pětihlasou sazbu, neboť již samotné prázdné oktávy v začátku pasáže zapsal jako dvouhlas a doprovází je basová linie plus akordická výplň v partu levé ruky (další dva hlasy). Podobné po kompoziční stránce vpravdě mistrovské momenty zkušenému interpretovi nabízejí četné možnosti v postihnutí jednoho z důležitých a charakteristických prvků tvorby tohoto autora.

Dvořákova polyfonní práce se v klavírním partu Sonatiny G dur nevymyká standartním a běžným postupům ve své epoše užívaným. Neobsahuje podobně zvláštní momenty jako Smetanův kompoziční styl. Originalitu rodáka z Nelahozevsi nehledejme na tomto poli. Netřeba ji dlouze představovat a připomínat: nevšední tvůrčí potence bývá podepřena citlivou a výmluvnou prací s harmonií, vybroušenou formu vyplňuje hudba obsažná a sdělná. Ryze polyfonních úseků či názvuků vícehlasu nacházíme u tohoto skladatele v jeho Sonatině jen poskrovnu. O to více však jako interpreti věnujeme pozornost dostatečnému odstínění hlasů a vrstev. S touto problematikou je spojeno nebezpečí hry s dojmem tzv. „bezhlavého jezdce, beznohého mrzáčka, břichaté obludy.“¹⁹

Dvořákova hudba ani tvorba jiných skladatelů devatenáctého století zvukově neperspektivní interpretaci nepromine.

¹⁹ NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 58.

3. INTERPRETAČNÍ ROZBOR VYBRANÝCH SKLADEB (Z DOMOVINY, SONATINA G DUR OP. 100) Z POHLEDU KLAVÍRISTY

3.1 Umělecký obraz, poetický smysl interpretace; hudební složka interpretace (rytmus – čas, zvuk – tón, dynamika, agogika, tempo, artikulace, frázování)

Přesvědčivé vyjádření základního charakteru a nálady nebo jinými slovy obsahová a výrazová složka interpretace jsou jedněmi z nejdůležitějších hledisek, kterým by měl každý interpret věnovat zásadní díl pozornosti. Do procesu realizace umělecké složky, která je neoddělitelná od techniky vůbec, investujeme značnou část našich psychofyzických sil a energie. Bez nadsázky řečeno jde o vložení „vlastního já“ do každé interpretované kompozice.

Poetické představy, subjektivní pocity i myšlenky či přesahy (do oblasti náboženské či filozofické) se tedy snažíme přenášet na posluchače prostřednictvím konkrétního zvukového ztvárnění. Tato snaha se uskutečňuje na podkladě mnoho a mnoho let budovaných klavíristických instinktů a neustálého rozvíjení hudební intuice, avšak i analytický prvek, inteligenční přístup, hraje nemalou úlohu. V práci pedagoga pak moment uvědomění a následné formulace dokonce převládá.

Abychom dosáhli umělecky hodnotného vyznění, nemůžeme se spoléhat jen na talent a práci u nástroje. Svůj podíl na výsledku ponesou i další faktory: znalost historického kontextu, informace o osobnosti skladatele,²⁰ specifikace jeho hlavních tvůrčích záměrů,²¹ možnosti nástrojů příslušné časové epochy, dobová interpretační praxe atd. Je samozřejmé, že naše vědomí bude při hře primárně zaměstnáno jinými úkoly, avšak podvědomí často nabízí již předpřipravené vzorce, které jsou v ideálním případě ovlivněny také teoretickým studiem doplňujících disciplín i jiných oborů a možná právě díky nim se nevydáme na nesprávnou cestu např. v otázkách stylu či vkusu.

Dvě dua Z domoviny Bedřicha Smetany začínají tklivou, posmutnělou melodií v partu houslí při citlivém a měkkém položení několika akordů klavíru (takty č. 1 až 4). Povšimněme si opakování výrazného melodického motivu v houslích i doprovodných čtyřzvuků (takty č. 5 a 6), u nichž postup vnějších hlasů v protipohybu může evokovat vzdychání nebo nářek. Přidáváme na

²⁰ Na tomto místě uvedme trefný výrok klavíristy a Smetanova přímého žáka Josefa Jiráňka, který se zmiňuje o potřebnosti určité osobnostní blízkosti interpreta a skladatele (což můžeme vztáhnout nejen na případ námi pojednávané dvojice autorů, ale i na výklad tvorby kteréhokoli jiného skladatele): „*Smetana byl celý muž a celý hudebník. Jej hráti dobře předpokládá míti v sobě něco z jeho povahy.*“

²¹ JIRÁNEK, Josef. *Smetanův žák vzpomíná*. 1. vyd. Praha: Topičova edice, 1941. str. 9.

intenzitě (dynamické označení *cresc.*), načež exponujeme hlavní téma, jehož první doba vyžaduje mírné zvýraznění (*sforzato*, takt č. 7). V následující ploše by měl znít doprovodný part, který podbarvuje sólo houslí, rozmanitě a plasticky (takty č. 7 až 42). Dbáme proto dostatečné diferenciaci zvuku (odlišujeme melodii, středy a bas). Frázováním (zejména uzavíráním frází) podporujeme hudebně-logické členění po čtyřtaktích. Neopomínáme ani autorem vyznačenou mikrodynamiku, bez níž by tento úsek vyzněl příliš ploše a staticky. *Piú piano* (takt č. 23 a dále a takt č. 31 a dále) vyžaduje oproti předchozímu stylu vyprávění změnu nálady. Hrajme tence a jako bychom se čehosi obávali.

Animato vtiskneme výraz plný vzdoru (takty č. 43 až 47). Na vrcholu pocítujeme sílu, svobodu a rozmach. Kouzelnou zvukomalbu nalezneme ve sladce vyznívající melodii o dlouhých tónech (takty č. 50 až 61). Pro posluchače mohou podobná místa představovat hřejivé pohlazení na duši. V o poznání dramatictější úseku (*Piú animato*) zřetelně deklamujeme trioly (takty č. 66 až 68). Žádoucí je nevelké zatěžkání, rozběhnutí fráze a uzavření prostřednictvím *ritardanda*. Dle svědectví J. Jiráňky podobného *rubata* Smetana jako interpret svých vlastních skladeb často a rád užíval.²² *Tranquillo*, *egualmente* (klidně, stejnoměrně) interpretujeme s ohledem na maximální vyrovnanost šestnáctin. Všechny akordy jsou nikoli náhodou zapsány s pomlčkou značící *tenuto* (takty č. 69 až 84). Závěr plochy snese svobodné nakládání s časem a jisté načechrání zvuku připomínající červánky při západu slunce (takty č. 81 až 84).

Piú moderato uveďme v mírném tempu a podtrhněme taneční charakter. Útok tanečníka zvýrazní správně provedená akcentace, věnujme jí dostatečnou pozornost a péči (takty č. 85 až 92). *Allargando* (takty č. 93 až 100) vyžaduje průzračně znějící sopránovou linii. Usilujme o zpěvný tón, horizontální návaznost zvuku a přehledné frázování po dvou taktech. *Arpeggia* jsou perlivá a evokují zvuk harfy (vzpomeňme různých míst, kde Smetana rozloženého akordu tohoto nástroje využil, anebo jej měl při komponování pro jiný nástroj, např. pro klavír, na mysli). *Fortissimo risoluto* o rozhodném charakteru interpretujeme s rytmickou pregnancí (takty č. 101 až 105). V konci strhující fráze považujeme za vhodné zaoblit zvuk a udělat nepatrné *ritardando*, čímž optimálně připravíme reprízu hlavního tématu (takt č. 105). V následujícím průběhu houslista i klavírista do hry vkládají vroucnost a jsou citově angažováni (takty č. 110 až 116). Výraz plný srdečnosti a upřímnosti přetrvává až do samotného závěru první části. Dynamicky se již nacházíme na samotném pokraji slyšitelnosti (takty č. 117 až 131).

Druhou část *Z domoviny* zahajuje klavírní introdukce recitativního charakteru (takty č. 1 až

²² JIRÁNEK, Josef. *O Smetanových klavírních skladbách a jeho klavírní hře*. 1. vyd. Praha. Společnost Bedřicha Smetany, 1932. str. 18.

11). Snažme se o fantazijní přednes, avšak zde i jinde je pečlivá práce s textem předpokladem a základem pro pozdější sugestivní interpretaci (povšimněme si, kolik různých výrazových pokynů a dynamických stupňů na takto krátké ploše lze najít). Moderato (takty č. 12 až 41) plyne v poklidné triolové pulsaci. Houslistu podporujeme kultivovaným přednesem melodie v rámci předepsané dynamiky. Harmonickou výplň vnímáme ve směru od basu vzhůru (basová nota je základem alikvótní řady). Skutečně poetické a lyrické vyjádření hudebních lahůdek, jakými jsou *piú piano dolce* (takty č. 24 až 27) nebo *pianissimo dolcissimo* (takty č. 38 až 41), vyžaduje naprosté zklidnění a interpretační vyzrálост vysokého stupně. Na náladu bojovnou, ne však agresivní, se naladíme v dalším pokračování (*fortissimo* a tempo, takty č. 42 až 47). S rytmicky a zvukově nesnadnou souhrou partu pravé a levé ruky se musíme vypořádat v závěru fráze (takty č. 45 až 47). Potíž spočívá v kolébajícím se polyrytmu dva ku třem s osminovou pomlčkou na první době v partu levé ruky. Variaci hlavního tématu (takty č. 50 až 62) lze tempově uspišit a mírně rozeběhnout. Otevřený a plný zvuk je předepsán v posledním čtyřtaktí, výraz může být až rapsodický (takty č. 59 až 62). Zasněný pohled do dále české krajiny tvoří naši mimohudební představu v úseku s opakovaným dynamickým označením *pianissimo* (takty č. 63 až 76). Odpovídající vyznění nepostrádá zvukovou eleganci a noblesu. Po koruně plné napětí a očekávání (takt č. 76) se navrácí bojovný duch (takty č. 77 až 83). Ne však na dlouho, neboť již v přechodu k části *Allegro vivo* se objevují náznaky veselí a hravosti.

Radostná nálada naplno převezme prim spolu se změnou metra (*scherzoso*, takty č. 90 až 145). Od tohoto okamžiku mějme na zřeteli rytmickou ukázněnost, taneční prvek a harmonický vývoj celé plochy, která graduje v posledních dvou taktech v malém nepředepsaném *pesante* (takty č. 144 až 145). Bujaré rozpoložení duše a oslava tanečnosti trvá (takty č. 146 až 161). Soprán zdvojuje vedoucí hlas houslí, hudba však do značné míry spočívá na těžkých dobách a basu.

Náhlé zvážení a zvolnění tvoří nečekaný kontrast (takty č. 162 až 193). Tempo *Meno allegro*, průběh četných *allargand* včetně délky korun (např. takt č. 163 nebo takt č. 167 a v mnoha dalších situacích) odhadneme na podkladě hudební intuice, vrozeného smyslu pro rytmus a *rubato*. Vnější hlasy sazby důsledně provazujeme. Vláčné a uhlazené fráze to potřebují.

V části *Allegro vivo* (takty č. 194 až 219) jsou obsaženy principy již uvedené. Pozastavme se jen nad z interpretačního hlediska důležitou generálpauzou (takt č. 217). Klavírista po ní následující dva akordy zahraje do jisté míry úsečně a vnímá je jako vertikály (takty č. 218 až 219). Horizontální členění naopak uplatníme v závěrečné apoteóze (*Moderato assai*, takty č. 220 až 225). Pozor na akcenty, které bývají hrány tvrdě a mechanicky. Skladatel jimi chtěl zvýraznit mnohvrstevnatost zvuku (ve smyslu preference sopránu a basu). V interpretaci skladeb B. Smetany se často v podobných situacích setkáváme s nesprávným pochopením zápisu. Uvědomme si vždy

obsahovou souvislost, protože naprostá většina takto zapsaných míst hranatý a obhroublý zvuk nesnese.

Virtuózní Presto (takty č. 226 až 269) běží bystře a v drobných hodnotách. Zpočátku hudebně inteligentním způsobem preferujeme bas, později přebírá vedoucí úlohu part pravé ruky (takty č. 236 až 251). Sledujeme vyrovnanost zvuku a v souladu s harmonickým cítěním zkusme vsugerovat dojem zvukového vlnění. Più forte vyžaduje průraznější zvuk. Přidáváme i na celkové mohutnosti a objemu. Fortissimo (takty č. 252 až 269) hrajme s leskem a třpytem. Závěrečnou akordickou kadenci netřeba zbavovat efektu striktním a poněkud školáckým dodržováním tempového plynutí (takty č. 260 až 269). Je zde na místě nevelké *accelerando*.

Melodičnost, průzračnost a vytríbenost Dvořákovy tvorby pro housle a klavír klade na interprety značné nároky. Čtyřvětý cyklus Sonatiny G dur op. 100 jistě není v tomto smyslu v interpretaci těchto autorových skladeb žádnou výjimkou. Každý hudebník (lhostejno zda houslista či klavírista), který se rozhodne pojednávané dílo nastudovat a koncertně provést, se sám přesvědčí, že obtížnost Sonatiny bývá laickou i odbornou veřejností všeobecně podceňována. Interprety čeká dvacet minut krajní koncentrace, při vědomí jistoty, že jakákoliv odchylka od jejich představy se okamžitě projeví více než kdekoli jinde. Notorická známost skladby (Sonatinu můžeme nezhledně vyslechnout i na základním stupni hudebního vzdělávání) tento efekt ještě zesiluje. S podobným jevem se ostatně setkáváme i u jiných veřejně často prováděných kompozic (typickým příkladem mohou být některá díla F. Chopina, např. Balada g moll, Scherzo b moll nebo Fantazie-Improptu cis moll, ale i celá řada známých kusů jiných autorů). Geniální a oblíbená repertoárová čísla, u nichž každý i méně erudovaný posluchač rozumí každé frázi, každé hudební myšlence ba i každé notě, jsou i pro opravdové profesionály nejvyšší úrovně choulostivou záležitostí a nesnadným úkolem, na nějž je třeba se o to pečlivěji připravovat.

První větu Sonatiny, jejímž tempovým a charakterovým předpisem je Allegro risoluto, uvozuje mužné téma bodré nálady. V případě tečkovaných rytmů v akordech klavírního partu směřujeme do druhé doby (takty č. 1 až 2). Druhé provedení tématu ve shodě s notovým zápisem přednášíme o jeden dynamický stupeň výše (rozdíl mezi mezzoforte, piano v taktech č. 1 až 8 a forte, mezzopiano v taktech č. 9 až 16). Následující melodii v nižší dynamice (takty č. 17 až 24) by bylo škoda ochudit o tónové valéry a nuance. Vzorově odlišujeme jednotlivé vrstvy, jedná se o učebnicový příklad melodie v partu pravé ruky a doprovodu, basu v partu levé ruky. Neobáváme se *espressiva*. Vstupní motivy vedlejšího tématu modelujeme do celistvosti, kompaktnosti (takty č. 37 až 51). Dbáme vyrovnanosti pasážové techniky v triolách (viz doprovod levé ruky). O poznání dravější náladu (až nazlobenou a plnou výčitek) přináší vyvrcholení expozice (takty č. 52 až 63). Neuchylujeme se k hudebně neopodstatněnému spěchu, ke kterému by mohl nepřilíh zkušeného

houslistu a klavíristu obsah a výraz svádět. Přejít v opakování expozice (takty č. 64 až 67) a do provedení (takty č. 68 až 69) by měl vyznít vláčně a přinést uvolnění napětí.

Provedení interpretujeme senzitivně (se smyslem pro barevnost tónin) a především s neochvějným rytmickým citěním. Zpočátku se pohybujeme v dynamikách slabších (takty č. 70 až 98), ve druhé polovině se zvuk otevírá a eskaluje v závěrečné fortissimo (takty č. 99 až 115). Upozorníme na několik důležitých momentů: pětinasobné opakování dvoutaktového motivu se vzestupnou melodickou tendencí (takty č. 90 až 99) klade požadavek na vynikající artikulaci, rytmickou kázeň, doposlouchávání dlouhých not a vytvoření logického dynamicko-harmonického konceptu. Snadno se stane, že klavíristovi sekvence vyzní zvukově nezajímavě, z důvodu hry „v režimu autopilota“. Pasáž s drobnými hodnotami v partu pravé ruky podepřeme dobře vyklenutou basovou linií (takty č. 100 až 108). Představa orchestrálního zvuku (konkrétně skupiny violoncell nebo kontrabasů) poslouží jako vhodné vodítko. Tremolo (respektive šestnáctiny v taktech č. 112 až 113) hrajeme s představou chvění.

Repríza před hráče staví obdobné úkoly jako expozice. Pozastavme se u závěrečné kody a zmiňme její půvaby (takty č. 179 až 199). Tázavému vyznění prvního čtyřtaktí odpovídá uklidňující spočinutí se zamyšlením (takty č. 179 až 186). Imitace motivku o pěti tónech mezi partem houslí a klavírem, připomínající pohyb k zemi se snášejího lístku, je ladná a působivá ve své čistotě, nevinnosti a prostotě (takty č. 187 až 190). Závěrečná akordická kadence představuje vpravdě dvořákovský způsob citlivého uzavření (takty č. 195 až 199).

Druhou větu (Larghetto zádušného charakteru) zahájíme v posmutnělé náladě, jako bychom vzpomínali na téměř zapomenutý příběh (takty č. 1 až 16). Nadějeplný kontrast vysvitne ve druhé periodě (takty č. 17 až 32). Hudební proud se postupně rozvíjí do stále větší krásy a bohatství, aby vyvrcholil ve snadno zapamatovatelné melodii o durovém tónorodu, kterou po houslích přebírá klavír (takty č. 25 až 32). V závěru prvního dílu se opět navracíme do poloh temnějších (takty č. 33 až 43), avšak v Poco più mosso se znovu rozproudí život. V diskantu klavíru slyšíme zvonivý zvuk připomínající hru dětí a jejich úsměv. Moment odcházení a návrat od radostných vzpomínek do reality dneška nalezneme v jakoby stále odkládaném uzavření fráze (takty č. 56 až 71). Repríza úvodního dílu, která je znovu plná smutku a zadumanosti, má ve srovnání s prvotním uvedením neznatelně zahuštěnější sazbu. I přes dynamický předpis pianissimo proto může být přednesena zatěžkaněji a tím pádem tragičtěji (takty č. 72 až 87). Zmíněný interpretační návrh zdůvodňujeme četnými tenuty v hlavě hlavního tématu v klavírním partu, která se dosud objevovala jen v partu houslí.

Třetí věta (Molto vivace) je scherzem (hudebním žertem) v pravém slova smyslu. Vyladění interpretovy psychiky na požadovanou emocionální vlnu, ale i udržení příslušných pocitů pod

kontrolou, budou zejména při hře na veřejnosti základním požadavkem. Zdůrazňujeme tuto skutečnost, neboť vytratí-li se emoční stabilita, naplní se ve vztahu k emocím v hudbě druhá polovina rčení o dobrém sluhovi a špatném pánu. Stejnou měrou varujeme před rizikem opačným, a to před nedostatečným procítěním interpretované hudby, u kterého hlavní sdělení přes hráčovu čestnou snahu zůstává na pódiu „kdesi za rampou“. Větu od počátku prostupuje bezstarostnost a nadlehčenost (takty č. 1 až 16). O něco jadrnější vyznění shledáváme v pokračování s dynamickým předpisem forte (takty č. 17 až 39). Trio snese zejména z hudebních důvodů (ale i technických) o stupínek mírnější tempo. Základní charakter se zde mění více na epický, výpravný a abychom vše podstatné stihli vypovědět, pocítujeme více impulsů a nutnost mírně přibrzdit.

Čtvrtá věta (Allegro) má dle našeho subjektivního názoru ze všech čtyř částí Sonatiny nejvíce „americký“ přídech. V oblasti jejího hlavního tématu zaměříme pozornost na důsledné odlišování předepsaných dynamických stupňů. Rytmická pulsace musí být zde, ale i v dalším průběhu, přesná a pregnantní. Určení míst, kde klavír jen doprovází v kontrastu s úseky, kdy má hlavní iniciativu, by mělo být předem promyšlené a uvědoměle provedené. Často přehlíženým prvkem úvodního dílu formální struktury jsou ritardanda (takty č. 32 až 34 a 58 až 61). Téma oddílu B někdy bývá reprodukováno poněkud neobratně, navíc v dynamice vyšší nežli si autor přál (takty č. 62 až 69). Dynamický předpis fortissimo a forte tam, kde je třeba hrát z důvodu svižného tempa a drobných hodnot spíše lehkým úhozem, chápeme jako nikoliv absolutní (takty č. 78 až 99). Dojem silnějšího zvuku navodíme energickou akcentací (viz sforzata). O mistrovskou práci se zvukem a rozvinuté harmonické cítění usilujeme v ploše předepsané Molto tranquillo (takty č. 106 až 149). Doprovodné akordy mohou být rozeznívány s nepatrným zpožděním. Nejsnáze tak vyjádříme zde nepostradatelný pocit vzdušnosti. Srozumitelnost Tempa I (celkově možno cítit quasi furioso) je závislá na vynikající výslovnosti rychlých not a oporách v akcentovaných tónech delších hodnot (takty č. 150 až 219). Více informací o tomto nesnadno uchopitelném provedení sdělíme v kapitole o technice. Repríza dílu A, B i C je zkomponována z motivicko-tematického materiálu výše popsaného a přináší analogické situace se stejnými hudebními významy. Uvedené poznatky sem proto můžeme opětovně vztáhnout. Mějme při tom na paměti, že změna tóniny a jiné umístění v rámci formy přináší nutnost mírně modifikovaného přístupu. Také tematická koda v zásadě nepřináší nové problémy (takty č. 339 až 379). Tempo se v jejím průběhu stupňuje a dynamika vzrůstá, přičemž radost převládá a umocňuje (s výjimkou druhé věty) celkově pozitivní a dětsky hravou atmosféru Dvořákova znamenitého díla.

3.2 Technická složka interpretace (klavírní sazba a její zvládnutí, pedalizace, prstoklad)

Již v případě elementární pedagogiky si žáček a později student na podkladě repertoáru, se kterým přijde do kontaktu, buduje soubor vyjadřovacích prostředků, které jsou závislé na jeho individuálních možnostech. Usiluje tedy o získání schopnosti se v praxi (u nástroje) co nejlépe vypořádat s prvky klavírní techniky, které nalezneme v nejrůznějších skladbách napříč jednotlivými stylovými obdobími. Jsou jimi (hierarchicky seřazeno): vytvoření jednoho, dvou a více tónů, hra v pětiprstové poloze, ozdoby, trylky, stupnice, rozložené akordy, dvojhmaty, oktávy, vícezvuky, skoky i kombinace všech těchto „atomů a molekul“, ze kterých se skládá veškerý materiální i duchovní svět klavírní hudby. Budoucí profesionální klavírista v průběhu studia též pracuje na dalších neméně důležitých schopnostech: na podkladě empirie si osvojuje pravidla pro tvorbu prstokladů, problematiku pedalizace i optimálního využití hracího aparátu. Sem spadá sezení u nástroje, zapojení přirozené váhy paže, praktická znalost zákona fixace a relaxace, poznatky o pružnosti, uvolněnosti rukou atd. Toto vše zahrnuje oblast techniky.

Dosažení maximálního herního potenciálu jedince a konstantní tempo jeho vývoje je podobně jako u vrcholových sportovců nemyslitelné bez pravidelné, systematické a soustředěné přípravy včetně veřejné prezentace výsledků na koncertech. Krasobruslaři či sportovní gymnasté (byť jde o sporty, které jistý přesah do umělecké oblasti také mají) z povahy věci upřednostňují jako prvořadé pohybové hledisko. Pianista, který by sloužil pouze této „modle“ a rychlost, hbitost plus obratnost by byly v popředí jeho zájmu, by se brzy dostal na scestí. Pamatujme proto známé pravdy, že kultivace techniky je především prací se zvukem a řešením konkrétních zvukových, hudebních i uměleckých problémů, čímž se od sportovců značně odlišujeme.

Přílišnému zaměření pozornosti na techniku, se kterým se často i u dosti pokročilých adeptů klavírní hry setkáváme, je žádoucí z pozice pedagoga, i ve vlastní přípravě, předcházet. Jakým způsobem? Ideálně se při cvičení vědomě orientujeme na kritéria umělecká, obsahová, přednesová, zvuková, metrrytmická, dynamická, agogická, tempová, artikulační, frázovací a také organizačně-pracovní, což lze s menším či větším úspěchem učit i žáky. Myšlenky tohoto druhu odpoutají pozornost od svazujících, zbytečných a nepraktických úvah např. o postavení rukou a ušetří mnoho energie i času, který bychom jinak věnovali „rozplétání“ přebraných míst, která jsou většinou právě jen následkem špatně zacíleného zájmu. Nelze však zpochybňovat ani obcházet význam věcně správných metodických poznatků a důležitost jejich využití v rámci činnosti pedagogické i interpretační.

Porovnáme-li z obecného hlediska obtížnost klavírních partů komorních skladeb se sólovým

repertoárem, pak „komořina“ zpravidla přináší o něco nižší požadavky na celkovou nervosvalovou výkonnost. Tato skutečnost je dána často i více než nadpoloviční přítomností doprovodných ploch. Doprovodné části mohou být leckde i dosti exponované, avšak psychologicky vzato nevystupují tolik do popředí. Nemalou úlohu ve prospěch většího komfortu klavíristy i menších časových nároků na přípravu hraje i absence povinnosti interpretovat repertoár pro dua, tria, kvarteta či kvinteta z paměti.

U dvou duí Z domoviny B. Smetany a Sonatiny G dur, op. 100 A. Dvořáka se setkáváme se skladbami autorů, kteří nestylizovali pro klavír s lehkostí a tak přirozeně jako např. Chopin, Liszt či Debussy. Nejednen klavírista se shodne s tvrzením Františka Raucha, že „*nastudovat kterékoliv Smetanovo dílo dá mnohem víc námahy, než jakou musí i technicky dobře fundovaný pianista vynaložit pro vnějškově mnohem účinnější kompozice Lisztovy.*“²³ A netřeba dlouze připomínat dostatečně známé okolnosti vzniku Klavírního koncertu g moll op. 33 A. Dvořáka: k přepracování nevděčného nástrojového partu dal Vilému Kurzovi svolení sám skladatel, z čehož by mohlo vyplývat, že si autor byl povahy svých klavírních kompozic vědom.

První část Z domoviny: krátká introdukce a první úsek hudby (Moderato, takty č. 1 až 42) přinášejí sazbu nepředstavující zásadní technický problém. Na vše je z důvodu relativně volnějšího tempa dostatek času. Osminové hodnoty hrajeme pevnými prsty a lehce, delší melodické tóny více zanořujeme do dna kláves. Na konci každého frázovacího oblouku mírně uvolníme zápěstí a necháme frázi i ruku nadechnout (zákon fixace, relaxace). Pedalizujeme dle basové linie a ve shodě s harmonií. V mnoha případech se nevyhneme pročišťování druhé a třetí doby jemným polopedálem či čtvrtpedálem. Části animato a piú animato (takty č. 43 až 49 a takty č. 62 až 68) snesou prudší a rychlejší impulsy i dotisk. I přes energičnost těchto vyvrcholení (nacházíme se v dynamice fortissimo a forte) neopomínáme hrát s volnými pažemi a s lokty od těla. Jde o techniku umožňující ideální využití váhy paže a gravitace. Pomalého pohybového průběhu i úhozu naopak využíváme v poetičtějších a celkově klidnějších zvukových hladinách (dolce semplice, takty č. 50 až 61 a tranquillo egualmente, takty č. 69 až 84). V případě skoků se přemisťujeme elegantním pohybem ve tvaru elipsy. Zcela spolehlivé osvojení si a zpracování klavírní sazby v závěrečné ploše prvního dílu A (takty č. 69 až 84) představuje v technickém slova smyslu oříšek a nesnadno řešitelnou potíž. Hudebně zcela jednoduchá a několikrát se opakující harmonická kadence klade požadavky na mimořádnou koncentraci pozornosti především s ohledem na čistotu, vyrovnanost a průzračnost zvuku, a to i přes nepříjemné pocity v rukách (viz první tři šestnáctiny každého taktu v levé ruce, které musí hrát 5. a 1., 3. a 1. prst a kde na oktávu připadá 3. a 1. prst znamenající

²³ KRÍŽ, Jaromír. *František Rauch*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1985. str. 60. ISBN 02-003-85.

velké, nefyziologické rozpětí). Nalezení odpovídajícího grifu jde ruku v ruce s pružností a elasticitou zápěstí i dlaně. Klavírista v podobných částech prokazuje zejména při veřejných vystoupeních psychickou odolnost a pevné nervy, zatímco houslista převážně setrvává na dlouhých tónech v rozsahu sekundových intervalů.

Snazší úvod *Piú moderata* (takty č. 85 až 92) poskytuje potřebný oddech po tak nepoddajné části. *Allargando* (takty č. 93 až 100) se zakládá na arpeggiové akordické technice. Rozpětí některých vícezvuků sahá až do decimy. Pokročilou senzomotoriku a skvělou koordinaci rukou vyžadují druhé poloviny frází (takty č. 94, 96, 98 a 100). I přesto, že se to na první pohled nezdá, představují poslední dva případy hmatově nepohodlná místa (takty č. 98 a 100). *Fortissimo risoluto* (takty č. 101 až 105) je variací shodné hudební myšlenky, avšak s ohledem na virtuóznější zpracování musíme riskovat. V obdobných sazbách zdůrazňujeme význam hry malíkem. Oktávové i akordické pasáže doporučujeme cvičit pouze samotným prsteníčkem. Palec zůstává natažený přibližně v rozpětí oktávy a ostatní prsty spočívají ve zcela přirozeném postavení a nehrají. Při takovém způsobu nácviku se posílí sluchová představa a upevní správný hmatový pocit ve vrchním hlasu. Absolutní čistotu současně s odpovídající sdělností při zachování virtuózního dojmu však nezaručí žádná metoda nácviku. Větší pravděpodobnosti úspěchu docílíme kromě optimální přípravy dostatečnou interakcí s veřejným vystupováním za dodržení podmínky, že se nám podaří dobře připravený materiál víceméně na podobné úrovni i na pódiu předvést. Pokud klavírista prokazuje v práci na technice trpělivost a počítá s tím, že jde o „běh na dlouhou trať“, je to úkol splnitelný a máme na čem stavět. Nevyhneme se taktéž hlubokému sebepoznávání i s dílčími neúspěchy a pronikání do zákonitostí hudební psychologie. Obojí má přímý vliv na budování klavírní techniky. *Tempo I* (takty č. 106 až 131) plyne v mírnější hybnosti. Výraz se zklidňuje a sazba se stává lépe hratelnou.

Druhá část *Z domoviny*: v úvodním *Andantinu* (takty č. 1 až 11) a *Moderatu* (takty č. 12 až 41) pohlédjme několik detailů, které mohou zaškobrtnout a narušit plynulý tok hudby. Typicky jde o ozdoby nebo drobné hodnoty (takty č. 1, 2, 14, 19, 20, 22, 28 a 29). Tyto techniky hrajme blízko kláves a bez přehnaného rozmachu prstů. Prsty tvoří přirozené podpěrky ruky, dotýkají se příslušných míst na klávesách nejlépe předem a do dalších pozic směřují s předvídavostí. Mějme pocit lehké ruky v zápěstí a kladme vysoké nároky na preciznost a vyrovnanost zvuku. Jako častou chybu ve hře rychlých not spatřujeme snahu špatně hratelné místo co nejvíce vyhmatat a zatížit, což vede k přímému rozporu s fyzikálními zákony, neboť správný je přístup přesně opačný: čím drobnější hodnoty potřebujeme zahrát, tím více tyto noty odlehčujeme.²⁴

Fortissimo a tempo (takty č. 42 až 49) obsahuje hned zpočátku akord, který je i v případě větší ruky nutné brát palcem současně na klávesách c2 a d2. Šestnáctinovou pasáž (takty č. 50 až

62) nacvičujeme v pomalém tempu, vláčně a s pocitem uvolněnosti. Pohodlně posazujeme čtvrt'ové hodnoty v basové linii, vzdušně a jemným dotykem probarvujeme středy, se smyslem pro dotaženost vykresluje melodi. Pocitově propojujeme celky a učíme se co nejlépe ovládat vrchní tři prsty pravé ruky (3., 4. a 5. prst). Váhu paže přidáváme jen ve forte (takty č. 59 až 62). Zrychlujeme postupně a v malých rozestupech. Výsledné tempo nakonec není nijak zbrklé, přesto jsme často svědky, jak klavíristé tuto pasáž ve druhé polovině nezvládají, kazí a tuhnou. Ačkoliv je následující zvonkohra (takty č. 63 až 76) obsahově odlišná, popisovanou technikou se blíží faktuře právě pojednané. Rozložený akord v posledních pěti taktech prověří virtuózní schopnosti klavíristy v nízkých dynamických hladinách (takty č. 72 až 76).

Pianisticky vděčné Allegro vivo (takty č. 90 až 145) ztěžují dva komplikovanější úseky: hravá pasáž s odtahy (takty č. 114 až 121) a triolová akordická výplň (takty č. 134 až 145). V obou situacích hrajeme pevnými a soustředěnými špičkami prstů. Skoky scelujeme s dalším průběhem fráze mrštným pohybem (znovu ve tvaru malé křivky). Na koncích obloučků či v pauzách si můžeme uvědomit krátký okamžik relaxace. Unisonu houslí a klavíru (takty č. 146 až 161) bude sloušet pevnější úhoz. Směřujeme k získání uspokojivé hmatové jistoty. Palce a středy nenecháváme dlouho ležet na svých místech, naopak jimi pružně a s lehkostí odskakujeme. Meno allegro (takty č. 162 až 193) procvičí pianistovu akordickou techniku v legatu. Pokud je to možné, vážeme skutečným, fyzickým legatem co nejvíce jednotlivých tónů akordů. V ostatních případech využíváme pedál. Oblý zvuk a fráze vytváříme oválnými a pomalejšími pohyby. Ponecháváme rukám volnost a jejich vlastní váhu. V piano a mezzopiano váhu regulujeme, v nejvyšších dynamikách ji zaměňujeme (terminologicky i fakticky) za tíhu. Přidáváme dle potřeby rovněž tlak do kláves. Návrat do tempa Allegro vivo (takty č. 194 až 219) přináší sazbu již popisovanou. Přísllovečný zakopaný pes se zjeví náhle (takty č. 202 až 205). Na první pohled zdánlivě nenápadné čtyři takty jsou strašákem mnoha pianistů, kteří Z domoviny interpretují a dosud nerezignovali na čestnou snahu zachovat zápis, aniž by si vypomohli vyškrtnutím jednoho, dvou či tří tónů nebo dvouzvků. V Moderatu assai využíváme větších rozmachů ruky (ze zádových svalů, takty č. 220 až 225) a předcházíme časté chybě, kterou je zdvihání ramen. V gradacích a zvukově exponovaných místech platí víc než jinde, že *„klavírista, který neumí vyjádřit hudební obsah bez hysterie a křečovitosti má i techniku křečovitou a hysterickou, to znamená nedokonalou a hlavní*

²⁴ Stojí za to zopakovat, že jakákoli obtíž technická se může primárně jevit jako překážka pohybová, avšak kterákoli ozdoba, figurace, pasáž či jiný technický prvek jsou především nositeli hudebního významu a spolupodílí se na vyjádření obsahu. S tímto vědomím je cvičíme. Funkčnost interpretovy techniky do značné míry závisí na osvojení si tohoto principu. Zmíněné vyhmatání a zatěžkání má určitý efekt při nácviku v pomalejším tempu, využitelnost pro hru v příslušném tempu je relativní.

komponenty hudby – čas (rytmus) a zvuk zkreslí a překroučí. Staré latinské přísloví – mens sana in corpore sano (zdravý duch ve zdravém těle) platí v celé šíři i pro klavíristu.“²⁵

Presto (takty č. 226 až 269) zpočátku zabarvujeme jen polopedálem. Souběžně s nabýváním zvuku (z forte směřujeme do piú forte a následně až do fortissima) se pedalizace stává plnější a hutnější. V diskantu klavír zní brilantně a s perlivostí (takty č. 250 až 255). Vytvoření skutečně virtuózního dojmu je do značné míry otázkou talentu a celkové technické kapacity hráče.

Klavírní part Sonatiny G dur může na první pohled vyhlížet jako snadná záležitost. Avšak množství dynamických, agogických a artikulačních odstínů spolu s požadavkem dosažení zvukově vytríbeného projevu předpokládají perfektní ovládání nástroje, propracovanost i vytrvalost.²⁶

První větu (Allegro) zahajují repetované tóny, které nezřídka zradí i zkušeného pianistu (takty č. 1 až 2). Prsty jsou před započítáním připraveny s minimální výškou nad klaviaturou. V průběhu první doby (pauzy) se zápěstím „nadechneme“. Ruce získají potřebnou lehkost a švih. Impuls směřujeme do druhé, delší hodnoty tečkovaného rytmu. Konečky prstů se mírně stahují k sobě, dovnitř. Následující dvě fráze vyžadují znamenitý kontakt s mechanismem klavíru a cit pro hru v pianu respektive v mezzopianu (takty č. 5 až 8 a 13 až 24). Spolehlivost prstové techniky se projeví u choulostivých technických detailů (takty č. 25 a 29 až 30). Někteřým klavíristům rozložené akordy v G dur vychází uspěchaně až komprimovaně. Podobných míst se účastní nepatrný pohyb předloktí, který pomáhá vykreslit reliéf melodické linie. Prsty pracují nezávisle na tom. Doprovodné figurace vedlejšího tématu (takty č. 37 až 44) i trioly v jeho pokračování (takty č. 45 až 51) spolu korespondují. Ruka spočívá téměř na místě. Příliš se nehýbe. Ruská škola využívala výstižného slovního spojení „ukázněná ruka a soustředěné prsty.“²⁷ Vyvarujme se přílišného zdvihu prstů. Zapříčiní nevyrovnanost, ba i neohrabanost, a není v souladu s rozumnou ekonomikou v pohybech.

Vstupní motivicko-tematické předivo provedení (takty č. 70 až 79) není hmatově poddajné. Navíc máme co do činění s materiálem zvukově křehkým (viz dynamický předpis). Triolové pasáže (takty č. 100 až 101 a 104 až 105) založené na prstové technice hrajeme jako bychom prsty hrabali. Zápěstí má zpočátku nižší těžiště, ale pracujeme s ním. Někteří pedagogové radí cvičit prstovou techniku v různých rytmických popř. artikulačních variantách či ji vyklepávat na víko klavíru, desku stolu. Tyto postupy uplatňujeme zřídka.

²⁵ NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 56.

²⁶ Celkové nároky na interprety jsou vysoké i z důvodu dvacetiminutové délky čtyřvětého cyklu.

²⁷ FRIČ, Roman. *Vznik, specifické rysy a interpretační problematika ruské klavírní školy a její vliv na českou klavírní pedagogiku*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2005. str. 61. ISBN 80-7044-689-7.

Repríza obsahuje několik od expozice odlišných míst. Jsou jimi zejména triolové pasáže (takty č. 140 až 145 a takty č. 156 až 162), jež kladou při osvojování si odpor. Trpělivost, vytrvalost, efektivita, ekonomičnost a houževnatost společně s logickou, účelnou prací s matérií plus hudebně správným přístupem jako hlavním směrem jsou jedinými zárukami vyřešení jakéhokoliv úkolu.

Převážně akordická sazba volné druhé věty (Larghetto) nabízí možnost odpočinku a zklidnění. Dlouhé tóny úvodu (takty č. 1 až 3) vtiskáváme měkce a s pocitem zanoření se do mechu. Sextolami v šestnáctinových hodnotách, které se objevují nejprve v partu pravé ruky a potom i v ruce levé (takty č. 25 až 32), je opředena melodie. Mějme dojem tenkých prstů. V akordické sekvenci (takty č. 33 až 36) pravá ruka v pauze a částečně i mezi akordy relaxuje, při souzvucích se staccatem na malý okamžik v momentě odrazu fixuje příslušné polohy. Poco più mosso (takty č. 44 až 55) interpretujeme s pozorností zaměřenou na bezvadné ovládání 3., 4. a 5. prstu. U pianissima (takty č. 56 až 59) se prsty snadno zamotají a selžou. Tremola (takty č. 80 až 83) v rozsahu oktávy „vytřásáme“ zevnitř a v postavení s mírně vyšším zápěstím (nejvíce na vrcholu dvoutaktové fráze, méně na počátku a na konci).

Třetí věta (Molto vivace) se zpočátku studia jeví jako relativně dobře hratelná. Touha po skutečně virtuózním vyznění později přinutí hudebníky zvolit velmi svižné tempo. Proto je na místě se od prvních dnů zaměřit na několik momentů, které nakonec představují nejslabší článek řetězu. Prvním zádrhelem bývá artikulace ústřední melodie, kterou po houslích přebírá klavír (takty č. 9 až 16). Pro zde typický tečkovaný rytmus směřující do dlouhé hodnoty může být nejvhodnějším prstokladem prsteníček (v prvním uvedení v taktech č. 9 až 10) a v pokračování malík (takty č. 11 až 12). Nedoporučujeme užívat stejných prstů. Vláčné a vyrovnané zpracování doprovodných rozkladů decimového rozsahu (také takty č. 9 až 16) určuje druhou potíž. Malík levé ruky důrazně a s opřením „napichuje“ basy. Zápěstí zůstává lehké a pružné, konečky prstů hrající výplně jsou přilnavé. Usilujeme o brilanci i nenápadnost (jde o doprovod). Napomůže i patřičný grif. Se zvláštní péčí přistupujeme ke zdánlivě snadným prstovkám Tria (takty č. 56 až 63 a 78 až 85). Houslisté v nich u svého kolegy ocení maximální kontrolu v ovládání zvuku i rytmu v miligramech.

Čtvrtou větu (Allegro) se svým rozsahem, obsahem i umístěním v rámci celku hodnotíme jako část nejzávažnější. Sazba je o něco hutnější než v případě vět předešlých, sesterských. Řada ploch vyžaduje odlehčení středních hlasů a preferenci vnějšího „rámu“ zvukového obrazu (např. takty č. 1 až 16 nebo takty č. 35 až 53). Tehdy přikláníme váhu paže k vrchním třem prstům (3., 4. a 5. prst). Jiné úseky svou jednoduchostí, přirozeným plynutím a prostší, sonatinovou fakturou vybízí ke klasicky vytříbenému zpracování (takty č. 17 až 34 nebo takty č. 70 až 99). Neznamená to však, že jsou tyto oddíly „zadarmo“ a že je nemusíme v přípravě „vysedět“. Možná

právě naopak. Jako nejproblematictější shledáváme Tempo I, provedení (takty č. 150 až 219) a Tempo I, závěrečnou kodu (takty č. 239 až 279), kde se kumuluje nejvíce technických prvků. Ve virtuózním tempu a vypjatém výrazu se setkáváme s prstovou i akordickou technikou, rychlými šestnáctinovými hodnotami i skoky, pasážemi, figuracemi v různých tóninách a celkově hmaty, pocity typickými pro klavírní tvorbu A. Dvořáka.

Obecně pro složitější struktury platí, že čím více technicko-zvukových úkolů v jeden moment řešíme, tím víc musíme spoléhat na automatizaci a mechanizaci drobnějších elementů a dynamických stereotypů, ke kterým je třeba se vracet a opracovávat je přednostně se zřetelem na kvalitativní hledisko.

4. NOTOVÁ VYDÁNÍ

Ještě před započítím práce na skladbě se každý interpret dle svých možností a potřeb dotýká otázky výběru vhodného notového vydání. Tento moment může mít značný vliv na výslednou kvalitu interpretace. Proto mu v samotné praxi i v předkládané práci věnujeme dostatečný prostor. Předpřípravná studijní fáze, která zahrnuje i tuto problematiku, bývá často opomíjena a podceňována!

Obecně platí, že zkušený klavírista většinou volí edici, která se co nejvíce blíží autorovu zápisu. Zralým klavíristům tedy doporučujeme využívat kritických a urtextových vydání. Naproti tomu žáci v mladších letech (zejména na ZUŠ nebo v nižších ročnících konzervatoře) většinou mohou a měli by více či méně následovat vydavatelovy rady a doplnění včetně návrhů pedalizace a prstokladu. U velmi talentovaných jedinců však spatřujeme jako nanejvýš přínosné již v raném věku pedagogicky rozvíjet, působit a apelovat na samostatnost a nezávislost v myšlení, rozhodování. To se týká především oblasti „dotvoření“ notového zápisu (konkrétně jde o upřesňování sluchové představy i její následné realizace v dynamice, agogice, tempu, artikulaci, frázování a pochopitelně i v otázce prstokladové a pedalizační). Notový zápis nám vždy z podstaty věci podává neúplné, kusé informace. Čím dříve mladý klavírista pozná své senzomotorické schopnosti, dispozice i limity (v daném čase) ve vztahu k možnostem „dotvoření“, tím lépe a efektivněji bude podobných „provozních“ poznatků v praxi – při hře samotné – využívat. Netřeba zmiňovat, že podobné upřesňující povely, pokyny, příkazy sobě samému mají nezastupitelnou úlohu, neboť se při jejich absenci nevyhneme bezmyšlenkovité, bezbarvé a mechanické hře.

Jaká kritéria při výběru dobrého vydání sledujeme? Členění notového textu by mělo být přehledné a podporovat naši představu o celkové stavbě kompozice. Údaje v hranatých závorkách, svědčící o zásahu editora, nesmějí přesahovat únosnou mez. Stejně tak příliš mnoho vydavatelových záznamů prstokladu může vést a často vede k podsouvání „cizích“ informací do hráčova podvědomí, což nežádoucím způsobem rozptyluje pozornost a otupuje schopnost zvolit optimální prstokladové i pohybové řešení ve vztahu k individuálním danostem. K podobnému závěru dochází G. G. Nejgauz v knize O umění klavírní hry: *„Nejpříjemnějším zápisem prstokladu je pro mne „zápis“ Debussyho v jeho dvanácti etudách: nezapsal ani jeden prst a v krátké, duchaplné předmluvě vysvětlil, proč to tak udělal. Jak je příjemné vidět čistý notový text, nezatížený aritmetikou, nepomalovaný čísly! Klavírista, který zná hudbu, sebe a klavír, dojde ke stejnému závěru jako Debussy. Toto je konec cesty, rezultat dobré školy, výsledek zkušenosti a instinktu.“*²⁸

Dvě dua Z domoviny Bedřicha Smetany nyní porovnejme ve třech nejdostupnějších

vydáních. Prvním z nich je mimořádně zdařilá edice houslistů Štěpána Suchého a Jindřicha Felda²⁹ dostupná na serveru imslp.org. Grafické rozvržení textu napomáhá klavíristovi k ideální orientaci ve skladbě. Dynamická, agogická a tempová označení včetně artikulace i frázování vychází pravděpodobně doslovně ze Smetanova autografu. Prstokladová stránka je ponechána samotnému hráči a jeho vlastní volbě. Souhrnně se při využití této edice můžeme spolehnout na notový zápis jako na blízkého a věrného zprostředkovatele nacházejícího se mezi osobností interpreta a skladatele.

Stejný internetový portál také nabízí náklad až skandální úrovně, který je v dnešní době jen stěží využitelný.³⁰ Jan Hanuš Sitt, v Německu známý jako Hans Sitt, který byl ve druhé polovině 19. a na počátku 20. stol. významným houslovým pedagogem a propagátorem díla Bedřicha Smetany, patrně pro svoji koncertní potřebu upravil rozebíraný Smetanův cyklus. V Sittovi nalezneme značné zásahy do autorského textu a dokonce i zestručnění obou kompozic; některé plochy jsou úplně vypuštěny! Nabízí se otázka, proč bylo podobné vydání na tak často navštěvovaných a mezi hudebníky velmi oblíbených webových stránkách zveřejněno. Pouze vnímáme-li revize tohoto druhu jako doklad doby a tehdejší dobově poplatné tradice, může být seznámení se s nimi obohacující a může rozšiřovat naše znalosti o historii interpretačního umění.

Nakladatelství Bärenreiter Edition v roce 2009 vydalo reedici³¹ velmi kvalitního kritického vydání Editia Supraphon z roku 1977. Cenná předmluva (v českém, anglickém a německém jazyce) uvádí několik zajímavých okolností vzniku díla. Notový text je rozvržen méně logicky nežli v případě Štěpána Suchého a Jindřicha Felda. Klavírista je nucen obracet i v dosti exponovaných místech (např. mezi stranami 5 až 6 nebo 7 až 8 v první části či mezi stranami 15 až 16 nebo 21 až 22 ve druhé části cyklu). Toto praktické hledisko by mělo být editory akcentováno jako jedno z nejdůležitějších zvláště v situaci, kdy je ostatní text celkově poměrně dosti a zbytečně roztažen (Suchému a Feldovi vychází první část na pět stran, Bärenreiteru na sedm a půl). Samotný náklad je hodnotný – jedná se o urtextovou edici, která byla konfrontována s neúplným autografem a prvním vydáním díla z ledna 1881 ve vydavatelství Urbánek, které údajně autorizoval sám skladatel.

Sonatina G dur op. 100 bývá nejčastěji hrána ze Souborného vydání Dvořákova díla, na

²⁸ NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 109.

²⁹ SMETANA, Bedřich. *Z domoviny*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1950. 15 s.

³⁰ SMETANA, Friedrich. *Aus der Heimat*. 1. vyd. Lipsko: Edition Peters, rok vydání nezjištěn, 11 s.

³¹ SMETANA, Bedřich. *Z domoviny*. 1. vyd. Praha: Editio Bärenreiter, 2009. 22 s.

jehož vzniku se v roce 1955 podílela Společnost Antonína Dvořáka a Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.³² Vzhledem ke skutečnosti, že se jedná o kritickou edici podle skladatelova rukopisu, navíc dle vydavatelské zprávy pečlivě porovnávanou s prvním Simrockovým tiskem z roku 1894, do něhož údajně zanášel korektury Johannes Brahms, považujeme tento zdroj za jeden z nejlepších. Minimum textu je oprstokladováno či uvedeno v hranatých závorkách. Pokud se tak v několika málo případech stalo, jednalo se spíše o projev systematickosti nežli svévole revidujícího (např. v expozici je uveden určitý dynamický pokyn, zatímco v repríze ho autor již nezapsal, a proto byl doplněn). Zodpovědný přístup také dokládá informace zjištěná v závěrečné poznámce: každé nové vydání jakéhokoliv Dvořákova díla Státním nakladatelstvím muselo být schváleno osmičlennou Komisí pro vydávání děl A. Dvořáka složenou z tehdejších předních českých muzikologů a znalců skladatelova díla.

Na ruských vydáních nakladatelství Muzika z šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let na nikoliv nejkvalitnějším papíru ve formátu o něco málo menším a užším než bývá běžný evropský standart, se většinou redaktorsky podílely špičky sovětského hudebního umění. Tak tomu bylo i v případě vydání Sonatiny G dur z roku 1979,³³ jejíž klavírní part prošel korekturou Vladimira Jampolského. Jak bylo detailně ověřováno, redaktor následoval autorský rukopis. Nesetkáme se zde s žádnými poznámkami v závorkách. Podobně „ortodoxní“ přístup je pro mnohé interprety sympatický. Pokud se názorově ztotožňujeme s tezí, že „*skladatelé zapisují velmi přesně to, co slyší a chtějí slyšet od interpretů svých skladeb*,“³⁴ nemůže být náhodou, že v sestupné sekvenci sforzato zvýrazňuje nejvýznamnější notu motivu a bylo uvedeno pouze v prvním případě a v dalších třech opakováních zapsáno není (takty č. 184 až 187 čtvrté věty). Podobných situací, kdy české souborné vydání předkládá doplnění a text mírně upravuje (čtyři sforzata), zatímco Rusové zůstali zdrženliví a upřednostnili právo nedotknutelnosti skladatele a jeho názoru, bychom mohli najít více. Drobnou nevýhodu ruské edice představuje absence čísel taktů, což může znesnadnit praktickou orientaci hráčů při vzájemné souhře či akustické zkoušce.

Posledním námi komentovaným nákladem bude Simrockův prvotisk z roku 1894,³⁵ který zřejmě posloužil jako předloha obou výše zmíněných edic. To by ostatně vysvětlovalo shodné rozvržení počtu stran u jednotlivých vět ve všech revizích tohoto Dvořákova díla pro housle a klavír

³² DVOŘÁK, Antonín. *Sonatina*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 23 s.

³³ DVOŘÁK, Antonín. *Sonatina dlya skripy a fortepiano*. 1. vyd. Moskva: Izdatelstvo Muzika, 1979. 23 s.

³⁴ NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 112.

³⁵ DVOŘÁK, Antonín. *Sonatine*. 1. vyd. Berlín: F. Simrock, 1894. 22 s.

(klavírní part 1. věty se vejde pokaždé na šest stran, 2. věta na čtyři, 3. věta na dvě a 4. věta na deset stran). Simrockův zápis obsahuje více konkrétních a domníváme se, že i následováníhodných prstokladových řešení. Najdeme je např. u některých pasáží ve třetí větě (takty č. 58 až 60) nebo ve větě čtvrté (takty č. 178 až 183). V reprízách není upravováno znění podle vzoru z předchozích provedení. Číslo taktů bohužel nejsou uvedena. Jako sporné se může u jinak kvalitního nákladu jevit tempové označení zestručněného opakování dílu A ve druhé větě, které bývá ve shodě s logikou věci předpisováno „Meno. Tempo I.“ Simrock tento údaj uvádí již o tři řádky výše a formuluje jej „meno mosso Tempo I.“ Doporučujeme se změnou tempa posečkat a postupně ji připravit plynulým provedením ritardanda na konci dílu B těsně před reprízou (v taktech č. 70 až 71).

5. ZVUKOVÉ SNÍMKY

Interpretační rozbor by byl neúplný bez recenzentského pohledu na zvukové snímky pojednávaných kompozic. Dnešní doba nabízí celou řadu možností seznámení se s různými interpretačními styly rozličných osobností hudební interpretace napříč národními školami, a to ve vztahu k době minulé i současné. S ohledem na česká komorní díla nás v první řadě jistě budou zajímat mistři tuzemského reprodukčního umění. Jako první reprezentativní snímek k rozboru proto vybíráme Smetanova dvě dua Z domoviny v podání Josefa Suka a Jana Panenky.³⁶

Tato živá nahrávka byla pořízena při příležitosti koncertu pro Nadaci Olgy Havlové „Výbor dobré vůle“. Vystoupení, při kterém účinkovalo více umělců (např. také violoncellistka Michaela Fukačová), se konalo v pražském Španělském sále k přesněji nezjištěnému datu počátkem devadesátých let. V souvislosti s dobou vzniku zvukového snímku, který je dostupný na internetovém serveru youtube.com, je třeba na interpretační styl obou velikánů české houslové respektive klavírní hry nahlížet. Za poměrně krátkou časovou epochu, která od devadesátých let po dnešní dny uplynula, se svět okolo nás stejně jako interpretační styl v hudbě znatelně proměnil směrem k větší technické preciznosti, ale i jisté unifikaci. Před čtvrtstoletím více než dnes přetrvávaly jisté charakteristiky národních škol a rozdíly mezi nimi. Ruku v ruce s globalizací, která nutně ovlivnila i hudební obor, se postupem času začaly tyto difference více než kdykoli předtím stírat. Taktéž zaměření interpretů na výrazovou stránku hry a zvuk z hlediska obsahových a charakterových nuancí mohly posluchačům v dřívějších dobách přinášet emocionálně bohatší zážitky, byť se tak někdy dělo právě na úkor technické dokonalosti či vycizelovanosti.

Provedení námi rozebíraného Smetanova cyklu v interpretaci Josefa Suka a Jana Panenky bychom mohli ve shodě s výše uvedeným charakterizovat jako emocionálně a výrazově bohaté, plnokrevné a romantické, avšak „jen“ na střední zvukově-technické úrovni. Nekompromisní podmínky živého vystoupení, tj. stresory v podobě pevně daného termínu, přítomnosti publika i nutnosti vše podstatné sdělit bez možnosti opravy pouze jedním provedením, se vztahují na veřejně vystupující žáky, studenty, zralé hráče i mistry. Pravdivost tohoto tvrzení zajisté netřeba sáhodlouze zdůvodňovat.

Stejní interpreti dvě dua Z domoviny Bedřicha Smetany natočili i na CD pro společnost

³⁶ 1. část Z domoviny (Suk, Panenka): [online]. [cit. 2018-08-07]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=4Kz0XhTd_h0

2. část: [online]. [cit. 2018-08-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1TH4QgvdYpw>

Supraphon v červnu 1962. Stalo se tak v místě, které snad bylo pro vznik snímku přímo předurčeno: v pražském studiu Domovina.³⁷ Sukův lahodný, zpěvný tón by mohl být inspirací pro mnoho sólových klavíristů, kteří ušlechtilost a práci na kvalitě zvuku při hře kantilény nedoceňují. Rovněž poukažme na vzorný, autorskému záměru odpovídající dynamický plán, melodicko-harmonické cítění obou interpretů a především na alikvóty bohatý a pro posluchače přitažlivý celkový zvukový obraz. V jeho realizaci byla jistě nápomocna i velmi dobrá akustika rozhlasového studia. Zaujme také tempové rozvržení obou částí: Suk s Panenkou volí tempa o stupínek klidnější než býváme zvyklí slyšet. V popředí jejich pozornosti totiž stojí obsah, za který můžeme s jistotou dávkou obrazotvornosti považovat např. vykreslení krás naší vlasti, nikoliv virtuosita, efekt a na emocionalitu českého posluchače působící národní prvek, který Smetanovo dílo prostupuje a který někdy může být některými interprety až příliš okatě akcentován.

Nahrávkou nejstaršího data (1946) je snímek vynikajícího ruského houslisty Leonida Kogana a klavíristy Vladimira Jampolského.³⁸ Kvalitativní úroveň i herní charakteristikou tato dvojice zřetelně připomíná další výjimečné duo housle – klavír: Davida Oistracha a Lva Oborina, kteří působili takřka v totožném období a pocházeli ze stejného geografického celku.³⁹ Koganovo a Jampolského provedení Smetanových dvou duů je na skvělé interpretační úrovni. Vhodně ji vystihují slovní spojení zvuková kultivovanost, uhlazené frázování, smysl pro rubato, účelná virtuosita (tj. opět nikoli virtuosita pro virtuositu). Při přísnějším recenzentském pohledu však můžeme postrádat více typicky české plnokrevnosti, národního prvku a srdečnosti, tedy ingredience, které se pravděpodobně českým interpretům snáze tlumočí. Rusové hrají Smetanu výtečně, avšak s mírným „cizineckým přízvukem“.

Sonatinu G dur op. 100 Antonína Dvořáka můžeme považovat za ještě častěji uváděné a nahrávané dílo nežli Smetanovu dvojici skladeb. Do svého repertoáru se Dvořáka rozhodl zařadit i houslista světového renomé Gill Shaham, který s oblibou koncertuje s viditelným úsměvem na rtech. Sympatický americký houslista izraelského původu nezřídka spolupracuje se svou sestrou Orli Shaham.⁴⁰ Jejich společné muzicírování nepostrádá vtip a půvab. Zvláště pro amerického

³⁷ SUK, Josef. *Smetana, Dvořák, Suk, Janáček*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1988. 4 s.

³⁸ 1. část Z domoviny (Kogan, Jampolsky): [online]. [cit. 2018-08-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1C0r0--UL5A>

2. část: [online]. [cit. 2018-08-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7I4YH0N8g9o>

³⁹ Oistrachovy a Oborinovy kreace Beethovenových sonát pro housle a klavír považujeme za snad nepřekonatelné. Těmto ruským interpretům se jako nikomu jinému předtím (a ani potom) podařilo skloubit klasicistní ukázněnost, vytříbenost a vyrovnanost s energií, odvahou, vůlí i mužnou něhou – s vlastnostmi, které jsou pro špičkovou interpretaci Beethovena tolik zapotřebí.

posluchače se zdá být takovéto zprostředkování klasické hudby přímo ideální. Domníváme se však, že Dvořákova hudba plně spadající do období romantismu z velké části vychází z tradic a hodnot klasicko-romantických (to jest do značné míry konzervativních). Proto se dle našeho názoru přílišné tempové změny a z nich plynoucí faktické nedotaženosti v rytmické struktuře, stejně jako drobné, leč slyšitelné intonační nepřesnosti, budou jevit i mírně poučenému publiku jako nápadné, zejména pak při znalosti a ve vztahu k serióznosti umělců, o nichž pojednáme níže a jejichž dvořákovské kreace považujeme za zdařilejší.

Jedna z předních osobností současné české houslové školy Pavel Šporcl po značnou část své umělecké kariéry koncertuje s klavíristou Petrem Jiříkovským. Do svého recitálového programu v pražském Rudolfinu v listopadu 2013 interpreti zařadili i námi rozebíraný Dvořákův skvost.⁴¹ Odlišení charakterů jednotlivých vět a vhodná volba temp šly ruku v ruce s promyšlenou, ideálně ztvárněnou stavbou čtyřvětého sonátového cyklu. Šporcl s Jiříkovským přednesli toto komorní dílo sdělně, s výrazovou přesvědčivostí, avšak umělecky věrohodně a s optimální mírou vkusu. Po všech stránkách profesionální výkon obou umělců dokládá, že se české interpretační umění může i dnes pochlubit osobnostmi, které tvorbu našich autorů provádějí na světové úrovni.

Velké talenty se v rámci tuzemské interpretační školy vyskytovaly i v minulosti. Proto se nyní vraťme k legendám, jakými bezesporu jsou Dvořákův pravnuke – houslista Josef Suk a jeho „dvorní“ klavírista Jan Panenka. Studiový snímek Dvořákovy Sonatiny v jejich provedení pochází z roku 1971,⁴² kdy interpretační styl obou hráčů patrně dojrál do stupně nejvyššího mistrovství. Sukovu a Panenkovu hru z tohoto období by bylo možno specifikovat jako hudebně plnovýznamovou, vyváženou a zcela vyzrálou. Mimořádná hudební kvalita spolu s vybroušeností, která se projevila v celkovém uchopení díla stejně jako při poslechu a rozboru mikrodetailů, nás uchvátila. Lze říci, že nahrávka otevírá nové a netušené obzory v interpretaci notoricky známého kusu. V první větě si povšimneme rytmické dotaženosti, pregnance a celkové vytríbenosti odkazující ke klasicistnímu vnímání, zatímco složka zvuková neztrácí nic ze svého bohatství a barevnosti. Podobně bychom mohli definovat ideál obecně platný v interpretaci skladeb klasicko-romantické syntézy. Zvuk je zde i ve větách následujících v nejlepším smyslu slova homogenní: klavírista přednáší svůj part s maximální ohleduplností a přizpůsobivě k frázování a artikulaci houslisty. Také vzájemná dynamická podpora a spolupráce obou hráčů je vzorová. Zachování celistvosti frází a tahu ve druhé větě hodnotíme jako mimořádně zdařilé. Choulostivé technické detaily

⁴⁰ [online]. [cit. 2018-08-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=XpdgRC15w0Y>

⁴¹ [online]. [cit. 2018-08-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Vj-IxyGFPNs>

⁴² SUK, Josef. *Smetana, Dvořák, Suk, Janáček*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1988. 4 s.

i v několikerém opakování – ozdoby a tečkovaný rytmus v úvodním motivu věty třetí – vychází interpretům vždy skvěle, což není ani u velmi renomovaných umělců vždy samozřejmostí. Ve čtvrté větě oceníme patřičné odlišení charakteru radosti (v hlavním tématu), klidu a rozjímání (v tématu vedlejším) a dramatu (v tématu závěrečném).

Popisem tří reprezentativních zvukových snímků dvou duí Z domoviny Bedřicha Smetany a trojice nahrávek Sonatiny G dur Antonína Dvořáka docházíme k subjektivnímu dojmu, že interpretace základního repertoáru české romantické komorní literatury pro housle a klavír nejpřesvědčivěji vyznívá českým hudebníkům. Jejich umělecké cítění projevující se ve vyjádření obsahu a nálady i jejich frázování, artikulace a práce se zvukem stojí nejbližše naší zvukové představě pomyslného ideálu.

ZÁVĚR

Dvě duá Z domoviny Bedřicha Smetany z roku 1880 pochází ze skladatelova posledního tvůrčího období. Ačkoli byl rodák z Litomyšle v závěrečné etapě svého života postižen hluchotou, nezabránila mu tato skutečnost v realizaci dalších skladatelských záměrů. Také kompoziční mistrovství Antonína Dvořáka bylo v období jeho práce na Sonatině G dur op. 100 roku 1893 zformováno natolik, že lze hovořit o vrcholné etapě a nejvyšší tvůrčí úrovni.

Obě díla řadíme mezi stálíce koncertního repertoáru českých i zahraničních houslistů (a klavíristů). Prvotní záměr autorů, kteří jsou všeobecně považováni za největší osobnosti české hudby, však byl mírně odlišný: Smetana svou jedinou kompozici pro toto obsazení považoval za dílo příležitostné a nikoli koncertní, zatímco Dvořák Sonatinu věnoval vlastním dětem (desetiletému Antonínovi a patnáctileté Otýlii), částečně zde tedy spatřujeme účely instruktivní.

Obsahová, formální, harmonická i polyfonická složka dvou duů Z domoviny i Sonatiny G dur v zásadě odráží typický hudební jazyk a vlastnosti pojednávaných skladatelů. Za nejcharakterističtější rys ve Smetanově hudbě považujeme národní prvek (tento autor je právem řazen k osobnostem tzv. národních škol). U Dvořáka přednostně vyzdvihneme mimořádnou melodickou invenci a znatelnou spřízněnost s klasicko-romantickou linií dále reprezentovanou především J. Brahmem.

Technická složka klavírních partů zmiňovaných kompozic potvrzuje Smetanovu a Dvořákovu zažitou specifikaci jako dvojici osobností komponujících pro tento nástroj originálním, avšak z hlediska klavírní sazby poněkud netypickým způsobem, která často bývá popisována jako „neklavírní“. Důvodem mohly být fyziologické danosti, obzvláště pokud je autor současně i klavíristou, jako tomu bylo v případě Bedřicha Smetany a zčásti i u Antonína Dvořáka. Smetanovy ruce byly zcela jistě velmi pružné a pohyblivé a Dvořákovo rozpětí veliké. U tvůrců tohoto typu rovněž hrály nemalou úlohu volní vlastnosti, touha uskutečnit či naplnit umělecké ideály a cíle bez ohledu na hratelnost (kromě Smetany a Dvořáka dle našeho mínění do této kategorie patří např. i osobnost L. van Beethovena).

Zákonitosti interpretace klavírních partů komorních skladeb považujeme za téměř totožné a shodné s pravidly a postupy běžně užívanými v sólové hře. Za hlavní odlišnosti pokládáme zejména: nutnost přizpůsobení celkové dynamické hladiny, artikulace a frázování melodickému nástroji, požadavek sledování souhry v metro-rytmickém smyslu slova, komunikační schopnosti včetně umění činit kompromisy a v globálním měřítku mírně nižší nároky na intenzitu výrazu.

Pečlivost výběru vhodného notového vydání v dnešní době akcentace stylové a historicky poučené interpretace (v širším významu) je základním předpokladem úspěchu, a to i u skladeb

romantických nebo novějších. I Smetanu či Dvořáka lze hrát nepoučeně, tudíž nestylově.

Povědomí o historii interpretace dále rozšiřované poslechem dalších nahrávek uznávaných hudebníků má vliv na hráčův rozhled a představuje možnost obohacení jeho vlastní fantazie a sluchové představivosti.

RESUMÉ

Dvě dua Z domoviny Bedřicha Smetany a Sonatina G dur op. 100 Antonína Dvořáka patří k nejvýznačnějším dílům českého repertoáru pro housle a klavír období romantismu. Interpretační problematika klavírních partů komorních skladeb vychází ze zákonitostí sólové interpretace, avšak s drobnými odlišnostmi. Informace o životě a díle autorů, formálním, harmonickém a polyfonickém rozboru popisovaných skladeb a pojednání o umělecké, hudební a technické složce včetně sond do notových vydání a zvukových nosičů poskytují komplexní přehled o tématu a mohou být nápomocny v interpretaci.

SUMMARY

Two duos From my Homeland by Bedřich Smetana and Sonatine G major op. 100 by Antonín Dvořák belong to the most outstanding Czech repertoire works for violin and piano in Romantic period. Problems of interpretation of piano parts in chamber music proceed from rules of solo interpretation, however with small differences. Information about life and work of authors, formal, harmonical, polyfonical analysis of described compositions and essays about artistic, musical and technical components including sondes to sheet music and recordings provide general knowledge about the topic and it can be helpful in interpretation.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. BURGHAUSER, Jarmil. *Antonín Dvořák*. 2. vyd. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 2006. 151 s. ISBN 80-86791-26-2.
2. FRIČ, Roman. *Vznik, specifické rysy a interpretační problematika ruské klavírní školy a její vliv na českou klavírní pedagogiku*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2005. 130 s. ISBN 80-7044-689-7.
3. GREGOR, Vít. *Jak studovat klavírní repertoár*. 1. vyd. Praha: Vydavatelství UK PedF, 2012. 88 s. ISBN 978-80-7290-599-7.
4. JIRÁNEK, Josef. *O Smetanových klavírních skladbách a jeho klavírní hře*. 1. vyd. Praha: Společnost Bedřicha Smetany, 1932. 41 s.
5. JIRÁNEK, Josef. *Smetanův žák vzpomíná*. 1. vyd. Praha: Topičova edice, 1941. 171 s.
6. KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 1. vyd. Praha: Bärenreiter editio Supraphon Praha, 1961. 195 s. ISBN 80-7058-348-7.
7. KOGAN, Grigorij Michajlovič. *Před branou mistrovství*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. 143 s. ISBN 978-80-7331-227-5.
8. LESNÝ, Ivan. *Zpráva o nemocech slavných*. 1. vyd. Brno: Víkend, 1991. 126 s. ISBN 80-900331-0-8-0.
9. MAHLER, Zdeněk. *Dvořák v Americe*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Slávka Kopecká, 2012. 150 s. ISBN 978-80-86631-87-5.
10. MAHLER, Zdeněk. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1989. 336 s. ISBN 13-779-89.
11. NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 186 s.
12. SÉQUARDTOVÁ, Hana. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1988. 329 s. ISBN 02-181-88.
13. SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění III*. 2. vyd. Netolice: Jc-Audio, 2010. 186 s. ISBN 978-80-87132-14-2.
14. VLČEK, Emanuel. *Bedřich Smetana. Fyzická osobnost a hluchota*. 1. vyd. Praha: Vesmír, 2001. 96 s. ISBN 80-85977-46-X.
15. ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. 3. vyd. Praha: Editio Praga, 1999. 256 s. ISBN 80-7058472-6.

SEZNAM POUŽITÝCH NOTOVÝCH VYDÁNÍ:

1. DVOŘÁK, Antonín. *Sonatina dlja skripky a fortepiano*. 1. vyd. Moskva: Izdatelstvo Muzika, 1979. 23 s.
2. DVOŘÁK, Antonín. *Sonatina op. 100*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 23 s.
3. DVOŘÁK, Antonín. *Sonatine*. 1. vyd. Berlín: F. Simrock, 1894. 22 s.
4. SMETANA, Bedřich. *Z domoviny*. 1. vyd. Praha: Editio Bärenreiter, 2009. 22 s.
5. SMETANA, Bedřich. *Z domoviny*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1950. 15 s.
6. SMETANA, Friedrich. *Aus der Heimat*. 1. vyd. Lipsko: Edition Peters, rok vydání nezjištěn, 11 s.

SEZNAM POUŽITÝCH ZVUKOVÝCH SNÍMKŮ:

1. SUK, Josef. *Smetana, Dvořák, Suk, Janáček*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1988. 4 s.
2. [online]. [cit. 2018-08-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1C0r0--UL5A>
3. [online]. [cit. 2018-08-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1TH4QgvdYpw>
4. [online]. [cit. 2018-08-07]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=4Kz0XhTd_h0
5. [online]. [cit. 2018-08-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7I4YH0N8g9o>
6. [online]. [cit. 2018-08-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Vj-IxyGFPNs>
7. [online]. [cit. 2018-08-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=XpdgRC15w0Y>

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: notový zápis Z domoviny pro housle a klavír Bedřicha Smetany:

(Příloha pouze v tištěné podobě)

Příloha č. 2: notový zápis Sonatiny G dur op. 100 pro housle a klavír Antonína Dvořáka:
(Příloha pouze v tištěné podobě)