AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Violoncello

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

KLAVÍRNÍ TRIA ZDEŇKA LUKÁŠE

Vilém Petras

Vedoucí práce: odb. as. Michal Kaňka

Oponent práce: odb. as. Mikael Ericsson

Datum obhajoby: 5. června 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Cello

BACHELOR´S THESIS

WORKS FOR PIANO TRIO BY ZDENĚK LUKÁŠ

Vilém Petras

Thesis Supervisor: Assistant Professor Michal Kaňka

Thesis Opponent: Assistant Professor Mikael Ericsson

Date of thesis defense: 5th June 2018

Academic title granted: BcA.

Prague, 2018

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Klavírní tria Zdeňka Lukáše

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 26. dubna 2018 .....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Cílem práce je prozkoumat skladby pro klavírní trio Zdeňka Lukáše, který je považován za jednoho z nejvýznamnějších českých skladatelů druhé poloviny 20. století. Autor práce se snažil stručně shrnout i skladatelův život se zaměřením na jeho hudební kariéru. Informace jsou čerpány z knih a studií, hudebních periodik, audionahrávek i rozhovorů s interprety Lukášových děl.

Klíčová slova: *Zdeněk Lukáš, Lukáš, klavírní trio, Trio Boemo, komorní hudba*

Abstract

The goal of the thesis is to explore the works for piano trio by Zdeněk Lukáš, who is considered as one of the most significant Czech composers of the second half of the 20th century. The thesis also offers a brief overview of the composers' life focusing on his musical career. The author used information from books, articles, magazines devoted to music, recordings as well as interviews with the interpreters of works by Zdeněk Lukáš.

Keywords: *Zdeněk Lukáš, Lukáš, Piano Trio, Chamber Music*

Obsah

Úvod **1**

1. Osobnost Zdeňka Lukáše **2**

1.1. Život Zdeňka Lukáše 2

1.2. Dílo Zdeňka Lukáše 8

1.3. Získaná ocenění 9

2. Tvorba Zdeňka Lukáše pro klavírní trio **10**

2.1. *Trio per violino, violoncello e piano*, op. 106 10

2.2. *Trio Boemo*, op. 343 26

2.3. Dosud dostupné nahrávky 34

Závěr **35**

Seznam použité literatury **36**

Přílohy

Úvod

Zdeněk Lukáš je bezpochyby jedním z nejzajímavějších českých autorů 2. poloviny 20. století. Ač nikdy hudbu doopravdy nestudoval, stal se brilantním autorem s velmi osobitým stylem, který hodně čerpá z českého folkloru. Přestože těžiště jeho tvorby leží v oblasti vokální hudby, díky svým skvělým znalostem různých nástrojů se nebál psát pro všemožná obsazení a mnohé jeho skladby se mezi interprety těší velké oblibě.

Osobně jsem s jeho hudbou měl jen minimální posluchačskou zkušenost až do doby, kdy jsme s kolegy z klavírního tria Incendio náhodou narazili na skladbu *Trio Boemo*. Tu jsme od té doby několikrát s úspěchem provedli u nás i v zahraničí. Zpětně jsem si uvědomil, že jsem toto dílo slyšel v jednom z prvních provedení za přítomnosti autora s Českým triem jako malý kluk na dopoledním koncertě Českého spolku pro komorní hudbu v sále Martinů. To mi vnuklo myšlenku ponořit se do Lukášova díla pro toto uskupení hlouběji a zaměřit se na něj ve své bakalářské práci.

Ve první části své práci se nejprve snažím zběžně shrnout skladatelův život se zaměřením na jeho hudební kariéru a jeho kompoziční styl. Dále se věnuji jednotlivým triím a dosud dostupným nahrávkám.

1. Osobnost Zdeňka Lukáše

1.1. Život Zdeňka Lukáše

Přehledně zpracovaných informací o skladatelově životě není mnoho, sám Lukáš neposkytoval ani mnoho rozhovoru. V jednom ojedinělém z roku 1988 o sobě říká: *„Já jsem plachý člověk…"*[1]proto jsem se rozhodl ve své práci využít studii *„Skladatelovy životní osudy"*[2] Zdeňka Vimra[3].

Zdeněk Lukáš se narodil v 21. srpna 1928 a je považován za jednoho z nejvýznamnějších českých skladatelů druhé poloviny 20. století.

Hudební talent měl v rodině, zejména ze strany otce Bedřicha. Rod Lukášů žil dlouhá léta v okolí Slaného. Již v generaci Vojtěcha Lukáše, skladatelova dědečka, muzicírovali prakticky všichni členové rodiny a ve valné většině také ovládali více než jeden nástroj. Společně s dalšími přáteli dokonce založili dechovou kapelu, se kterou vystupovali na poutích, posvíceních a dalších vesnických akcích. Skladatelův otec Bedřich hrál na housle, violu, lesní roh a trombon. V mládí působil v sokolském orchestru, po přesunu do Prahy začal pracovat v Elektrických podnicích hlavního města Prahy a nastoupil též do podnikového orchestru s názvem „SKEP". Zde hrál na violu. Po stěhování na Pankrác hrál na dechové nástroje v dechovém orchestru vozovny Pankrác. Byl vyučeným zámečníkem, byl i na zkušenou v Německu, takže ovládal dobře jazyk. V době hospodářské krize se dostal do Elektrických podniků, což znamenalo jisté místo a existenční zajištění. Pracoval jako řidič, průvodčí, manipulant, dozorce a výpravčí. Otec maminky Ludmily (rod Procházků) sice hrál na basu, ale jinak zde velké hudební nadání nikdy nebylo. Svou dceru údajně otec zapomněl přihlásit na učitelský ústav, a tak jí místo toho poslal do penzionu ve Valašském meziříčí. Tam se zdokonalila v ručních pracích, vaření i účetnictví. Jako vdaná byla v domácnosti, po válce si sjednávala práci doma, aby pomohla s náklady na studia svých dětí.

---

[1] VOLEK, Tomislav. Nevyšlapanými cestami... Hudební rozhledy, 41, 1988, č. 11, s. 486-489.

[2] VIMR, Zdeněk. Skladatelovy životní osudy. Zdeněk Lukáš: hudební skladatel : (1928-2007). Praha: Jan Novotný – ASN repro, 2010. ISBN 978-80-85468-00-7, s. 5–9

[3] Zdeněk Vimr (*1952) – sbormistr a vysokoškolský pedagog, dlouholetý spolupracovník Zdeňka Lukáše a někdejší člen sboru Česká píseň. Zakladatel sboru Nová česká píseň, sbormistr DJKT v Plzni. Hlavní editor publikace *„Zdeněk Lukáš: hudební skladatel"*. Správce notového archivu Zdeňka Lukáše a webových stránek věnovaných skladateli.

Zdeněk Lukáš se v dětství potýkal s častými zdravotními problémy. Měl kratší jeden vaz, kvůli čemuž musel často chodit na nejrůznější rehabilitace, spát v nepohodlném speciálně vytvarovaném lůžku. Musel nosit brýle – měl strabismus (šilhavost), čímž byla postižena už jeho babička z otcovy strany. Kvůli tomu a brýlím se mu spolužáci často posmívali, a dokonce ho šikanovali. Zdeněk vše zvládal s klidem, avšak byl hodně uzavřeným dítětem. Později se o šikaně dozvěděla Zdeňkova maminka a zařídila přechod svého syna na jinou školu, kde se mohl Zdeněk Lukáš lépe rozvíjet.

Matka byla katolička, otec bez vyznání. V názorech však nacházeli shodu a přešli do církve československé husitské, kde nechali pokřtít i své děti. Během studií hrál Zdeněk Lukáš na varhany při bohoslužbách v Husově sboru v Nuslích.

Zdeněk se nejprve začal učit pod vedením svého otce na housle. Otcova výuka však nešla dobře, a tak Zdeněk přešel k sousedovi panu Basimu, který také učil i svého syna. Po nějaké době s panem Basim a jeho synem koncertovali u Lukášů doma. Později se Zdeněk začal učit i na violu a klarinet. Hojně navštěvoval zkoušky orchestru, ve kterém hrával otec a hudba se tak stala neodmyslitelnou součástí jeho života, což vyústilo až v uvažování o studiu na konzervatoři. S tím však nesouhlasila maminka, která chtěla, aby měl Zdeněk „něco jistého". Zdeňkova teta byla učitelkou a často nosila různé zpěvníky, dětské časopisy a knížky. Sborníky písní byly Lukášovi celoživotní inspirací.

Kvůli za války omezenému počtu tříd byl Zdeněk Lukáš již ve čtrnácti letech přijat na „Amerlingův mužský ústav učitelský" v Panské ulici. Během tohoto studia se soukromě zdokonaloval ve hře na nástroje i v hudební teorii. Začal také spolupracovat s amatérským divadelním souborem ve Strašnicích, pro který skládal hudbu ke hrám a následně pak při představeních sám dirigoval malý orchestr tvořený převážně jeho spolužáky. Maturoval v květnu 1946 v necelých 18 letech a hned následující rok nastoupil do školy v Libni, kde učil dva roky. I tam mu byla hudba velkým pomocníkem: *„Dětem osvěžoval výuku zpěvem ve všech předmětech (při češtině např. vyjmenovaná slova děti zpívali na Lukášem zadanou melodii)*"[4]. Působil také na škole v Jílovém.

Ve druhé polovině roku 1950 dostal povolávací rozkaz na vojnu, nicméně těsně před nástupem onemocněl infekční žloutenkou, a tak dostal roční odklad. Nemoc ho trápila skoro tři měsíce. Lukáš mezitím zastupoval na školách v okrese Praha-

[4] VIMR, Zdeněk. Skladatelovy životní osudy. Zdeněk Lukáš: hudební skladatel : (1928-2007). Praha: Jan Novotný – ASN repro, 2010. ISBN 978-80-85468-00-7, s. 6

východ a následující rok nastoupil na vojnu do Plzně. Tam se začala úspěšně rozvíjet i jeho hudební kariéra. Na vojně v té době bylo několik nadaných umělců, kteří spolu založili soubor „Chop, ráz“[5]. Soubor byl na vysoké úrovni, dokonce natáčel v plzeňském rozhlase. Lukášův talent nezůstal bez povšimnutí a po vojně dostal nabídku stát se hudebním redaktorem.

V plzeňském rozhlase začal pracovat v roce 1953. Po roce založil na popud tehdejšího vedoucího hudební redakce Miroslava Šmída profesionální smíšený sbor. Ten rozhlas potřeboval za účelem nahrávání úprav lidových písní pro oblíbený pořad „*Hrají a zpívají Plzeňáci*“. Komorní sbor dostal název Česká píseň a jeho první zkouška se konala 1. listopadu 1954. „*Je jen málo dat v mém životě, která bych si pamatoval a dokázal prožívat tak, jako by se to stalo před týdnem. Pamatuji si přesně první zkoušku, která byla 1. listopadu 1954. Na tu zkoušku si přesně pamatuji proto, že všichni ti zpěváci, přišlo jich tenkrát kolem třiceti, měli trému. Největší jsem měl ale já, protože jsem byl ještě mladý. Neměl jsem ještě tolik zkušeností a najednou jsem měl udělat v rozhlase sbor. Tak jsem tam šel opravdu s určitou trémou, ale tu mívám i dodneška, když natáčím do rozhlasu nebo když mám koncert. Ta tréma ale mizí tím okamžikem, když mohu pracovat. Jakmile jsem začal zkoušet, všechna ta tréma zmizela ze mne, ale i ze zpěváků.*“[6]

Česká píseň nakonec nebyla tělesem profesionálním, nicméně Lukáš sám vybíral členy a měl na ně vysoké požadavky, což společně s Lukášovou systematickou prací na zkouškách vedlo k tomu, že se sbor rychle zařadil mezi ty nejlepší v republice. Nejprve se činnost sboru soustředila na nahrávání, po nějaké době však začalo těleso koncertovat a jezdit i na zahraniční festivaly.

V roce 1955 se Zdeněk Lukáš oženil s Věrou Kunešovou, která mu byla oporou celý život. Postupně se jim narodily dcery Eva (1957) a Jana (1962).

Během působení v Plzni se začal vedle upravování více věnovat i vlastnímu komponování. Několik jeho skladeb provedl Plzeňský rozhlasový orchestr

[5] Podle dělostřelecké hantýrky

[6] REINIGEROVÁ, Ivana. *35 let sboru Česká píseň a jeho podíl na kulturním životě města Plzně*. Plzeň, 1990. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta pedagogická, s. 68-71.

(*Violoncellový koncert*[7], *Houslový koncert*[8], *Klavírní koncert g moll*, op. 4, *I. Symfonietta*, op. 13 a *II. Symfonietta*, op. 18) a sborové kompozice si sám nastudoval s Českou písní. Lukášovy tvorby si všimnul Klement Slavický[9], který na mladého autora pak upozornil pražského redaktora a skladatele Otmara Máchu[10]. Mácha s Lukášem se brzy seznámili a byli dlouholetými přáteli. Díky Máchovi se Zdeněk Lukáš dostal roku 1961 i k Miloslavu Kabeláči[11], jenž byl v šedesátých letech u nás zřejmě nejvýznamnější skladatelskou osobností, o čemž svědčí i vzpomínka skladatele Jana Klusáka: *„Někdy kolem poloviny šedesátých let proběhla ještě jedna zajímavá metamorfóza. Přestali jsme zařazovat Miloslava Kabeláče někam za Martinů a Bořkovce a připomínali jsme ho spíš společně s Messiaenem, Lutoslawským a Ligetim*."[12]

Lukáš Kabeláčovi ukázal nejprve klavírní výtah své rozpracované 2. symfonie. Kabeláč ji označil za „svitku" a zeptal se Lukáše, zda by mohl napsat kompletní partituru. Lukáš tak za dva týdny učinil – napsal partituru dvou vět. Kabeláč byl nadšen, a když zjistil, že Lukáš je ve skladbě samoukem, řekl mu: *„To je dobře, nejste zatížen žádnými pravidly, jste volný člověk. Pokračujte v komponování!*"[13] Ke Kabeláčovi chodil Lukáš na bezplatné konzultace až do roku 1970, což mělo na jeho tvorbu zásadní vliv. Většinou probíhaly v poklidné tiché atmosféře, kdy Kabeláč většinou komentoval jen místa, která se mu zdála ne tak zajímavá („tady

---

[7] *Koncert pro violoncello a orchestr*, op. 13 (1957) - premiéroval Plzeňský rozhlasový orchestr, dirigent Jiří Stárek, sólo Oldřich Jedlička

[8] *Houslový koncert*, op. 11 (1956) - natočeno v Čs. rozhlase v Plzni 19. - 21. 12. 1956, dirigent Jiří Stárek, sólo Jan Sedláček. První veřejné provedení: 25. 4. 1957 v Plzni (titíž umělci)

[9] Klement Slavický (1910-1999) – hudební skladatel, pocházel z muzikantské rodiny. Skladbu studoval u Karla Boleslava Jiráka a Josefa Suka. Často byl za svá díla kritizován totalitním režimem

[10] Otmar Mácha (1922-2006) – hudební skladatel, dlouholetý rozhlasový a hudební režisér, dramaturg a redaktor. Později založil společně se Zdeňkem Lukášem, Sylvií Bodorovou a Lubošem Fišerem volné skladatelské sdružení Quattro

[11] Miloslav Kabeláč (1908-1979) – hudební skladatel a hudební pedagog. Studoval u Viléma Kurze a K. B. Jiráka. Vynikal originální kompoziční technikou, složil 8 symfonií. Během totalitního režimu patřil mezi autory, které režim tvrdě postihoval

[12] HONS, Miloš. Sborová tvorba v kontextu české hudby druhé poloviny 20. století. Zdeněk Lukáš: hudební skladatel : (1928-2007). Praha: Jan Novotný – ASN repro, 2010. ISBN 978-80-85468-00-7, s. 26

[13] VIMR, Zdeněk. Skladatelovy životní osudy. Zdeněk Lukáš: hudební skladatel : (1928-2007). Praha: Jan Novotný – ASN repro, 2010. ISBN 978-80-85468-00-7, s. 7

budou posluchači zívat"[14]). Kabeláč Lukášovi radil, aby si dal na psaní dostatek času a nikam nepospíchal, často ho musel krotit. Časem si to Zdeněk Lukáš vzal srdci a naučil se kázni a sebekontrole.

„Chodili jsme k němu nějaký čas čtyři, kteří jsme se do Plzně stáhli za lidovou písní: Jaroslav Krček, Jan Málek, Jan Slimáček a já (mimochodem: všichni jsme se také v Plzni oženili). Kabeláč nám zadával k řešení určité kompoziční problémy, a když pak naše výtvory probíral, říkal například: *„Hned to vidím: Málek začne nejprve jako koumák přemýšlet, ale u pana Lukáše se určitě rozbuší srdíčko.*"[15] Další Kabeláčovou radou, kterou pak Lukáš celý život ctil, bylo to, aby věděl, kam ve skladbě dospěje, tedy aby bylo vyústění skladby působivé a dávalo smysl, což prakticky znamenalo začínat při komponování od konce.

V roce 1964 našel Zdeněk Lukáš odvahu skončit v plzeňském rozhlase. Odstěhoval se do Prahy a začal se naplno věnovat kompoziční činnosti. Stále však do Plzně jezdil na zkoušky České písně a do místního elektroakustického studia. Po zájezdu se sborem do Španělska v roce 1972 vyvrcholily jeho spory s plzeňskými politickými představiteli, Lukáš i členové České písně vyslýcháni StB a následující rok byl Zdeněk Lukáš od sboru odstaven, kromě toho měl zákaz vstupu do plzeňského rozhlasu. Naopak v Praze mu bylo nabídnuto místo na konzervatoři na pozici vyučujícího harmonie a kontrapunktu. Přestože sám Lukáš nikdy tyto předměty na žádné škole neabsolvoval, nabídku přijal. Na škole zůstal dva roky.

Dlouho působil ve Svazu československých skladatelů[16]. Během normalizace byl však Svaz rozpuštěn a po znovuobnovení měl Zdeněk Lukáš statut „nežádoucí". Až následně se stal alespoň členem vokální komise.

V roce 1975 přijal nabídku stát se profesionálním sbormistrem u ženského sboru, který nesl název Československý státní soubor písní a tanců. Jednalo se o desetičlenný komorní soubor, s nímž absolvoval mnoho koncertů a nahrávání. Sbor musel nahrávat alespoň jednou měsíčně, což znamenalo, že Zdeněk Lukáš

[14] VIMR, Zdeněk. Skladatelovy životní osudy. Zdeněk Lukáš: hudební skladatel : (1928-2007). Praha: Jan Novotný – ASN repro, 2010. ISBN 978-80-85468-00-7, s. 8

[15] VOLEK, Tomislav. Nevyšlapanými cestami... Hudební rozhledy, 41, 1988, č. 11, s. 486-489.

[16] Svaz českých skladatelů – organizace hudebních umělců fungující mezi lety 1949-1970. byl ustaven podle sovětského vzoru jako „dobrovolně výběrová" ideová organizace hudebních umělců, kritiků a teoretiků. Svaz prosazoval ideově-politická hlediska při poskytování možností veřejného provedení nových skladeb i finančních odměn pro jejich autory.

musel stále upravovat další a další lidové písně. Sám si stanovil cíl, že každý měsíc upraví písně začínající následujícím písmenem v abecedě. U sboru skončil v roce 1979.

V roce 1996 založil s Otmarem Máchou, Lubošem Fišerem[17] a Sylvií Bodorovou[18] volné skladatelské sdružení Quattro. Jeho členové se snažili reagovat na změněné podmínky hudebního života proklamací hudby jako „ekologie duše sui generis" a díly, která se přes svojí umírněnou modernost snaží o přiblížení současné hudby širšímu spektru posluchačů. To se jim také velmi dobře dařilo.

V závěrečných letech svého života žil a tvořil Zdeněk Lukáš střídavě v Praze a v Jílovém ve své zděné chatě se zahradou. Tam pobýval hlavně v letních měsících. Do Jílového jezdil sám bez manželky, vytvořil si zde okruh blízkých známých a často si sem také zval přátele z hudebního prostředí. Bylo to také místo, kde nacházel největší inspiraci pro svou tvorbu. Zemřel 13. července 2007, je pochován v rodinné hrobce na hřbitově v Jílovém.

[17] Luboš Fišer (1935-1999) – hudební skladatel, byl velmi vyhledávaným autorem hudby k filmům a televizním pořadům. Studoval u Emila Hlobila. Za inspiraci mu sloužily památky minulosti – staré sumerské texty, středověká rytířská kultura, velcí vynálezci a myslitelé apod.

[18] Sylvie Bodorová (1954) – hudební skladatelka, studovala v Brně a absolvovala stáže v Sieně, Gdaňsku a Amsterodamu. Pedagogicky působila na univerzitě v Cincinnati. Ve své tvorbě využívá spojení řady různorodých prvků, zejména tzv. heterofonie, typické je časté užívání balkánských rytmů a pro její tvorbu je také charakteristická práce s parametrem metrorytmiky.

1.2. Dílo Zdeňka Lukáše

Jak již bylo řečeno, měl Zdeněk Lukáš ze začátku své skladatelské kariéry tendence pracovat ukvapeně, což se mu pod vedením Miloslava Kabeláče podařilo zmírnit, nicméně pracoval neúnavně po celý život: „Skladbu předem promýšlím, a než začnu, vím přesně, jakým jazykem bude psána. V tom už je určité omezení, ale to omezení mě současně inspiruje. Nikdy nedělám žádné skici a ani hlavní témata si předem nevytvářím. Přitom píši rovnou načisto do partitury. Samotné psaní mne inspiruje. Jsem zvědavý, kam to půjde. Během psaní už přemýšlím o dalším taktu. Když končím denní práci, vím už obvykle, jak to půjde dál. Přes noc to ve mně pracuje. Komponování není životní problém, pro který by člověk špatně spal. V pohodě to nechám spát a ráno to tam je. Hned před snídaní to napíši načisto. Denně intenzivně pracuji.“[19]

Lukáš za sebou zanechal velmi široký skladatelský odkaz, který zahrnuje 354 opusových skladeb. Mezi tyto skladby nepočítal své úpravy lidových písní pro sbor, kterých je téměř 1000. Ty jsou právě zřejmě jeho nejprováděnějšími díly společně s vlastními sborovými opusy, jelikož se těší velké oblibě mezi profesionálními i amatérskými sbory napříč republikou. Vedle stěžejních skladeb pro sbor napsal přes 20 symfonických skladeb (7 symfonií). Nejvýznamnějšími hudebně dramatickými díly jsou opera Falkenštejn a shakespearovská hudební komedie Veta za vetu. Vedle toho napsal mnoho skladeb pro komorní orchestr a velké množství koncertantních skladeb. Hlavně v pozdější době se věnoval tvorbě komorní, mnoho skladeb věnoval svým přátelům muzikantům.

Celé dílo Zdeňka Lukáše prostupuje právě inspirace folklorem. Na rozdíl od jiných se nenechal zásadněji ovlivnit tzv. Novou hudbou, ač některé její prvky v některých svých skladbách také zkoušel. Zaujala ho i hudba Martinů, Stravinského, či Francka, nechal se jí inspirovat však jen z ryze posluchačského hlediska, jejich partitury nikdy nestudoval. Nejvíc jej však samozřejmě ovlivnil právě jeho prakticky jediný učitel Miloslav Kabeláč. Podle Miloše Honse v Lukášově tvorbě nacházíme „kabeláčovské vlivy zejména v oblibě bicích nástrojů, varhan a na počátku 70. let využitím zvuků elektroakustických spolu s magnetofonovým

[19] VOLEK, Tomislav. Nevyšlapanými cestami... Hudební rozhledy, 41, 1988, č. 11, s. 486-489.

záznamem“[20], což je vzhledem ke konzultacím, které Lukáš u Kabeláče absolvoval, logické. Využívá různé modální systémy, což je také spjato s vlivem folkloru. Další důležitou součástí jeho tvorby je metrorytmické střídání.

1.3. Získaná ocenění

Mezi jeho největší zahraniční úspěchy patří ocenění ze soutěže Ernesta Blocha, které získal v roce 1965 za cyklus *Parabolae Salomonis*[21]. Tu následně provedl i věhlasný sbor stuttgartský sbor Gächinger Kantorei. Ve stejném roce obdržel i 2. cenu v soutěži Československého rozhlasu (1. cena nebyla udělena) k příležitosti 40. výročí SOČRu za 4. symfonii. V roce 1972 byl v Barceloně oceněn za skladbu *Versos d'amor i de comitat*[22] a o rok později mu byla udělena cena za jeho *Symfonii č. 5* na Premio Città di Trieste.

Z domácích ocenění můžeme jmenovat cenu Českého hudebního fondu za kantátu *Podej mi ruku*[23] pro osmihlasý smíšený sbor z roku 1980 a cenu Ochranného svazu autorského za nejčastěji živě hranou vážnou skladbu. Tu Lukáš získal za dílo *Pater noster*[24] z roku 1994.

[20] HONS, Miloš. Sborová tvorba v kontextu české hudby druhé poloviny 20. století. Zdeněk Lukáš: hudební skladatel : (1928-2007). Praha: Jan Novotný – ASN repro, 2010. ISBN 978-80-85468-00-7, s. 26

[21] *Parabolae Salomonis*, op. 44 (1965) – cyklus pěti smíšených sborů na latinské texty Šalamounových přísloví.

[22] *Versos d'amor i de comitat*, op. 90 (1972) – skladba pro smíšený sbor, recitátora a komorní orchestr na verše starých katalánských básníků

[23] *Podej mi ruku*, op. 146 (1980) – skladba pro osmihlasý smíšený sbor na verše Markéty Procházkové

[24] *Pater noster*, op. 263 (1994) – skladba pro pětihlasý smíšený sbor a cappella na latinský překlad „Otčenáše“

2. Tvorba Zdeňka Lukáše pro klavírní trio

Klavírnímu triu v klasické sestavě housle, violoncello a klavír věnoval Zdeněk Lukáš tři skladby. Tou první je *Trio, op. 106* z roku 1974, pak *Trio Boemo, op. 343*. Za zmínku stojí i dětská skladbička *Pastorely, op. 303*, napsaná ve snadném slohu v roce 1999 pro ZUŠ Modřany. Detailněji se budu věnovat pouze *Triu* z roku 1974 a *Triu Boemo*.

2.1. *Trio per violino, violoncello e piano*, op. 106

Svou první skladbu pro toto obsazení začal Zdeněk Lukáš komponovat 18. května roku 1974 a dokončil ho 2. listopadu téhož roku. Během července a srpna se práci na tomto díle nevěnoval. V roce 1975 byla skladba vydaná vydavatelstvím Panton. Premiéru, konanou 22. dubna 1977 v Přešticích, obstaralo Foerstrovo trio (Stanislav Srp – housle, Václav Jírovec – violoncello, Aleš Bílek – klavír) z jejichž popudu také Trio vzniklo. Trio se nese v ponuré atmosféře. Bylo napsáno krátce po Lukášových problémech Lukáše s StB a i celková politické situace v zemi po roce 1968 mohla být jedním z důvodů, proč je zde obtížné najít radostné místo.

Trio má 3 věty (durata cca. 18 min.), v notách vydaných vydavatelstvím Panton[25] jsou uvedené pouze metronomické údaje, na stránkách věnovaných Zdeňku Lukášovi, jenž spravuje znalec jeho díla Zdeněk Vimr však lze najít i bližší označení vět[26]:

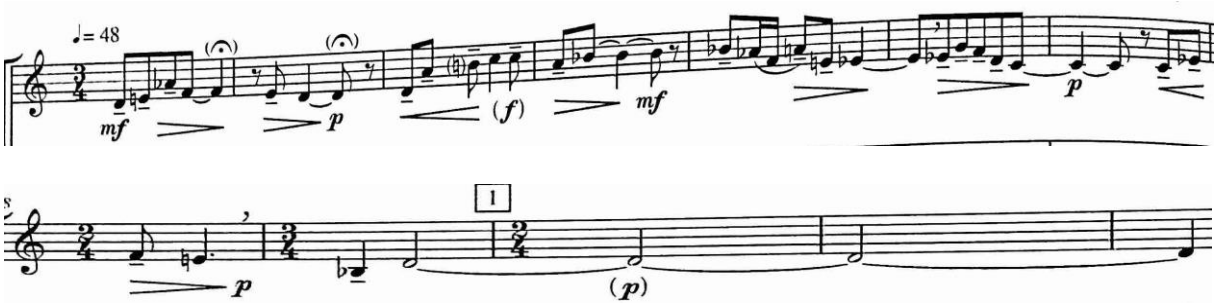
1. Tempo cantabile (čtvrťová nota = 48)
2. Tempo dramatico (čtvrťová nota = 66)
3. Tempo meditativo e finale (čtvrťová nota = 46)

[25] LUKÁŠ.Zdeněk. Trio per violino, violoncello e piano(1974). Panton International Praha. P5054. Praha. 2004. 32 s.

[26] Trio op. 106 [online]. [cit. 2018-04-19]. Dostupné z: https://www.zdenek-lukas.cz/cs/tvorba-mainmenu-35/komorni-hudba-mainmenu-41/kombinace-smycovych-nastroj-mainmenu-79/215-trio.html

1. věta – *Tempo cantabile* (čtvrťová doba = 48), 3/4 takt

Úvodní plocha (takty 1 – 10) staví na tklivém rubatovém úvodu v sólových houslích, připomínající lidový nápěv, vyvolávající pocit stesku. Plocha působí rezignovaně. Jedná se o hlavní téma této věty, které se však objevuje i v dalších větách ve smyslu reminiscence a myšlenkového propojení.



Obr. 1

V taktu číslo 10, u orientačního čísla 1 melodickou linii houslí přeruší klavír s akordem tvořeným tóny ES – A – H – F – FIS – GIS – C - D ve velkých triolách, které se dynamicky vyvíjí od pp až po f. Poslední položený akord v taktu 12 autor nechává doznít dalších 7 taktů – jedná se o prodlevu, která je charakteristickým rysem celé věty.

V taktu číslo 13 můžeme vidět nástup violoncella ve forte. Přináší část vedlejšího tématu. Zde zaznívá motiv dvou dvaatřicetin a osminových not s tečkou, který bude později ve větě dál rozšiřován. Opět můžeme pozorovat prodlevový tón – violoncello nechává položený souzvuk prázdných strun C a G jako prodlevu přes několik taktů.

Obr. 2

V taktu 15 opět nastupuje houslové sólo v identické a nezměněné podobě (chybí pouze koruny v závorce na posledních tónech prvních dvou taktů, naopak forte v taktu 3 je nyní bez závorky). Tentokrát však zaznívá do prodlev zbývajících dvou nástrojů.

V taktu číslo 23 (orientační č. 2) se do posledního tónu ozve opět prodleva v partu klavíru (jedná se o stejný akord s pravou rukou o oktávu níž) ve fortissimu.

O osminu později také znovu vidíme část vedlejšího tématu ve violoncellu. Téma je tvořené stejnými tóny, ale o oktávu výš, které po krátkém stoupavém postupu po zvětšených kvartách zazní ve finální úplné podobě, jak vidíme na obrázku níže.

Obr. 3

Motivickou práci s tématy můžeme pozorovat v taktu 26 v podobě houslového sóla. Tentokrát zní o oktávu výše a v dynamice forte. Téma smutku zde zaznívá ještě v naléhavější podobě a pod ním violoncello reprízuje vedlejší téma. Tento úsek bychom mohli blíže definovat jako expoziční část, kde autor představuje materiál a připravuje ho k dalšímu evolučnímu zpracování.

Zmiňovaná evoluční plocha přichází s taktem číslo 35 (orientační číslo 3). Pozorujeme změnu taktu na 2/4 (dosud se měnil takt ze tříčtvrťového na dvoučtvrťový jen na dobu jednoho či dvou taktů) – klavír používá jen dvě funkce: nejprve zaznívá pouze akord a moll akord, který střídá souzvuk A-C-FIS-G. Do toho je v houslích uváděna opět část vedlejšího tématu a ve violoncellu motiv 7 osminek (ES – DES – ES – C – DES – ES – C), které do jinak přehledného úseku vnáší jistou nepravidelnost. Od taktu 44 se začínají oba motivy určitým způsobem zjednodušovat a diminuovat, v klavíru doznívá opět prodleva a moll.

Obr. 4

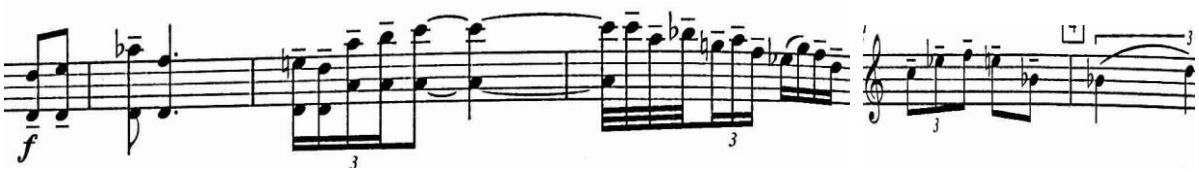
Vedlejší téma se ještě jednou objevuje v partu houslí, a ve violoncellu pokračuje motiv 7 osminek.

Violoncello:

Housle:

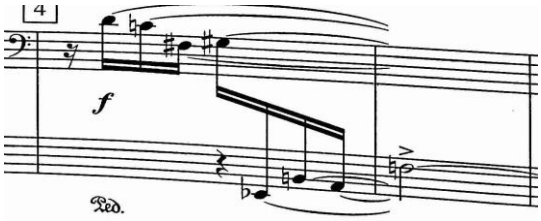
Obr. 5 Obr. 6

Takt 47 přináší návrat hlavního tématu v partu houslí, tentokrát však nejdříve zdůrazněné oktávami souzvuky a v jiné rytmické podobě na velmi redukované krátké ploše.



Obr. 7

Takt 52 (orientační č. 4): pozorujeme nový fragment v klavíru, se kterým se dále pracuje od orientačního čísla 6, také se zde poprvé objevují prodlevy ve smyčcích.



Obr. 8

Od taktu číslo 69 (orientační č. 6) vidíme hlavní téma v houslích. Zde zní ještě o oktávu výš s vedlejším tématem ve violoncellu. Rozšiřuje se tedy celkový rozsah ambitu. Do toho pokračuje pohyb v klavíru vycházející z motivu, který zazněl v čísle 4. Lukáš zde v klavíru nepoužívá vertikální, ale lineární sazbu a pomocí přeznívání tónů latentně časově rozvíjí harmonickou složku.

V taktu 75 (u orientační značky č. 7) ve violoncellu nalézáme tečkovaný rytmus, který by mohl mít příbuznost s charakterem vedlejšího tématu. Rovněž vypozorujeme návrat k harmonické struktuře z úvodu věty.

V taktu 77 od druhé šestnáctiny opět začíná v houslích sled tónů z tématu v šestnáctinových hodnotách, tentokrát ale v různých kombinacích. Autor zde důsledně nedodržuje intervalovou posloupnost a směr intervalů, tak jak tomu bylo dosud. Je tak poměrně obtížné téma na tomto místě vůbec rozpoznat. V klavíru opět zní spoj a moll – A – C – FIS - G.

Obr. 9

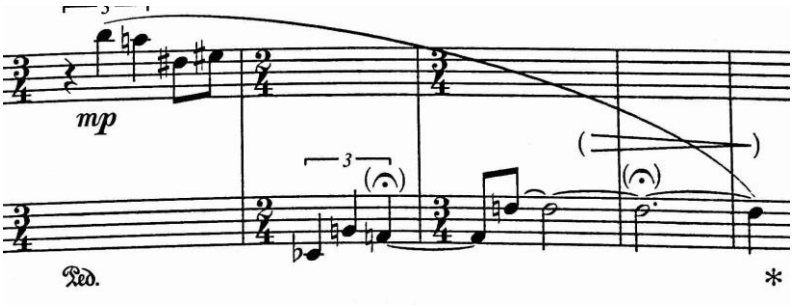
Od taktu číslo 80 (orientační č. 8) opět přichází téma v houslích, nyní však postupuje melodii stejnými intervaly a ve stejném směru jako na začátku v osminách. Rovněž zaznívá i s úvodní prodlevou v klavíru ES – A – H – F – FIS – GIS – C - D.

Závěrečná část věty určitým způsobem strukturu uklidní a roztříští. Skladatel se vrací k rekapitulaci témat, ale na základě přehodnoceného pohledu na ně.

V taktu číslo 84 (orientační č. 9) zazní hlavní téma ve violoncellu v původní podobě, housle hrají prodlevový tón a krátký tematický komentář v taktu 87. Proces se zklidňuje, struktura se rozpadá pouze do prodlev.

V taktu 90 (č. 10) v klavíru naposledy zní charakteristický spoj a moll – A – C – FIS - G.

Od taktu 93 přichází fragmentární připomínka části hlavního tématu v houslích, ale za pomoci diminuenda a ritardanda až do úplného závěru v pianissimu. Klavír zahraje pod pedálem postupně noty D – C – FIS - GIS – ES – H – A – F, z toho se pak díky pedálu stane onen akord, který několikrát ve větě zazníval jako prodleva. Evidujeme tedy i lineární konstrukci akordů v čase jako protějšek homofonní sazbě.



Obr. 10

2. věta – Tempo *dramatico* (čtvrťová nota = 66)

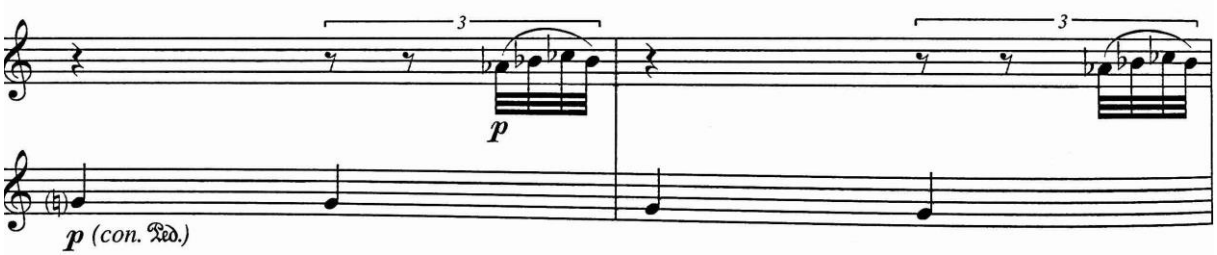
Jak již tempové označení napovídá, tato věta je svým vyzněním velmi dramatická, což umocňují časté drobné staccatové hodnoty a prolínající se rytmické struktury.

Úvodní část:

Violoncello do úvodu vstupuje stupnicovitým postupem směrem nahoru z dynamiky fortissimo, ale s následným diminuendem. Postupuje přes dvě a půl oktávy ve dvaatřicetinách od velkého C (nejnižší tón nástroje). Autor melodii deformuje pomocí posuvek. Tyto posuvky autor v další oktávě změní, takže v prvním taktu zazní všech 12 tónů chromatického totálu. Stupnice se zastaví, až zůstane v půlce dalšího taktu na tónu fis[1] (v pianu), který violoncello stále opakuje a vytváří tak jakousi pulsaci.

Obr. 11

V taktu číslo 3 nastupuje klavír. V levá ruce vidíme tep čtvrťových rytmických hodnot (G) – k tomu zaznívá rychlá čtyřtónová figura ve velké triole, využívající ale její menší součásti.



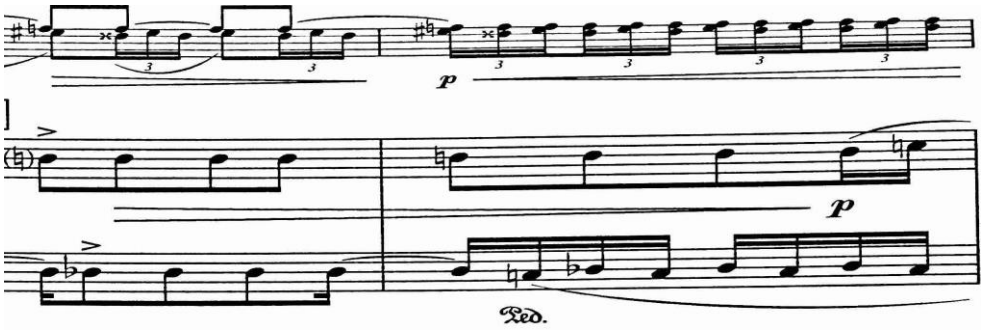
Obr. 12

Do této kinetické a ostinátní plochy klavíru a violoncella, které stále opakuje tón fis, vpadnou ve forte housle. Hrají jakési osmitaktové fanfárové téma.

V dalším taktu se struktura v klavíru víc a víc zahušťuje.

Od taktu číslo 14 (orientační č. 2) se nepatrně pozmění figura ve violoncellu, které nyní střídá noty E, F a FIS. Do této plochy opět vstupuje houslový motiv.

Nepravidelná struktura nastupuje u orientačního čísla 4: ve violoncellu se pozmění pohybová struktura – tentokrát vidíme šestnáctinové trioly – dvojzvuky s prázdnou strunou A. V klavíru zní taktéž šestnáctinové hodnoty. Autor na tomto místě v klavíru a violoncellu přidává hlasy a rozšiřuje tak rozpětí souzvuků, jak vidíme na obrázku níže.

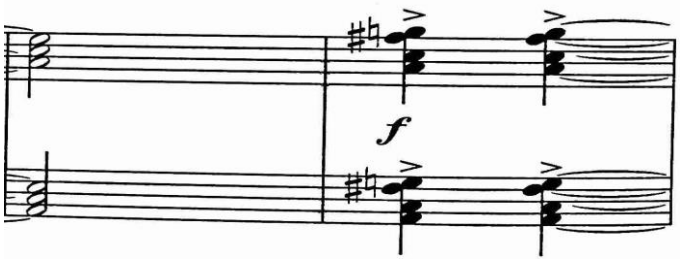


Obr. 13

Do výše zmíněného procesu opět nastupují housle se svým tématem, tentokrát zkráceným o první dva držené tóny.
29. takt tematicky připomíná úvodní takty první věty ve violoncellu.

Obr. 14

V taktu 32 můžeme vypozorovat charakteristický spoj z první věty v klavíru, který je zde transponován a rozšiřován. Jedná se o určitý druh „pojítka" mezi větami. Tektonicky tak autor věty k sobě víc přibližuje. Má to výrazný vliv na formu díla. Také můžeme hovořit i o určitém druhu reminiscence.



Obr. 15

Velmi nový motivický prvek přijde v taktu 33 v partu houslí. Jedná se zde o melodické figurace triolových hodnot, které se promění na šestnáctinové hodnoty a trioly převezme nakonec violoncello.

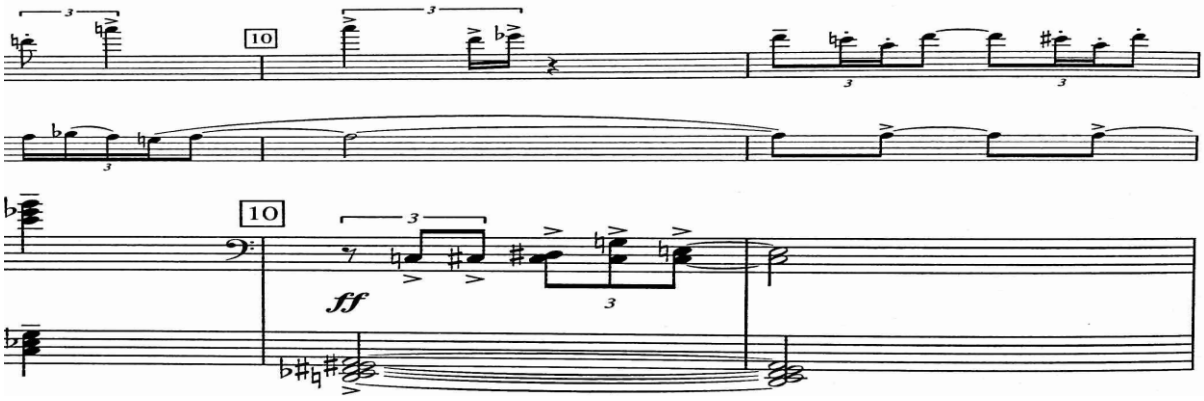
Takt číslo 41 u orientačního čísla 8 přinese čtyřtónovou figuru ve velké triole v partu klavíru. Vzniká tak opět zvukově umocněné působení tónu G. Autor ho nyní uvádí v oktávách v jiné poloze. Figuru opět transponuje a od taktu číslo 46 do ní přidává také nové elementy.

Druhý díl věty přináší zcela nový materiál, ale působí zde rekontextualizace témat z první i druhé věty.

Právě v taktu 48 (orientační číslo 9) je uveden kontrastní materiál: housle pokračují ale v šestnáctinových hodnotách. Jakýmsi společným rysem souzvuků v klavíru je prodleva tónu E, přičemž vnitřní hlasy jsou pohyblivé. Povaha materiálu je spíše konsonantní, i když zde autor hojně využívá malou sekundu a triton, což tento pocit destabilizuje.

V taktech 51-52 se opět objeví známý klavírní harmonický spoj z první věty. Autor ho nyní obohacuje o další souzvuk c moll, který je lineárně za modelem přidáván aditivně.

V taktu 53 (orientační číslo č. 10) vystupuje připomínka hlavního tématu houslí, soustředěného do kratší plochy. Klavír používá v triolách nový motivický prvek, se kterým dále pracuje až do orientačního čísla 12.

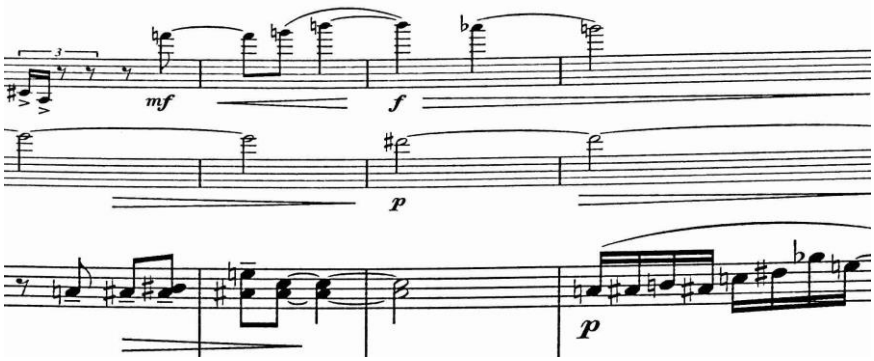


Obr. 16

V následující ploše zaznívají části houslového tématu, mezi kterými jsou krátké spojovací úseky.

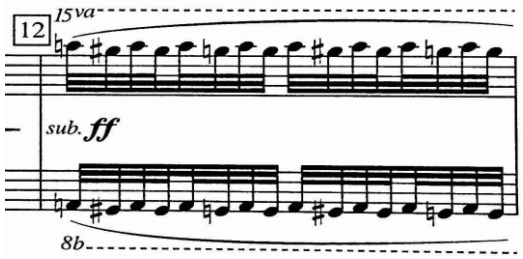
Od taktu 60 (orientační č. 11) v houslích zaznívá část hlavního tématu z první věty, posunutého ale o malou tercii směrem nahoru. Motiv z č. 10 v klavíru zaznívá

nejprve v osminových hodnotách, poté jeho část v šestnáctinách, z čehož vyplyne krátká stoupající melodie.



Obr. 17

V taktu 68 (orientační č. 12) vidíme návrat ke dvaatřicetinám, ty nyní zaznívají v klavíru více méně komplementárně, smyčce hrají důrazné akcentované dvojzvuky.



Obr. 18

Takt 74 (orientační č. 13): v houslích opět přichází hlavní fanfárové téma na kratší zhuštěné ploše. Pod tím je v klavíru ve dvaatřicetinových hodnotách čtyřtónová, po sekundách stoupající, figura. Ta následně vytvoří lineárním postupem souzvuk. Dvaatřicetiny v klavíru se střídají s dvaatřicetinami ve violoncellu. Novým formotvorným prvkem je staccatová figura v pravé ruce klavíru. Dvaatřicetinových hodnot neustále přibývá.

Závěrečná část přichází s taktem číslo 85, u orientační značky 15.

Pozorujeme určitý návrat k materiálu z úvodní části. Dvaatřicetinový stoupající pohyb však tentokrát nejprve uvede klavír, na který navazuje violoncello stupnicovitým postupem od velkého C. Tato figura se opět ustálí na opakovaném tónu fis[1], do něhož klavír zahraje několik blíže nespecifikovaných clusterů. Tyto souzvuky vytvářejí spíše barevný zvukový element.

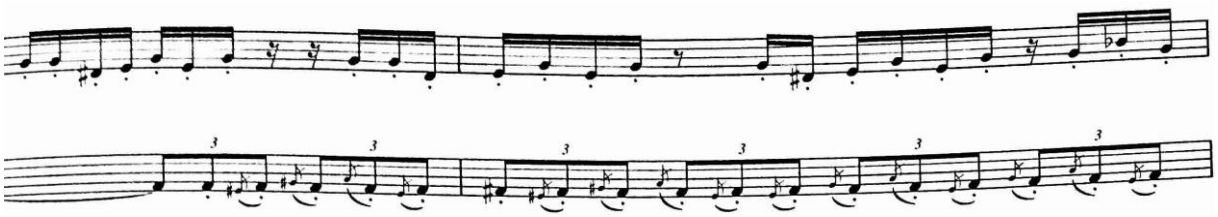
V taktu 88 (orientační č. 16) se oproti začátku setkáváme se zklidněním kinetické složky. Smyčcové nástroje hrají stejný tón ve stejné výšce (G) – housle čtvrťové noty, violoncello noty osminové a trioly. Znovu zaznívá úvodní čtyřtónový motiv v klavíru, ale tentokrát s prodlevou v levé ruce. Struktura se postupně rozpadá a vše se zklidňuje rytmicky, metricky i dynamicky.

V taktu 98 se objeví závěrečný „*výkřik*" čtyřtónového motivu v klavíru. Větu ukončuje samotné violoncello drženou notou g^1 v pp s diminuendem.

3. věta – *Tempo meditativo e finale* (čtvrťová nota = 46)

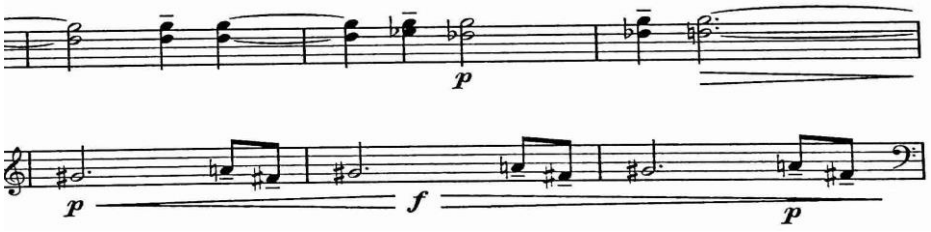
Závěrečnou větu začínají na poměrně dlouhé ploše samotné smyčce. Nejprve violoncello drží dlouhé C a housle tklivě zpívají v krátkých vstupech okolo tónu CIS. Ze subjektivního hlediska tak vyjadřují jakési smutné „*volání o pomoc*". Ke konci tohoto zpěvu jako by sílilo vnitřní zoufalství a housle náhle zesílí do forte (cello v tu chvíli změní prodlevu o půltón nahoru sekundovým krokem z C na DES). Následuje diminuendo a vše skončí drženým tónem ES. Violoncello přidává jakési dva krátké „komentáře", a po skoku malou nonou nahoru se opět ustálí na notě d^1. V tu chvíli opět přebírají hlavní roli housle, které hrají několik krátkých motivů za sebou, oscilujících kolem not H, C a ES. Nejprve v osminových, poté autor střídá osminy s šestnáctinami. Poté autor už používá jen šestnáctiny, což působí jako úporná a bezhlavá snaha dostat se z jakéhosi zajetí. Violoncello zůstává u hraní tónu D, ale občas jej přestane držet a zahraje čtvrťovou hodnotu či osminu s přírazem. To podporuje nervózní a neklidný charakter celé plochy. V tomto duchu pokračuje tento „duet" až do čísla taktu 26 (orientační č. 3).

Následuje pasáž, kdy housle hrají šestnáctinové figury složené nejprve pouze z not G – Dis – E, které posléze autor obohacuje o další noty, do kterých violoncello hraje trioly na notě Fis s přírazy různých notových výšek. To vše probíhá v dynamickém rozpětí piana.



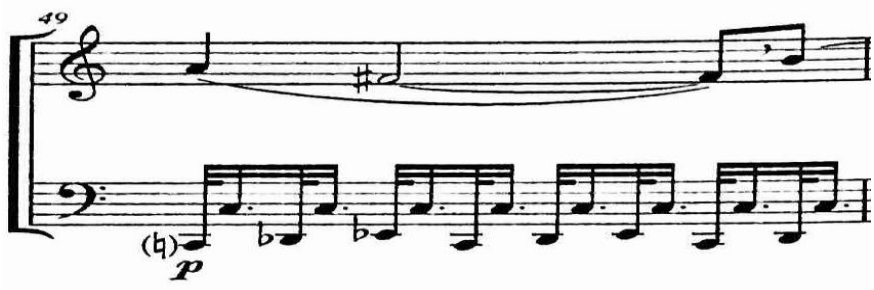
Obr. 19

V taktu 32 (orientační č. 4) se vrátí zpěvnější pasáž v dynamice forte. Housle hrají ve velmi vysoké poloze, na rozdíl od violoncella, které naopak hraje hlavně na spodních strunách. Rozsah tohoto dvojhlasu je tedy dost velký, což opět zvyšuje napětí a intenzitu tohoto úpěnlivého zpěvu. Po zesílení až do fortissima následuje pauza, po níž přebírá iniciativu v pianu violoncello s krátkou opakovanou figurou.



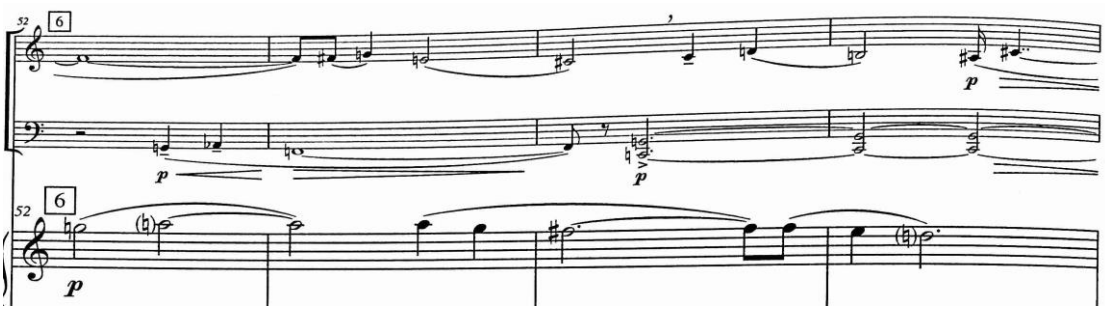
Obr. 20

V taktu 41 (orientační č. 5) violoncello vstoupí ve fortissimu dvěma akcentovanými notami a následně se vrací k prodlevě na prázdné C struně stejně jako v úvodu věty. Do ní začínají s šestnáctinovými hodnotami ve forte housle, v rámci kterých dochází ke zklidnění do piana a následně se i housle vrací k úvodnímu materiálu a opakují úvodní vstupy. K osmitaktové prodlevě violoncello tentokrát přidá čtyři levou rukou pizzicatované noty G a v taktu číslo 49 místo držené noty hraje tečkovaný rytmus, kde je však stále hlavním tónem velké C.



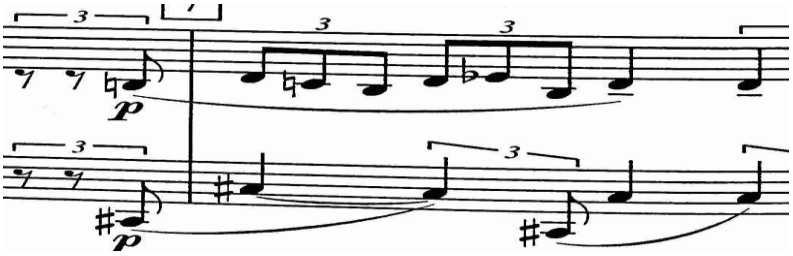
Obr. 21

V taktu 52 (č. 6) se o slovo hlásí nástup klavíru. Ten přichází nejprve s jednohlasem v pravé ruce. Smyčcové nástroje dynamicky zeslabují, až se v taktu 56 úplně vytratí a klavír tuto část ukončuje tak, že přebírá tóny smyčcových nástrojů a pomocí akordů z nich tvořených uzavře rázně v dynamice forte dosavadní průběh.



Obr. 22

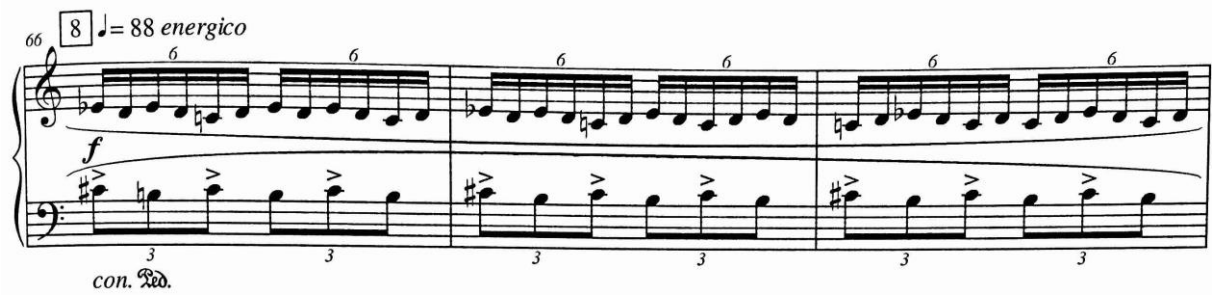
Následuje poměrně dlouhá pasáž sólového klavíru, který nejprve uvede v pomalých triolách materiál, se kterým bude následně pracovat. V taktu číslo 60, tedy po prvním zaznění nového motivu, je uvedený i další tempový údaj: čtvrťová nota = 46.



Obr. 23

Průběh této plochy se následně deformuje, zkracuje a přidávají se drobnější hodnoty, což je doprovozeno accelerandem a crescendem.

V taktu 66 (orientační č. 8) autor opět mění tempo (čtvrťová nota = 88). V pravé ruce klavíru už zní pouze sextoly postavené na nepravidelném opakování tří tónů a v levé ruce různě akcentované trioly. Zpočátku má posluchač zdání, že jde o rytmus 2:3, avšak postupem času klavír udává nečekané akcenty na jiných tónech a místech, což vyvolává pocit rytmické nepravidelnosti. Na obrázku níže vidíme zmiňované akcentování v levé ruce klavírního partu.



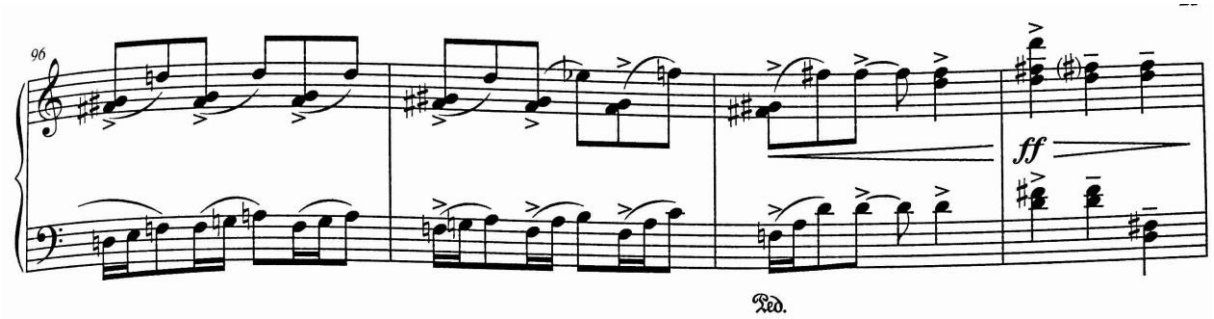
Obr. 24

S tímto základem autor dále pracuje, postupně ho posouvá o něco výše či níže, přenáší sextoly do levé ruky a trioly naopak do pravé (hlasy polohově prohodí).

Mezi takty 80 (orientační č. 9) a 83 autor levou ruku proloží třemi delšími akordy ve spodní poloze. V taktu 83 také dochází ke změně taktu na 6/8 – k tomu je však uvedeno, že čtvrťová nota = čtvrťová nota s tečkou. Tím pádem tato změna nemá žádný vliv na tempo. Jedná se o určitý typ tempové rytmické modulace.

Od taktu 86 je v levé ruce přidán druhý hlas. Poté, v taktu 91, opět přebírá šestnáctinové hodnoty levá ruka a v pravé ruce se objevují i trojzvuky.

Pravidelný tok šestnáctinových not je po dlouhé době přerušen v taktu 96 a chvíli hrají obě ruce velmi podobný rytmus – pravá ruka hraje osminové hodnoty akcentované po dvou notách, levá ruka dvě šestnáctiny a osminu.

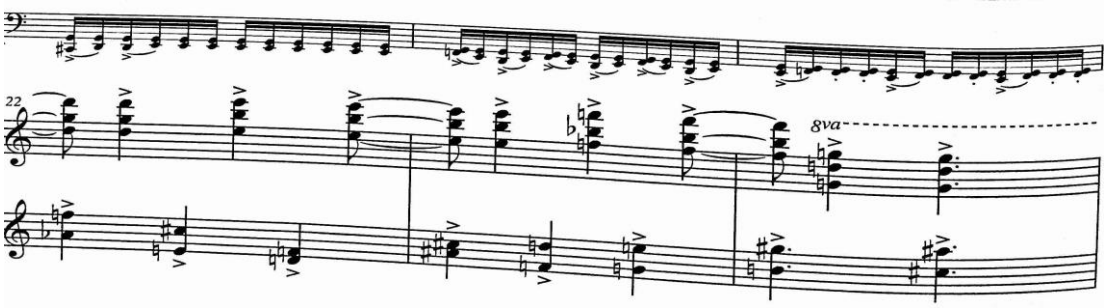


Obr. 25

Od taktu 100 (orientační č. 10) zazní šestnáctinové hodnoty a akcentované dvojice osmin pod legatem. Ne však dohromady, nýbrž po sobě.

V taktu 105 klavír zahraje prodlevu na akordu c moll a v pravé ruce se objevuje zcela nový materiál – melodie v duolách. Po čtyřech taktech této nečekané změny se však vše vrací zpět a u orientačního čísla 11 už opět zaznívají šestnáctinové hodnoty proti osminovým v lehce pozměněném tvaru.

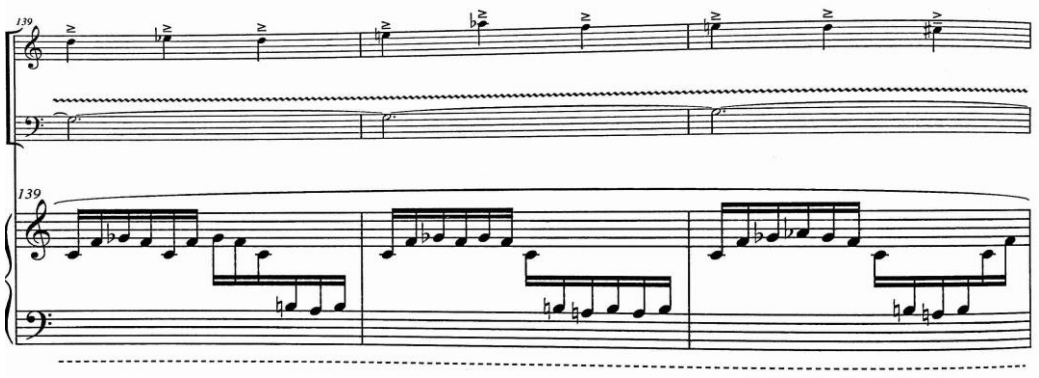
Klavír začíná v taktu 120 v pravé ruce opět používat akordy a homofonní sazbu. V následujícím taktu (orientační č. 12) přebírá šestnáctiny violoncello, které je hraje ve dvojzvuku (na C struně s prázdnou strunou G). Odtud hraje klavír v levé ruce pouze dvojzvuky.



Obr. 26

Krátce před orientačním číslem 13 si tyto nástroje role po dobu dvou taktů vymění a šestnáctinovou pulsaci opět chvíli přináší klavír, který za pomoci crescenda zesiluje až do orientačního čísla 13, v němž dochází k dynamickému střihu – na druhé osminové notě je subito piano. K této dynamice se dostane i violoncello, jež má diminuendo do piana přes celou první dobu a v tu chvíli také opět začne hrát šestnáctiny, tentokrát však na D struně s přidanou prázdnou A strunou. Klavír už používá poměrně širokou sazbu, v obou rukou zní trojzvuky a následně i čtyřzvuky.

V taktu 137 (orientační č. 14) opět přebírá šestnáctiny klavír. Ty hraje jen v jednohlase, část z nich v levé a část v pravé ruce, jelikož mají nyní široký rozsah. Violoncello odtud drží dlouhý trylek na notě GIS a nastupují zde po dlouhé době už i housle, s předpisem espressivo u čtvrťových not s akcentem a tenutem nad notou. V jejich melodické lince se objevují části hlavního tématu z první věty, zřejmě jde tedy opět o jakousi reminiscenci.



Obr. 27

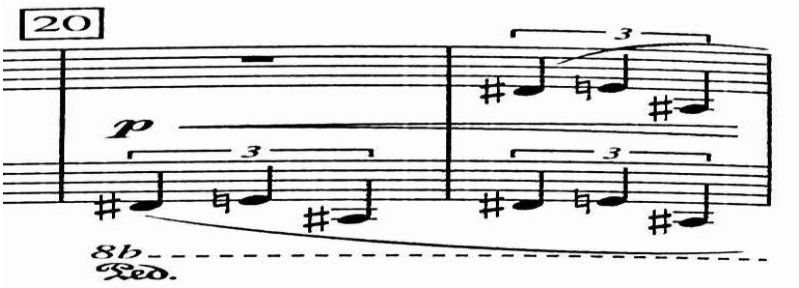
Takt 152: housle přebírají šestnáctinové hodnoty z partu klavíru, o takt později (orientační č. 15) se takt změní na 2/4 (čtvrťová nota s tečkou = čtvrťová nota). Odtud se k šestnáctinám v houslích přidává i violoncello a klavír hraje velmi rytmickou melodii. Ta se projevuje ve středních hlasech čtyřzvuků až pětizvuků. Jakousi centričnost zde vytváří tón D, který až do taktu 162 zazní v každém akordu minimálně ve 3 hlasech.

Takt 165 (orientační č. 16) uvede změnu taktu na 6/8 (čtvrťová nota = čtvrťová s tečkou). Pravá ruka klavíru se přidává k šestnáctinám v partech smyčcových nástrojů, které jsou takřka minimalisticky řešené – ve všech hlasech je tento šestnáctinový pohyb založen na dvou až čtyřech tónech. Levá ruka drží prodlevu na akordu B – FIS – G – A až do taktu 169, kde se také přidává k šestnáctinám.

Pulsaci šestnáctinových not ukončí nejprve violoncello v taktu 171, které má tři takty pauzu, v témže taktu začíná také v houslích vysoký trylek na notě H. Nejprve v akcentovaných čtvrťových hodnotách, poté v osminových. O takt později začíná trylkovat i klavír, avšak na notě AS. Do toho se o dva takty později ozve nejprve zvětšená kvarta ve violoncellu a o osminu později akord v levé ruce klavíru. Klavír následně začíná s osminovým pohybem, který prokládá dvěma duolami, přičemž se zde objevují velké intervalové skoky. Vše ještě nabírá na intenzitě a ústí do taktu 182, kde se opět mění takt na 2/4 (čtvrťová s tečkou = čtvrtka; tempový údaj čtvrtka = 88). Klavír zahraje akord G – A – E – F a nad ním se ozývá hlavní téma z první věty ve smyčcích. To zaznívá ve fortissimu v osminových hodnotách od noty A. Několikrát je pozměněn i směr melodie.

V taktu 191 (orientační č. 18) se opět o něco zpomalí tempo (čtvrťová nota = 66) a housle zde citují opět od noty A úvodní téma této věty. Housle doplňuje violoncello, které hraje krátký motiv o selekci tónů D – Es – C – H. O tom, že by však šlo o úmyslný odkaz na ruského skladatele Dmitrije Šostakoviče se můžeme jen domnívat. Klavír zadržuje opět prodlevu, tentokrát jde jen nejprve o tón GIS a následně CIS ve třech oktávách, které se však díky pedálu spojí.

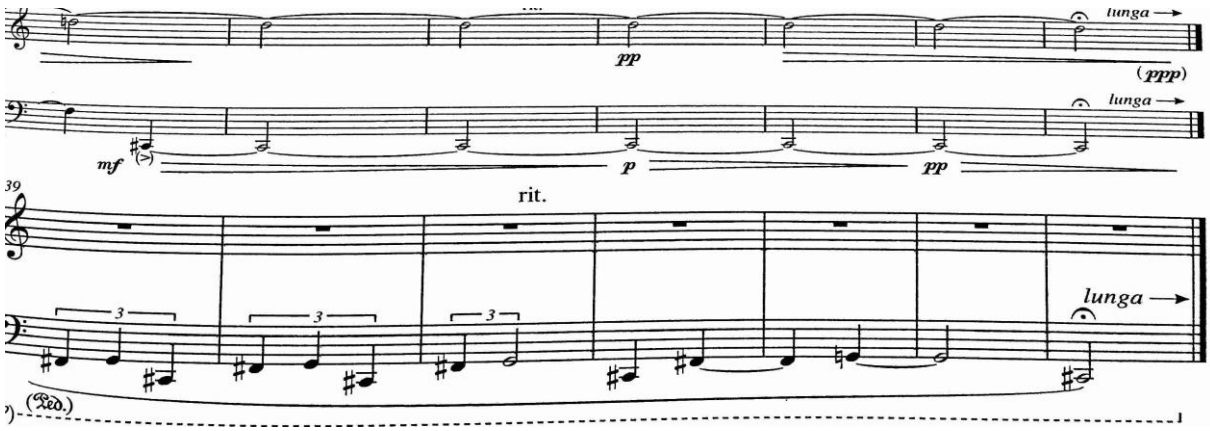
Citace tématu 3. věty v houslích končí v taktu po čísle 19 (takt 201), kde už klavír nehraje a violoncello nasazuje prodlevu na tónu E. Housle hrají osminový motiv složený z nepravidelně opakujících se not AIS – H – CIS – D – FIS. Tento motiv se od těchto not pohne až v taktu 206, kde zazní nota A. V dalším taktu se přes notu FIS dostane na prodlevu G (orientační č. 20). Zde klavír přináší velké trioly FIS – G – CIS, které budou znít až do konce skladby ostinátně.



Obr. 28

V orientačním čísle 21 nastupují housle s hlavním tématem z první věty ve velkých rytmických hodnotách. Kvůli volnému tempu a nízké dynamice působí rezignovaně, jako by byl člověk už smířený s neúprosným osudem, který představují trioly v klavíru. Violoncello se do tématu několikrát přidá s dlouhou

drženou notou. Hodnoty tří posledních not CIS – FIS – G v klavíru autor ještě postupně augmentuje a vše i s přeznívajícími notami končí na akordu CIS - D – FIS – G.



Obr. 29

2.2. *Trio Boemo*, op. 343

Trio Boemo složil Zdeněk Lukáš během Vánoc roku 2004. Věnoval ho Českému triu (Dana Vlachová – housle, Miroslav Petráš – violoncello, Milan Langer – klavír), které jej také premiérovalo 26. září 2006 v Kolíně[27].

Má dvě věty – *Andante* a *Con moto* a jeho durata je cca. 10 minut.

V úvodu not vydaných Českým rozhlasem se dočteme: *„V porovnání s první skladbou, která je zatěžkána smutkem a dramatičností, je tato nadlehčená bezprostředností člověka vyzrálého k životnímu optimismu, jehož invence je s přibývajícím věkem stále radostnější a úsměvnější.*"[28]

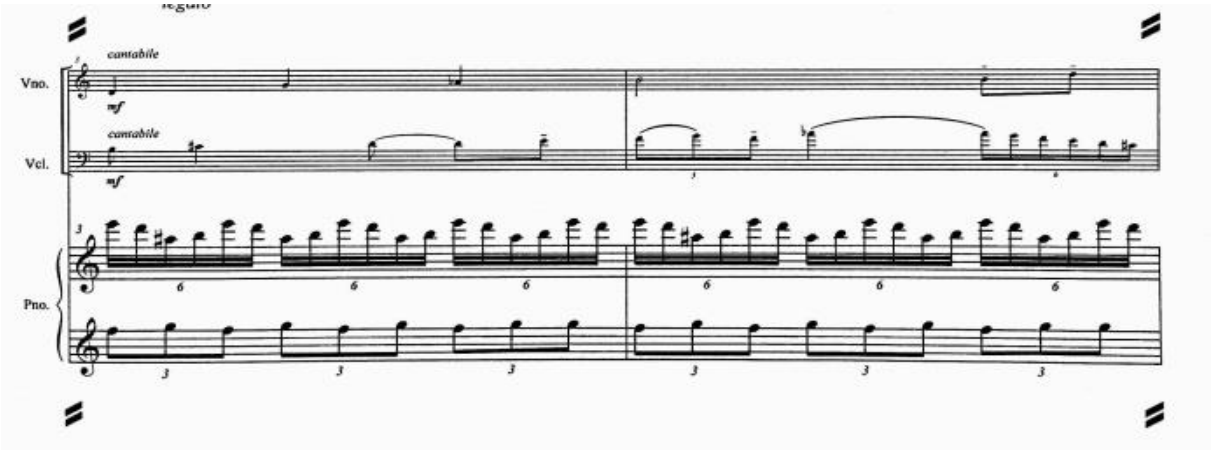
Andante (čtvrťová nota = 58)

První věta Tria vychází z fantaskní stylovosti, skladatel zde zachází s materiálem značně volně, čímž vytváří volnou formu. Poměr expozičního a evolučního materiálu je sporný: lze zde totiž pozorovat spíše tendenci expoziční, materiál je však mírně motivicky rozpracován.

Pokud se pokusíme první větu formálně analyzovat, bude nutno pohlížet zejména na tematickou práci – autor totiž pracuje s jakýmsi komparativním modelem rozvíjení tématu. Jednotlivá témata uvádí v neúplném znění, vzájemně je za sebou prokládá a s každým dalším nástupem daného tématu ho rozvíjí. Tento typ motivické práce vidíme hned v úvodu po krátké introdukci klavíru v rozpětí dvou taktů, které je tvořeno hlavně opakováním čtyřsextolového motivu. Následně je uvedeno téma. Téma chápu ve dvou rovinách. V rovině širší se téma projevuje jako sloučení dvou mikrotémat. V rovině užší můžeme tato mikrotémata definovat dle kinetické povahy a gestikulace jednotlivých nástrojů. V taktu č. 3 nastupuje téma „a". Povaha tématu je diatonická, melodické centrum bychom mohli určit na tónu „g" – hned v úvodu, v partu houslí vidíme i melodický kvartový krok k tomuto tónu. Klavír zároveň kolem tohoto tónu osciluje. V taktu číslo 3 také vidíme postupné nástupy jednotlivých tónů – tím mám na mysli, že melodie neplyne v rytmickém unisonu.

[27] Trio Boemo, op. 343 [online]. [cit. 2018-04-19]. Dostupné z: https://www.zdenek-lukas.cz/cs/tvorba-mainmenu-35/azeni-skladeb-dle-opusoveho-isla-mainmenu-98/623-trio-boemo.html

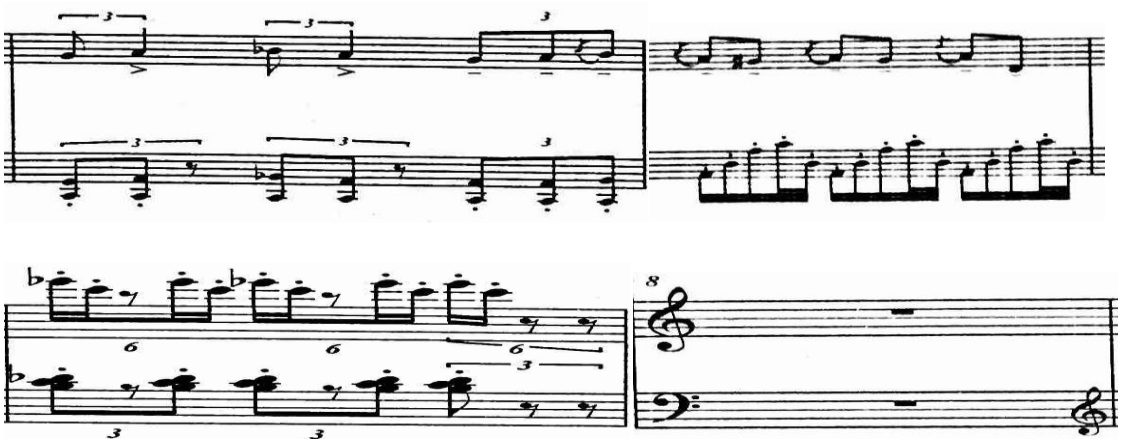
[28] LUKÁŠ.Zdeněk. *Trio Boemo pro housle, violoncello a klavír* (2004).Český rozhlas. Vydavatelství a nakladatelství. Praha. 2005. 15 s.



Obr. 30

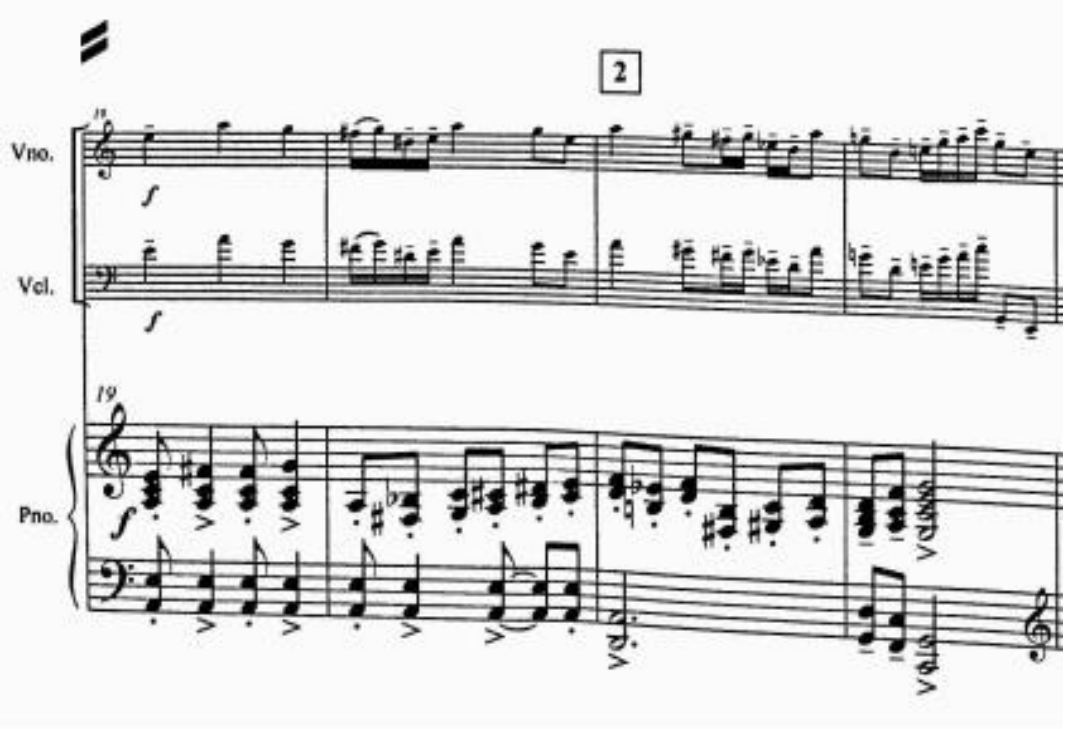
Velmi charakteristickým rysem tohoto tématu je harmonická složka: v taktech č. 3 a č. 4 pozorujeme vývoj melodie, který de facto vytváří obrys akordu D-G-H-D, je ale narušen tónem AS a tónem CIS. Tyto tóny bychom mohli opět chápat jako směrné melodické tóny ve vztazích G-AS a CIS-D. Navíc v klavíru nalezneme podobný vztah melodického tónu AIS, který je rozváděn do tónu H půltónovým krokem. Z hlediska rytmiky bychom mohli téma „a" vyhodnotit jako velmi pravidelné, bez nepravidelných rytmických hodnot – takové hodnoty můžeme vidět pouze ve figurativní a ostinátní ploše klavírního doprovodu. Klavír zde figuruje pouze jako komplementární doprovod.

V taktu číslo 7 nastupuje dílčí téma „b", které má kontrastní charakter v mnoha rovinách. Oproti tématu „a" je zajímavější rytmicky, působí jako jakýsi lidový tanec. V taktu 8 pak můžeme slyšet jakési „vzlyky" v houslovém partu, tvořené přírazy, pod kterými má violoncello staccatovou figuru. Tónová selekce tématu je mírně pozměněna, tón H je snížen na tón B, tón E na ES, D na DES. Autor uvádí fragment tématu – expozičně ho spíše připravuje.



Obr. 31

Následně, v taktu číslo 9 se navrací k rozvíjení tématu „a" v rozsahu 4 taktů – melodická linie je ale rozpracována víc, rozšiřuje se i rozsahový ambitus. V partu klavíru pozorujeme zvýšení ostinátního tónu F na FIS, čímž je ještě víc podpořena směrnost k tónu G. V taktu 13 se navrací téma „b" v přísném typu opakování. Od taktu 15 jsou témata určitým způsobem kombinována – fragment tématu „b" zůstává v partu klavíru, přičemž housle a violoncello rozvíjejí téma „a". Tento úsek zároveň splňuje parametry určité modulační spojky, která plynule navazuje na nové, velmi výrazné, téma. Toto téma vidíme v taktu 19.

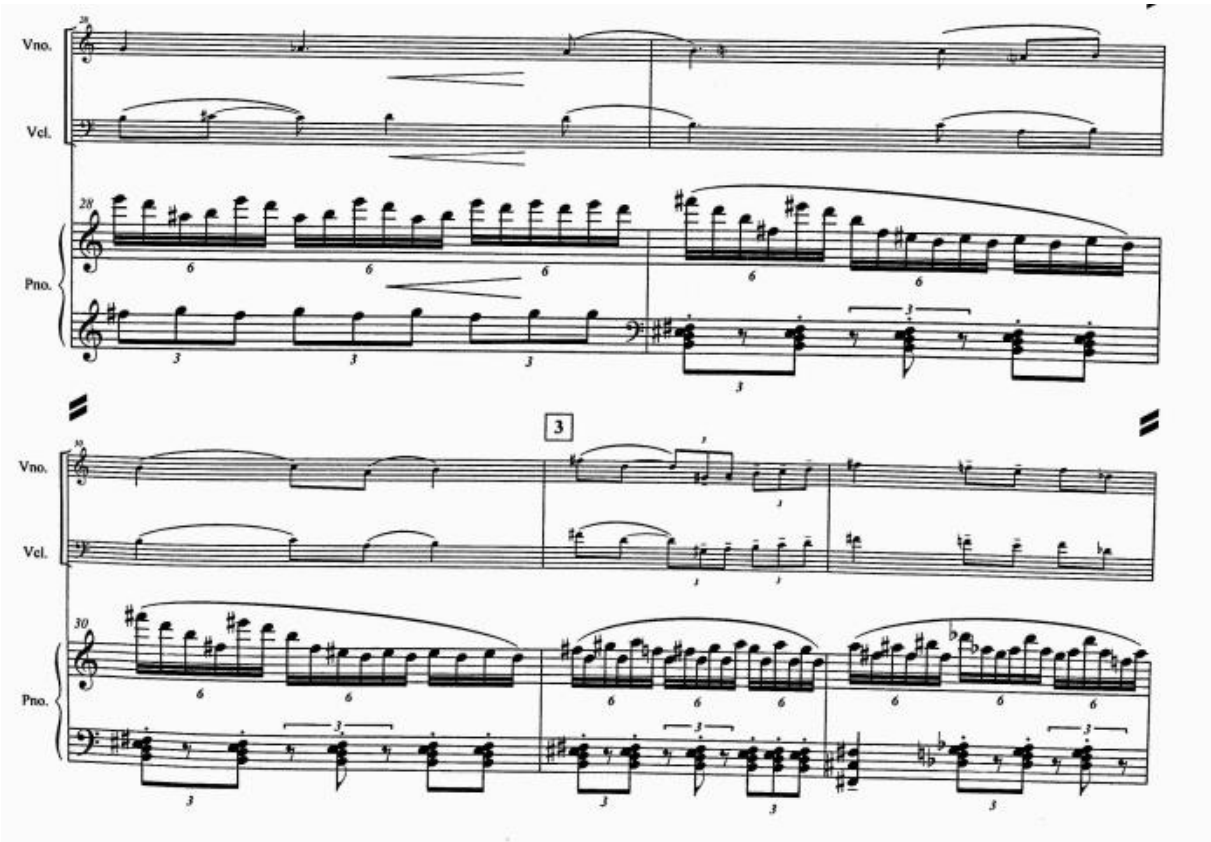


Obr. 32

Centrálním bodem tématu a harmonické struktury je v tomto případě tón A. Nalezneme ho jako fundamentální tón klavíru, ale rovněž jako frekventovaný tón partech houslí a violoncella. Harmonická struktura popisovaná zejména klavírem je velmi čitelná a homofonní. V taktu 21 vidíme mírné vybočení k basovému tónu D – tento moment bychom mohli definovat jako subdominantní vybočení, následně za pomocí vedlejších akordů a typu tonální modulace se proces funkčně ocitá na vrchní mediantě C Dur. Melodická linie tématu v houslích a violoncellu je uvedena v unisonu, čímž se kontrastně mění i textura (homofonní sazba akordů, rytmické unisono, oktávy). Téma trochu připomíná jakousi moravskou či slovenskou lidovou

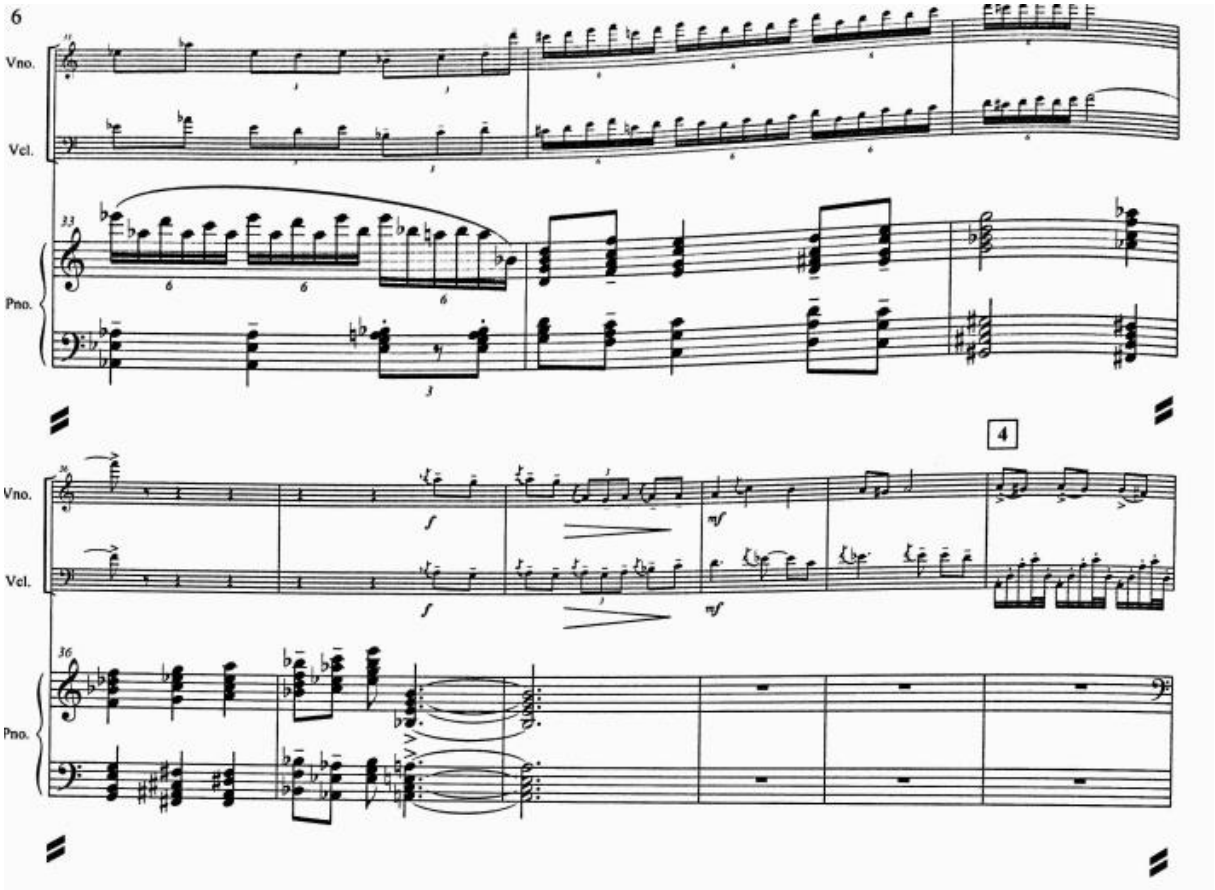
píseň, pod zpěvnou melodií v plném zvuku smyčců používá klavír rytmus, který vychází z materiálu houslí v tématu „b".

V taktu 24 se objevuje opět téma „b", které nyní nastupuje o oktávu výš a v melodicko-rytmickém unisonu. Autor jej částečně obohacuje o nový prvek, což jsou melodické fragmenty. Ty následně vplynou do nástupu tématu „a" od taktu 26. Harmonická struktura je značně obohacena a další postupy můžeme považovat za evoluční zpracování obou témat.



Obr. 33

Na obrázku vidíme také rozšiřování možností klavíru. Part klavíru ale pořád svým vyzněním splňuje roli spíše komplementárního doprovodu. Významně však dotváří harmonickou složku. Ta plynule směřuje k tektonickému vrcholu této plochy, kterou vidíme v taktu 34. Autor opět používá homofonní akordy, které jsou ve značně funkčním vztahu. V tomto případě se ale setkáváme také s harmonicko-témbrovou modifikací, protože autor používá bitonalitu v kombinaci s čistou tonalitou.



Obr. 34

Výrazná proměna textury i sazby přichází od taktu 42, kde jsou v partech houslí a violoncella užity souzvuky, čímž harmonická struktura opět narůstá. V taktu 47 následně vidíme upevňování již známého centra G dur akordu a závěreční nástup tématu „a". V taktu 55 se objeví jakýsi typ harmonického „kadencování", kdy autor

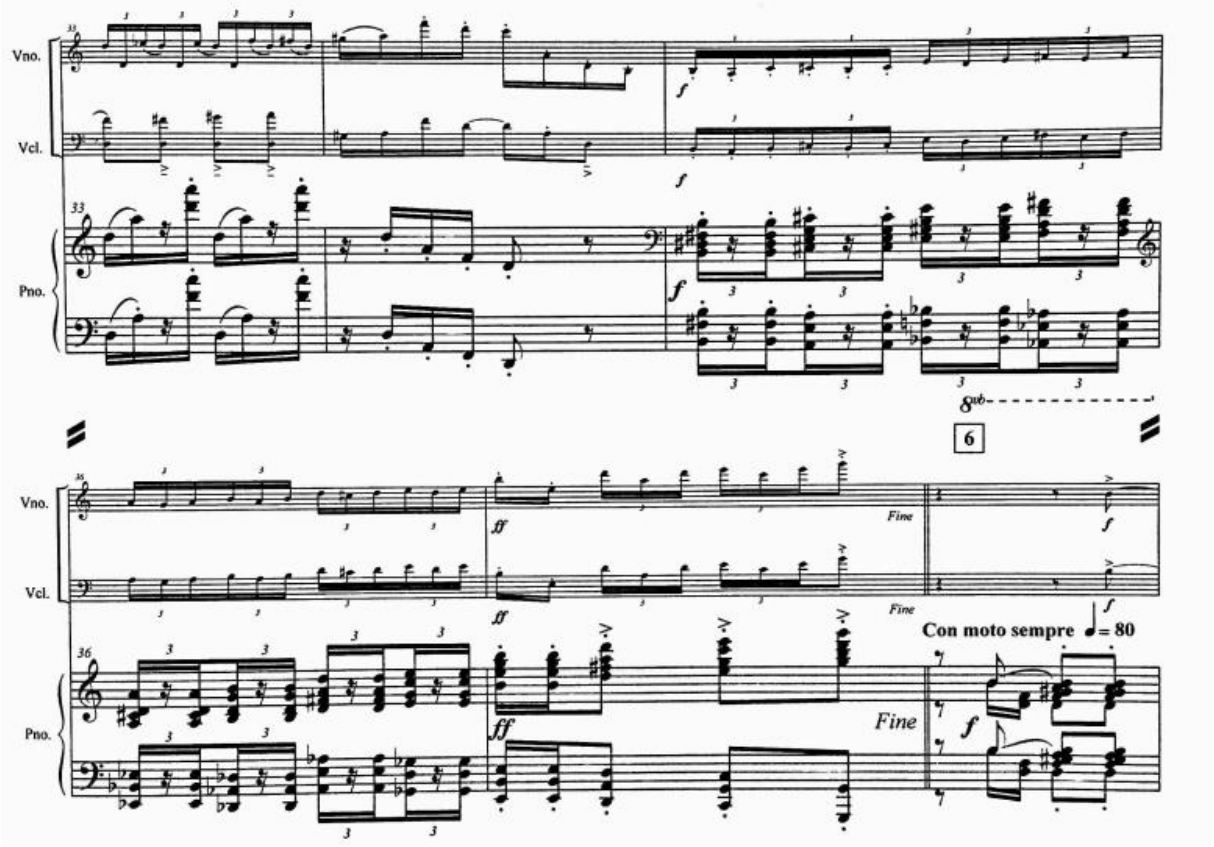
postupně upevní vedlejší tektonický a harmonický vrchol. Po následném zklidnění s reminiscencí tématu „b" věta končí na akordu G dur.

Con moto (čtvrťová nota = 80)

Druhá věta s tempovým označením *Con moto* je tempově kontrastní a představuje rychlou da capo formu A-B-A. Po krátké 4taktové introdukci, která zní jako jakási úvodní fanfára nastupuje kinetické téma, které se opakuje. Každý malý díl se opakuje, proto bychom mohli definovat první plochu („A") následovně:

Introdukce – a – a – b – b – c – c – b – d

Melodická linie je založena především na sekundovitých stupnicovitých postupech, jsou používány také časté terciové souzvuky či melodické kroky. Opět v celé větě nalezneme melodické směrné tóny, které jsou rozváděny do obrysů základního souzvuku. Tím je v tomto případě opět G Dur. V prvním dílu je velmi časté použití staccata, čímž autor proměňuje artikulaci vůči první větě. Rytmická složka je často řešená sirytmicky, pravidelně a bez složitějších rytmických struktur. Ke konci dílu můžeme pozorovat opět bitonální harmonii. Z celého dílu je cítit optimismus a bezbřehá radost ze života.

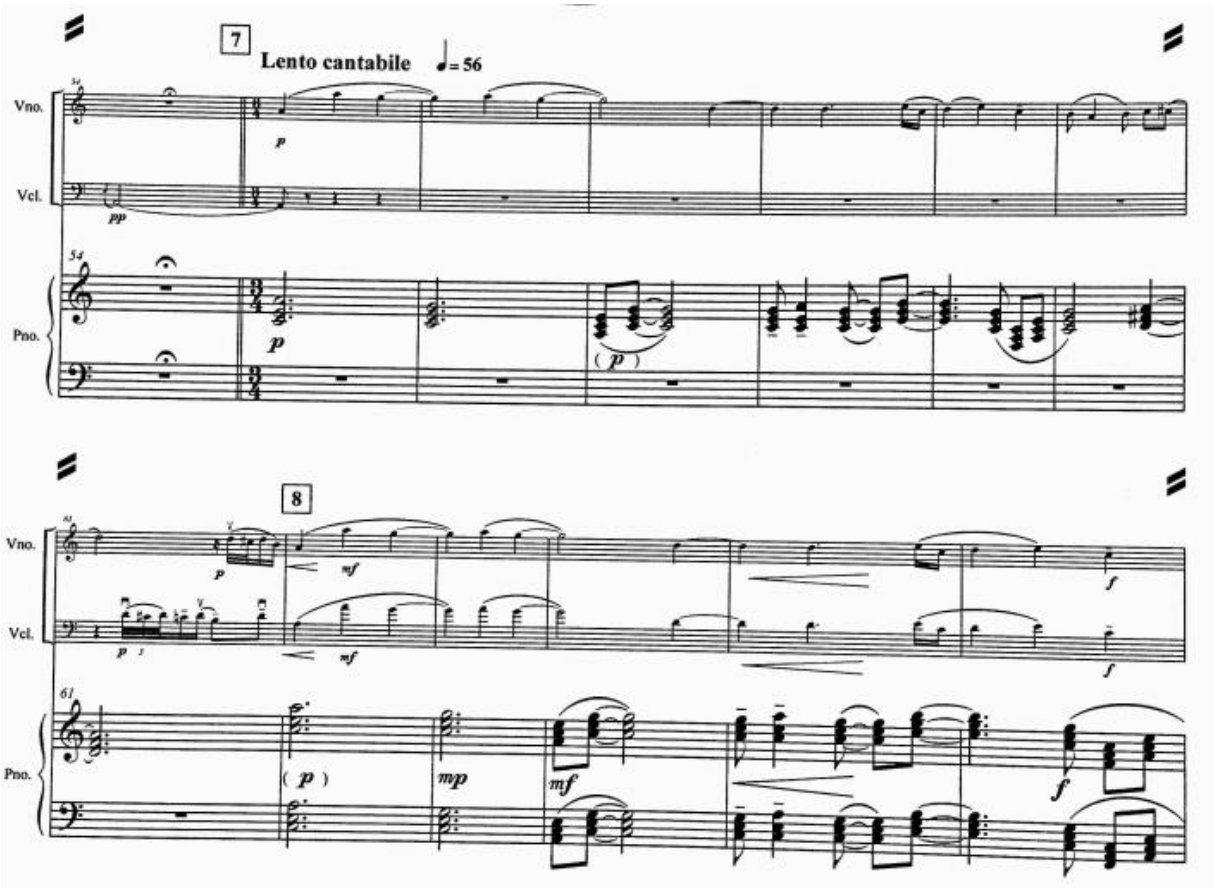


Obr. 35

Od orientačního čísla 6 začíná velký díl „B" – celé číslo 6 bychom však mohli charakterizovat jako spojovací úsek recitativního charakteru. Melodie využívá jakési „pozůstatky" tématu a zároveň předznamenává téma nové. Po harmonické stránce je zde evidentní zavedení směrného tónu GIS, což evokuje harmonicitu, která přijde v dalším díle: ta se bude centrálně týkat zejména tónu A. Stoupání ve smyčcích a následný šestnáctinový sestup dolů utne prodleva disonantnějšího souzvuku FIS – G – DIS – E – GIS – A v klavíru. Po doznění tohoto akordu nastoupí opět smyčce s akordem C – Es – G – B, které následně klesne o půltón na A, což se ještě jednou zopakuje. Zajímavostí je kombinace arca v houslích a pizzicato ve violoncellu. Následuje krátká kadenční plocha ve violoncellu, vycházející ze zmíněného akordu. Ta končí na tónu A, který je držen až do čísla 7. Od čísla 7 u tempového označení *Lento cantabile* nastupuje další tematická práce. Zde můžeme navíc hovořit o určitém typu funkční harmonie. Toto téma má smutný, avšak smířený charakter, mně osobně připomíná některé volné věty skladeb Bohuslava Martinů. Plocha začíná sextakordem a moll. Celá harmonická plocha (zejména klavíru) by se dala definovat:

T6 (a moll) – vrchní medianta III. st. (C dur) – T5 – III. – T6 – III. – D5 – III. – VI.5 – T5 – dur S5

Tento úsek se následně opakuje, zvukově je ale rozšířen a objevuje se v oktávách. Oktávy taktéž vidíme v melodickém tématu, které hrají housle a violoncello v unisonu a oktávách.



Obr. 36

U čísla 9 vidíme modulaci do g mollového akordu a nástup nového tématu, které opět staví na kinetice, figuracích a akcentování. K homofonní sazbě akordů a jejich vzájemných vazeb se autor navrací u čísla 10, kdy de facto vytváří ostinátní přechod k číslu 11. Tektonických vrcholem se stává závěrečná plocha dílu – zaznívá melodické i harmonické téma. Věta se navrací k dílu „A" formou da Capo, čímž se celek uzavírá.

2.3. Dosud dostupné nahrávky

Obě tria můžeme slyšet na kompaktním disku s názvem Boemo[29]. To nahrálo AD Trio Prague (Martin Kasík – klavír, Jiří Hurník – housle, Miloš Jahoda – violoncello) v roce 2009, tedy dva roky po autorově smrti. Společně s Lukášovými díly figurují tria Petra Ebena a Lukášova kolegy ze skupiny Quattro Luboše Fišera.

Dle mého názoru je *Trio*, op. 106 je natočeno velmi zdařile, má potřebnou hloubku a závažnost, tklivé houslové pasáže jsou v podání Jiřího Hurníka velmi intenzivní, škála barev klavíristy Martina Kasíka je rovněž obdivuhodná. U pozdějšího *Tria Boemo*, jehož titul posloužil i jako název celé desky, se zdá, že vše bylo šito horkou jehlou. Z nahrávky není dostatečně cítit radost ze života, která z tohoto díla doslova tryská, objevuje se zde i několik špatných not.

Pocit jakési nahodilosti podporuje i booklet, v němž se dočteme: „*Také obě* (Lukášova – pozn. Autora) *klavírní tria vstoupila brzy po svém vzniku do života. První z roku 1968 nese stopy silných prožitků z politických událostí, které negativně poznamenaly společenský vývoj tehdejšího Československa. Hudba je zatěžkána smutkem a dramatičností. Druhá Lukášova skladba pro klavírní trio s názvem Trio Boemo (1974) naopak překypuje životním optimismem a bezprostředností, prozrazuje zralého umělce, z něhož vyzařuje radost, dobrá nálada a tvůrčí sebevědomí. V začátku druhé věty této kompozice v neobvyklé dvoudílné formě registrujeme svěží rychlou střední partii. Autor díla věnoval členům Českého tria.*“[30] *Trio*, op. 106 však nepochází z roku 1968, nýbrž z roku 1974 a *Trio Boemo* pak z roku 2005.

Trio Boemo bylo natočeno ještě jednou, a to v roce 2007, kdy jej nahrálo Janáčkovo trio ve svém tehdejším složení Markéta Janáčková – klavír, Helena Jiříkovská – housle, Marek Novák – housle.[31] Janáčkovu triu se zde skvěle daří vystihnout onen „překypující životní optimismus“, o kterém se píše v bookletu CD Boemo. Velkým přínosem určitě pro soubor byly i zkoušky s autorem v Jílovém, o kterých mi vyprávěl tehdejší violoncellista Janáčkova tria Marek Novák. Ty prý probíhaly také v podobně radostné náladě, v jaké se nese Lukášova skladba.

[29] AD Trio Prague. *Boemo* [zvukový záznam na CD]. Praha: Music Vars, 2009

[30] AD Trio Prague. *Boemo* [booklet k CD]. Praha: Music Vars, 2009

[31] Janáčkovo Trio. *Trio Boemo* [zvukový záznam ve formátu MP3]. Praha: Český rozhlas, 2007

Závěr

Seznámit se blíže s životním osudem Zdeňka Lukáše bylo pro mě velmi zajímavé a přínosné.

Když jsem se rozhodl psát na toto téma, netušil jsem, že se setkám se dvěma tak kontrastními díly. Je opravdu pozoruhodné, že dvě tak rozdílné skladby byly napsány tím samým autorem. Obě tria považuji za jedinečná a doufám, že zejména prvnímu triu se mezi soubory u nás i v zahraničí časem dostane větší (podle mě zasloužené) pozornosti a dočkáme se jejich častějšího uvádění i dalších nahrávek.

Seznam použité literatury

VOLEK, Tomislav. Nevyšlapanými cestami... Hudební rozhledy, 41, 1988, č. 11, s. 486-489.

KOLEKTIV AUTORŮ: Zdeněk Lukáš: hudební skladatel : (1928-2007). 1. vydání. Praha: Jan Novotný – ASN repro, 2010. ISBN 978-80-85468-00-7

REINIGEROVÁ, Ivana. *35 let sboru Česká píseň a jeho podíl na kulturním životě města Plzně*. Plzeň, 1990. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta pedagogická

LUKÁŠ, Zdeněk. *Trio per violino, violoncello e piano* (1974). Panton International Praha. P5054. Praha. 2004. 32 s.

LUKÁŠ, Zdeněk. *Trio Boemo pro housle, violoncello a klavír* (2004). Český rozhlas. Vydavatelství a nakladatelství. Praha. 2005. 15 s.

Zdeněk Lukáš [online]. In: . [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Zden%C4%9Bk_Luk%C3%A1%C5%A1

Zemřel Zdeněk Lukáš [online]. In: . [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: http://www.ceskesbory.cz/01-01-clanek.php?id=1074

VIMR, Zdeněk. *Život a dílo Zdeňka Lukáše (1/5)* [online]. In: . [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: http://www.ceskesbory.cz/01-01-clanek.php?id=226

Svaz československých skladatelů [online]. [cit. 2018-04-17]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5881

Zdeněk Lukáš [online]. [cit. 2018-04-16]. Dostupné z: https://www.zdenek-lukas.cz/cs/

Luboš Fišer [online]. [cit. 2018-04-16]. Dostupné z: https://www.musicbase.cz/skladatele/195-fiser-lubos/

Otmar Mácha [online]. [cit. 2018-04-16]. Dostupné z: https://www.musicbase.cz/skladatele/578-macha-otmar/

Životopis [online]. [cit. 2018-04-16]. Dostupné z: http://www.bodorova.cz/cz/zivotopis/

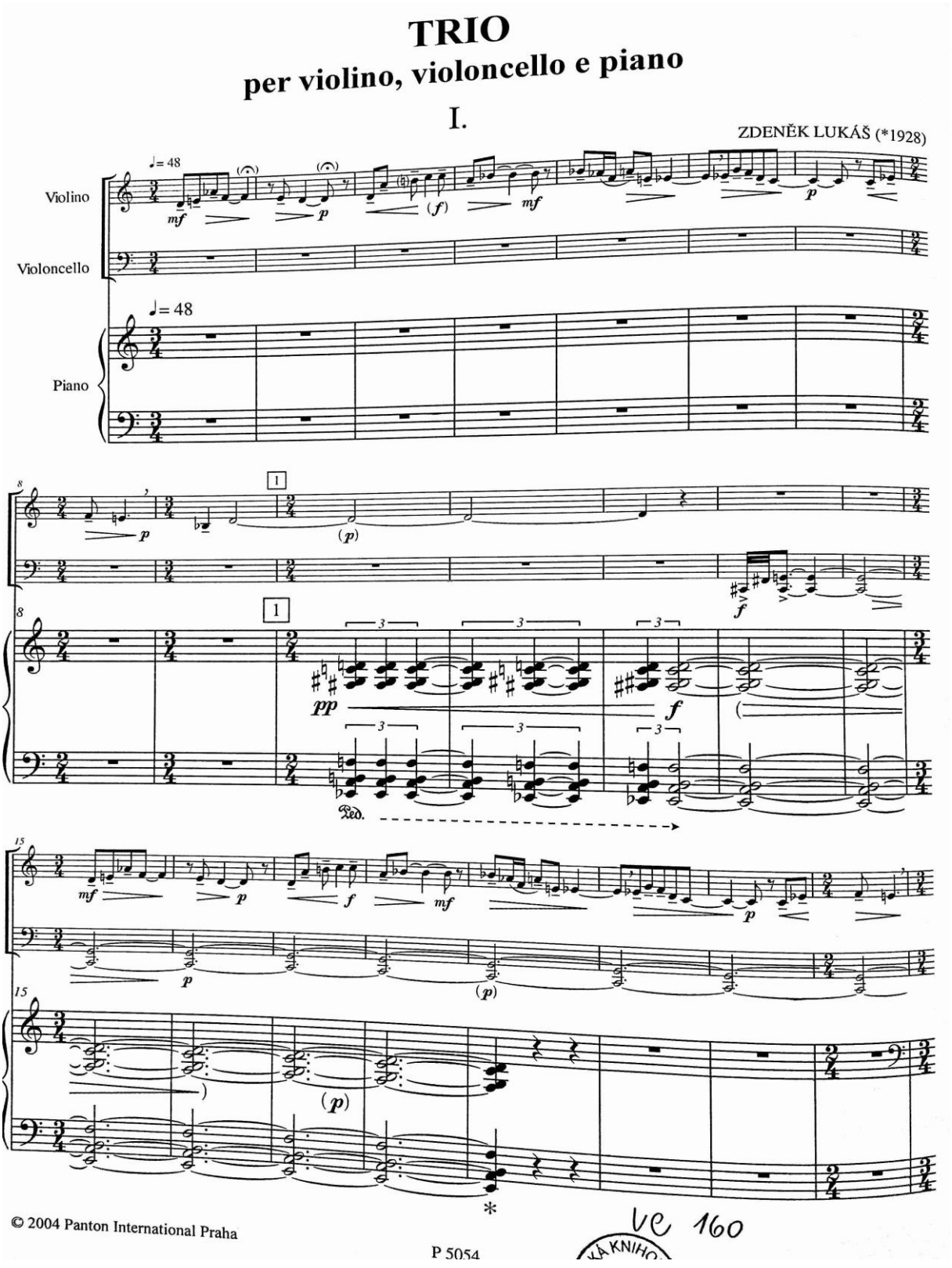
AD Trio Prague. *Boemo* [zvukový záznam na CD]. Praha: Music Vars, 2009

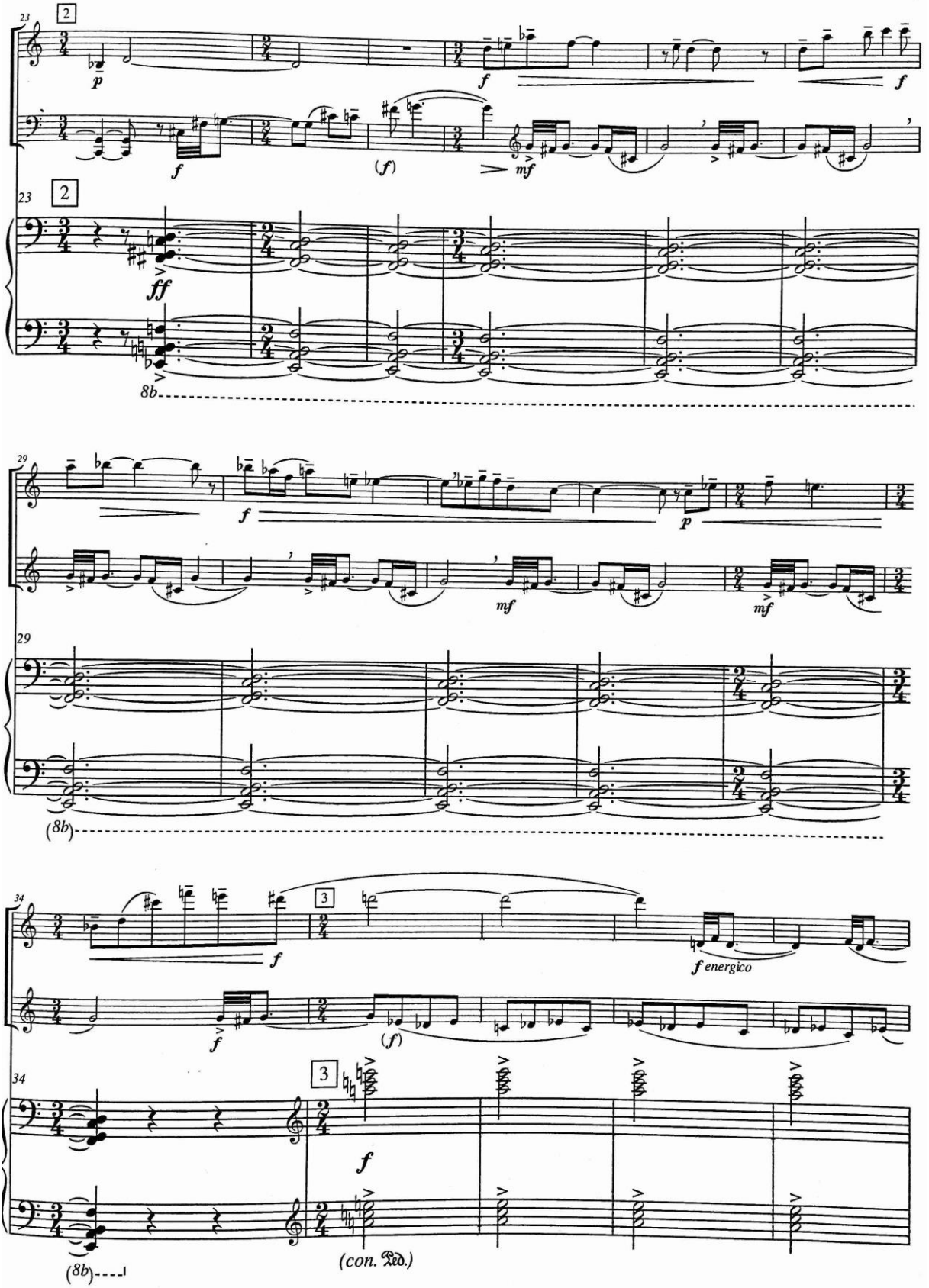
AD Trio Prague. *Boemo* [booklet k CD]. Praha: Music Vars, 2009

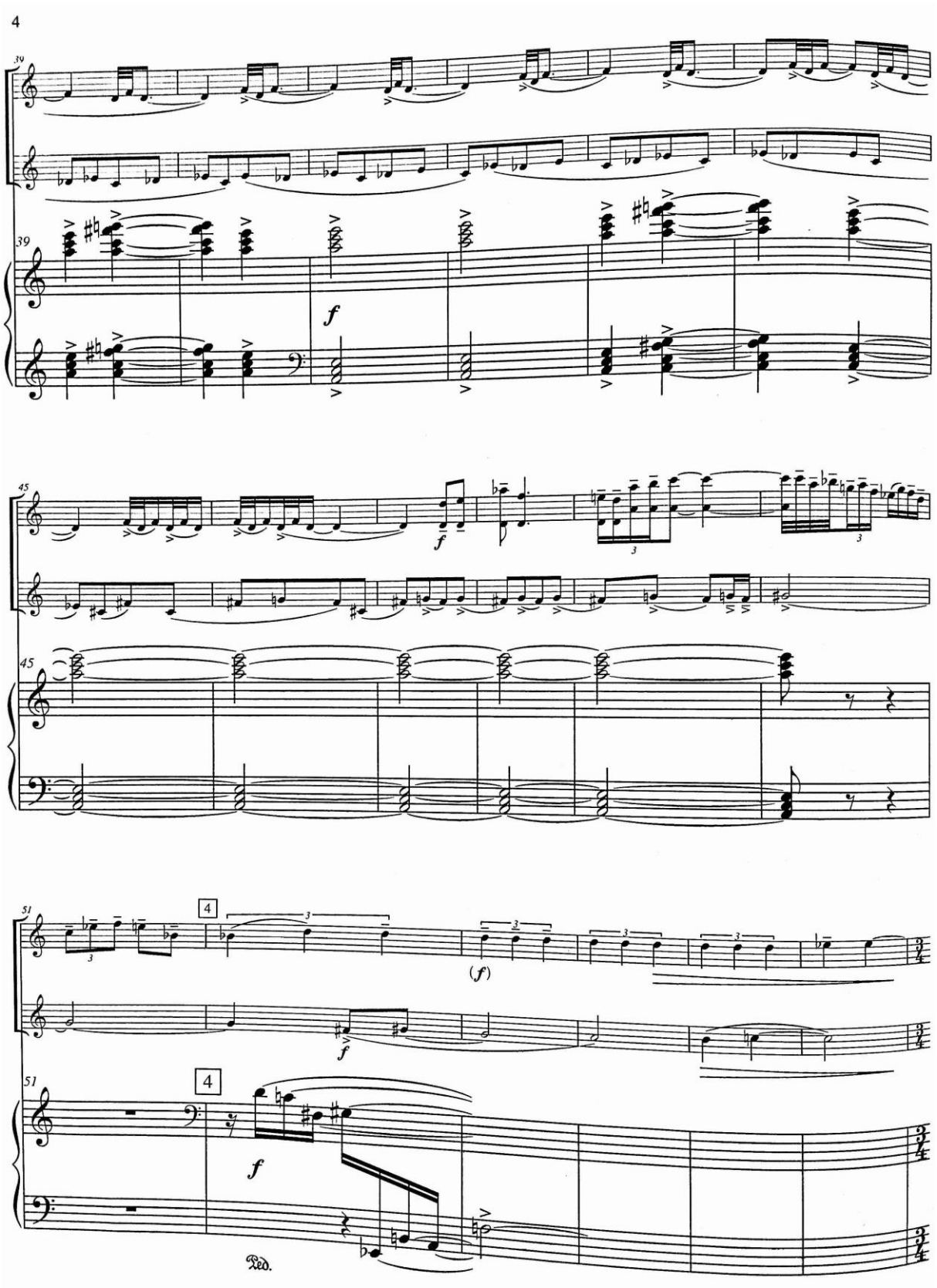
Janáčkovo Trio. *Trio Boemo* [zvukový záznam ve formátu MP3]. Praha: Český rozhlas, 2007

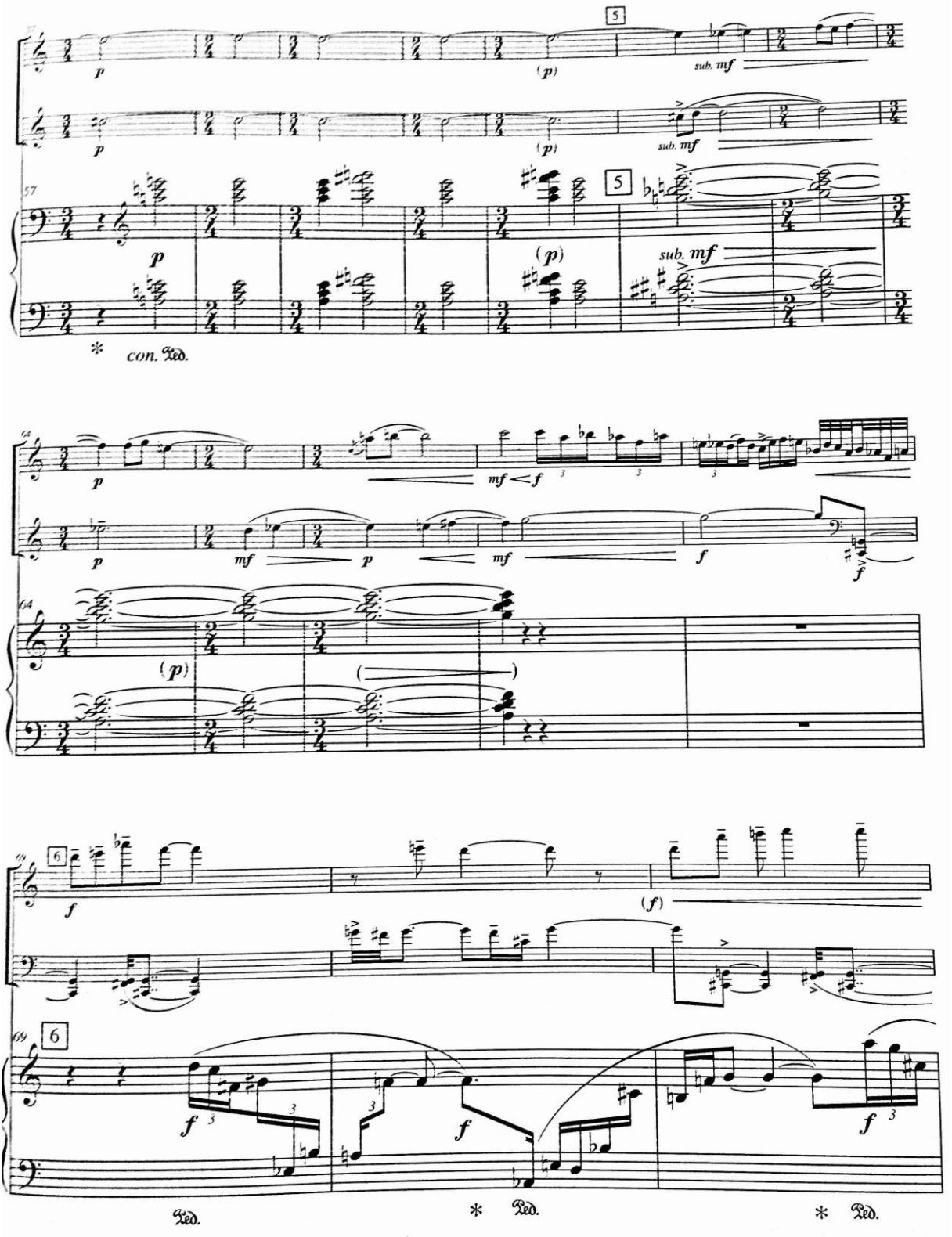
Přílohy

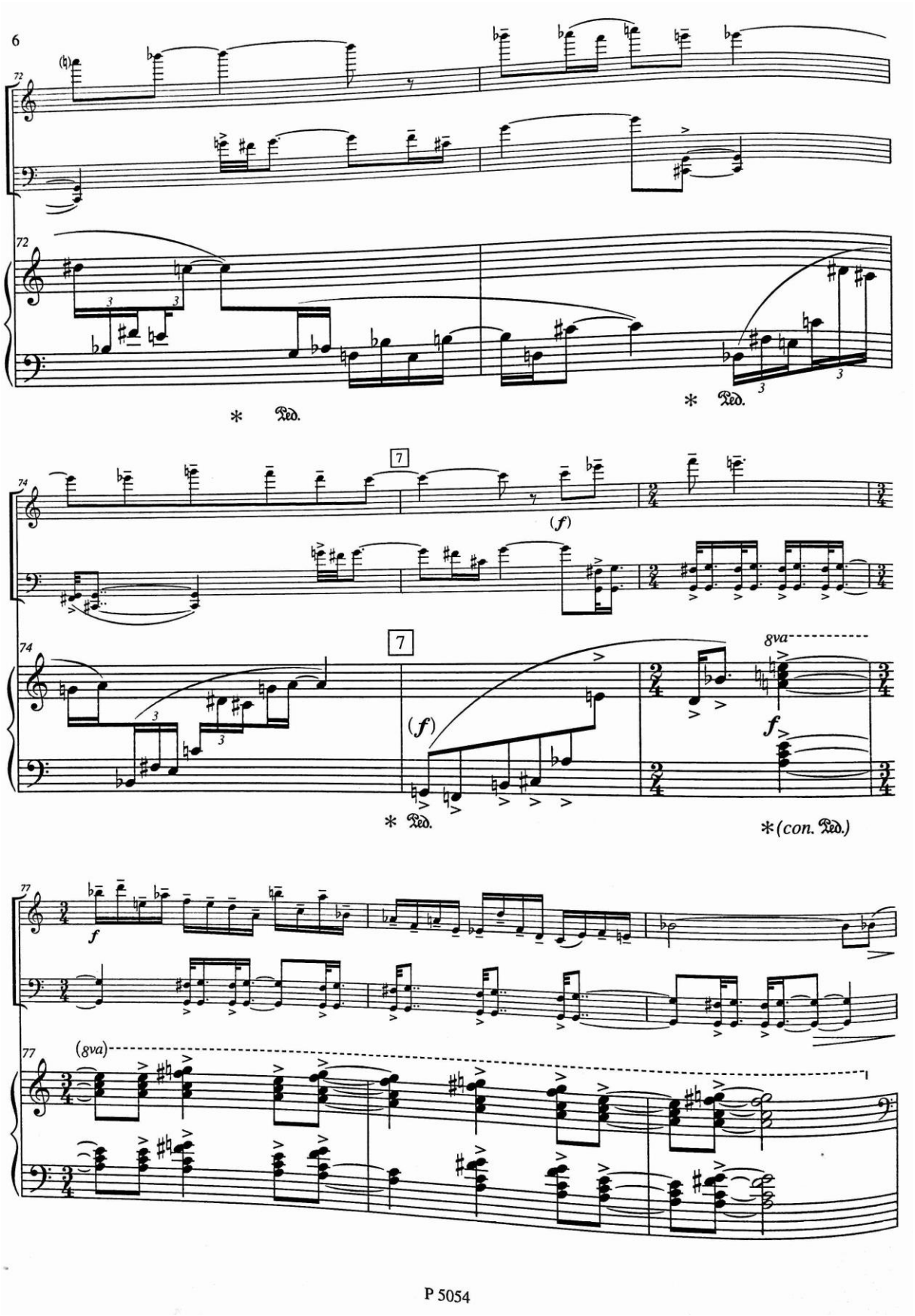
Příloha č. 1 – LUKÁŠ, Zdeněk. *Trio per violino, violoncello e piano*, op. 106 (1974). Panton International Praha. P5054. Praha. 2004. 35 s. – zapůjčeno z Městské knihovny v Praze (signatura VC 160)

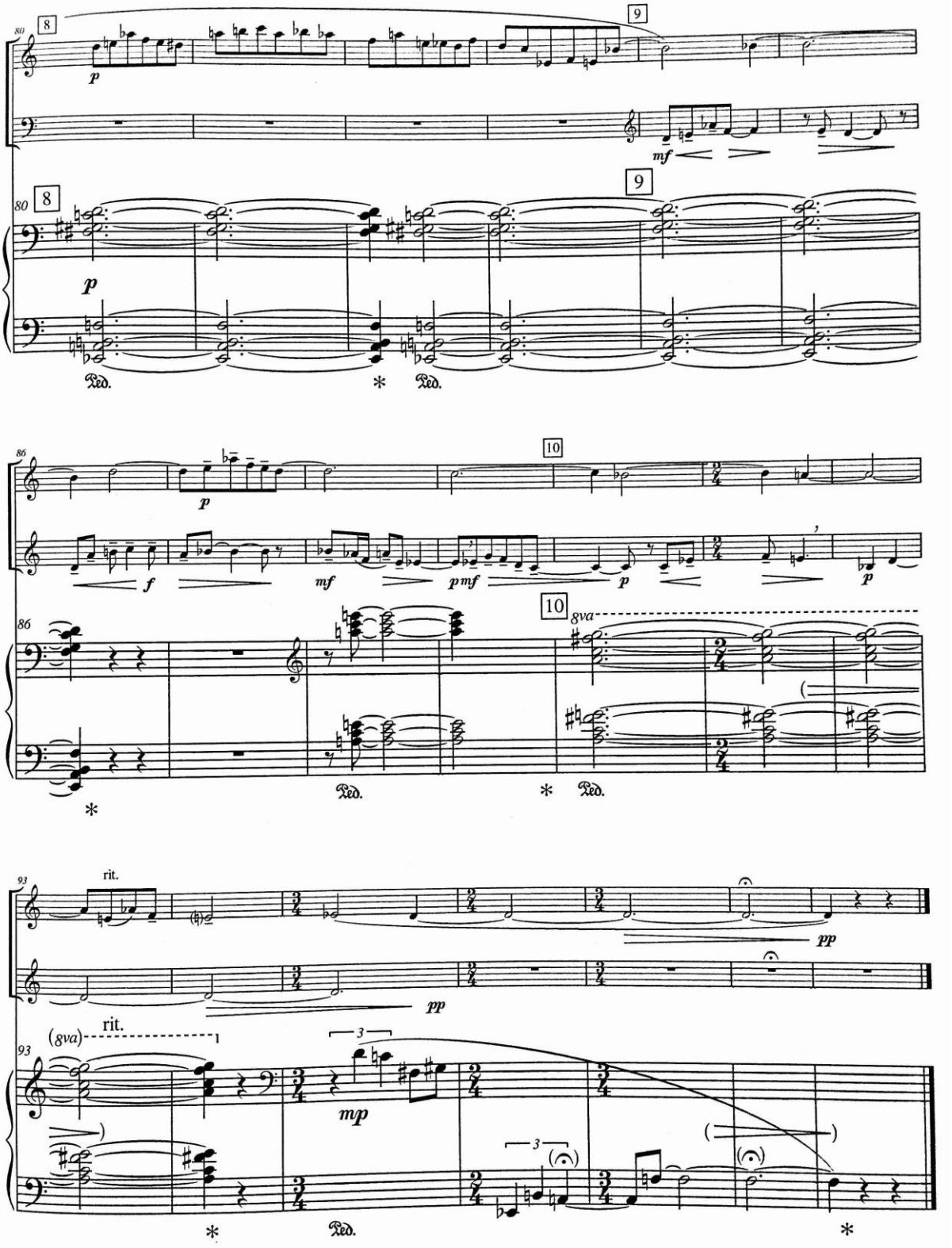



23
2
p
f
(f)
mf
ff
8b
29
(8b)
34
3
f energico
(con. Ped.)

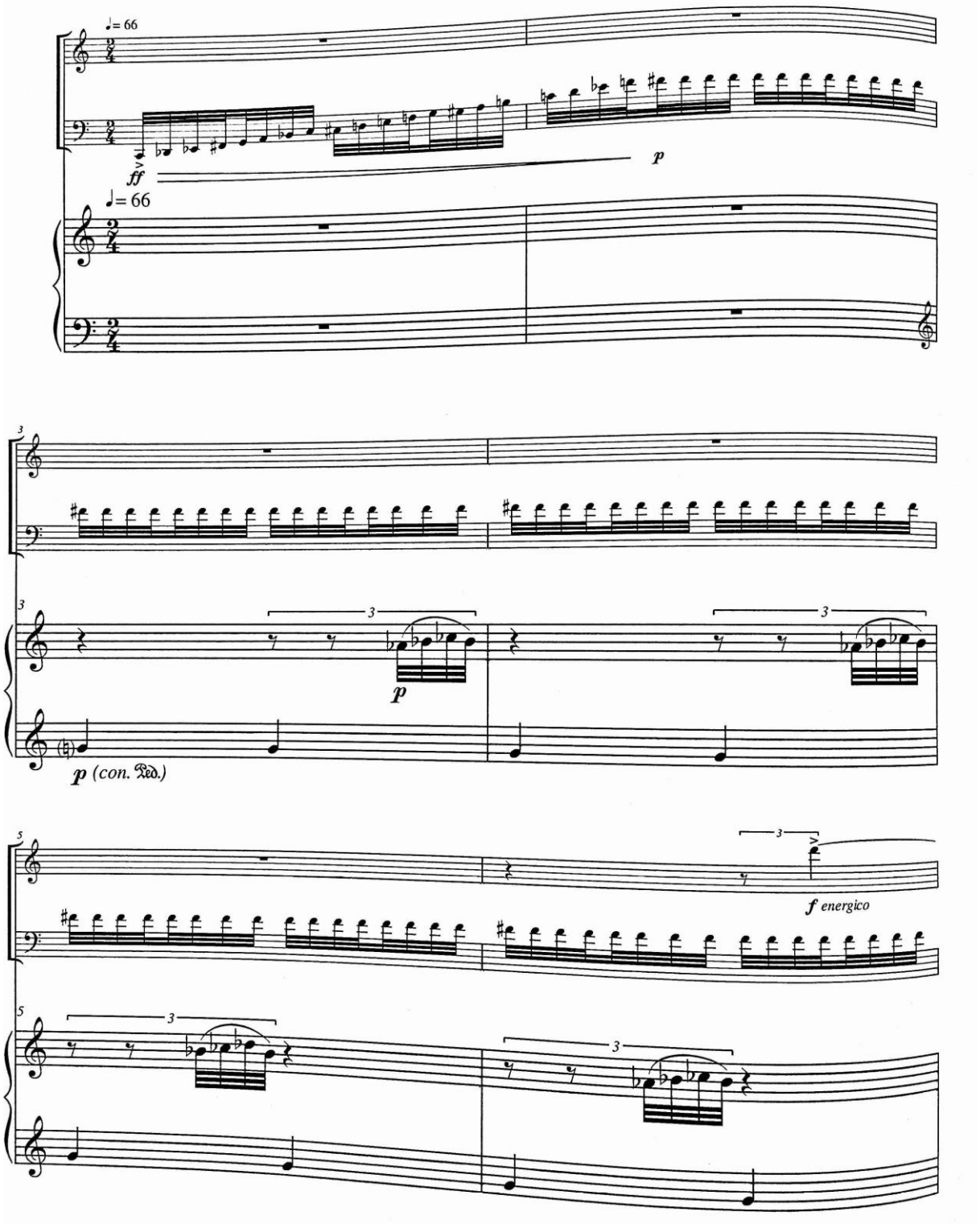

39
39
f
45
f
45
51
4
(f)
f
51
4
f
Ped.

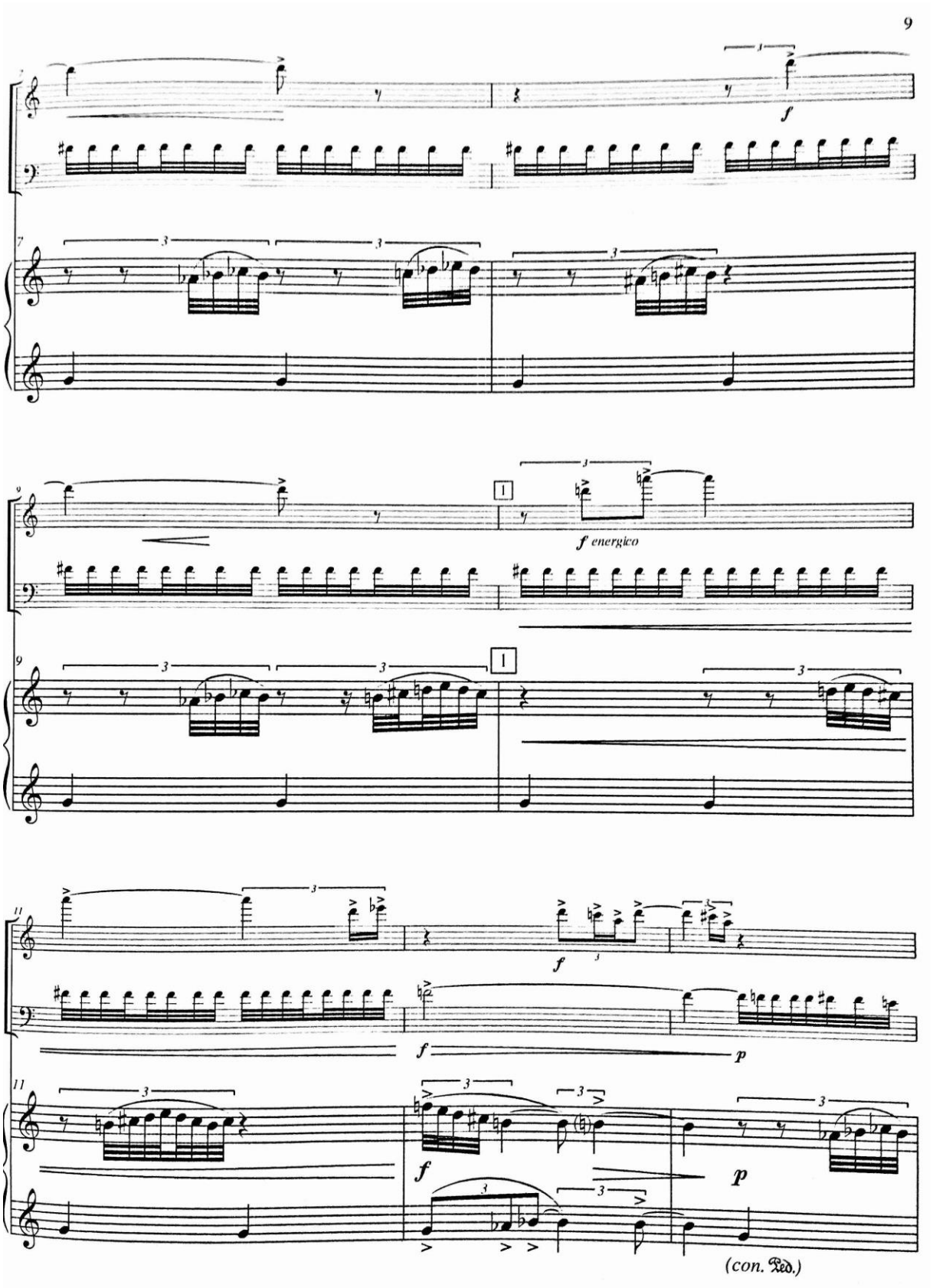

5
p
(p)
sub. mf
con. Ped.
mf
f
6
(f)
Ped.

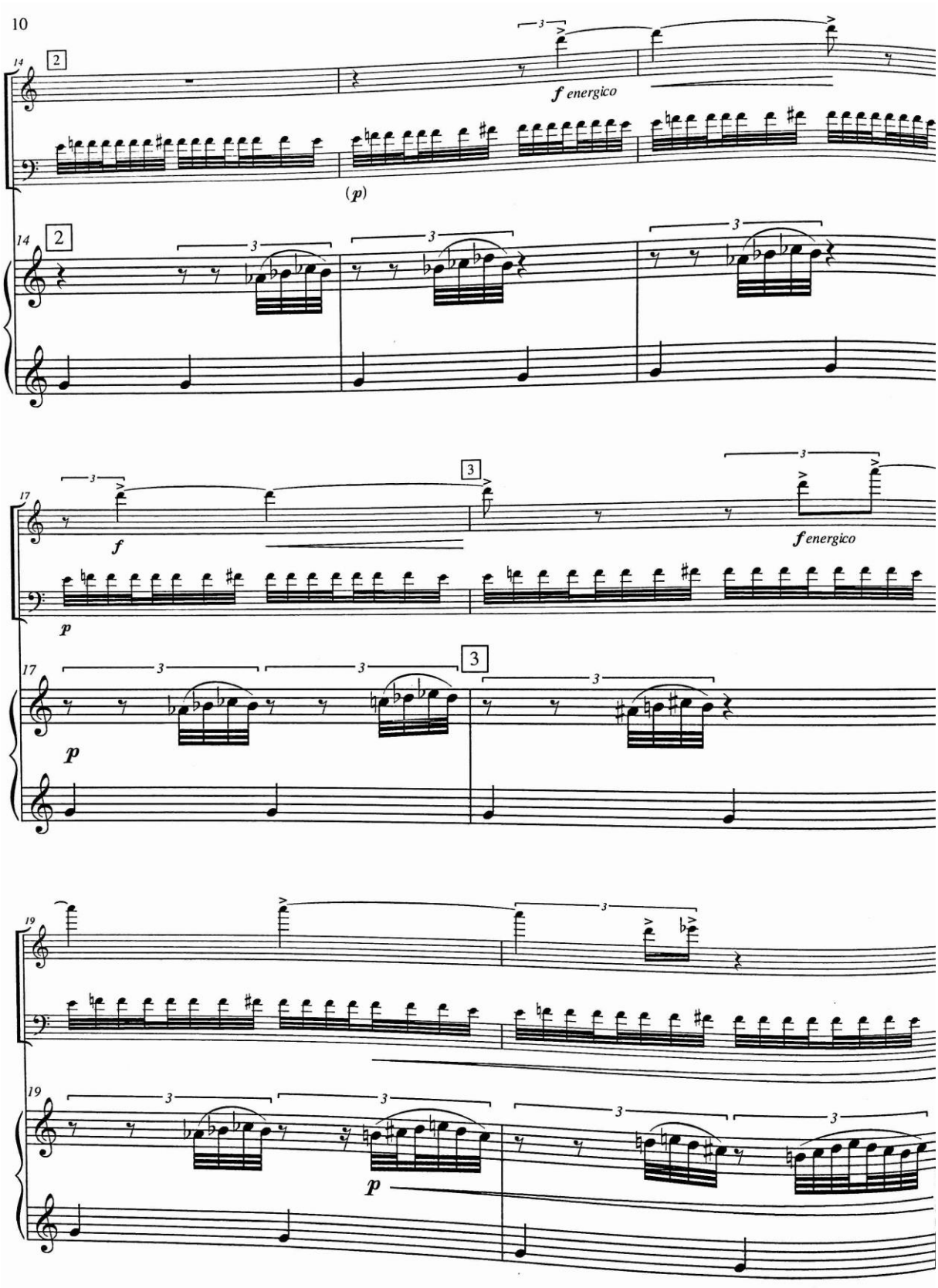

72
Ped.
Ped.
74
7
(f)
8va
f
Ped.
*(con. Ped.)
77
f
(8va)

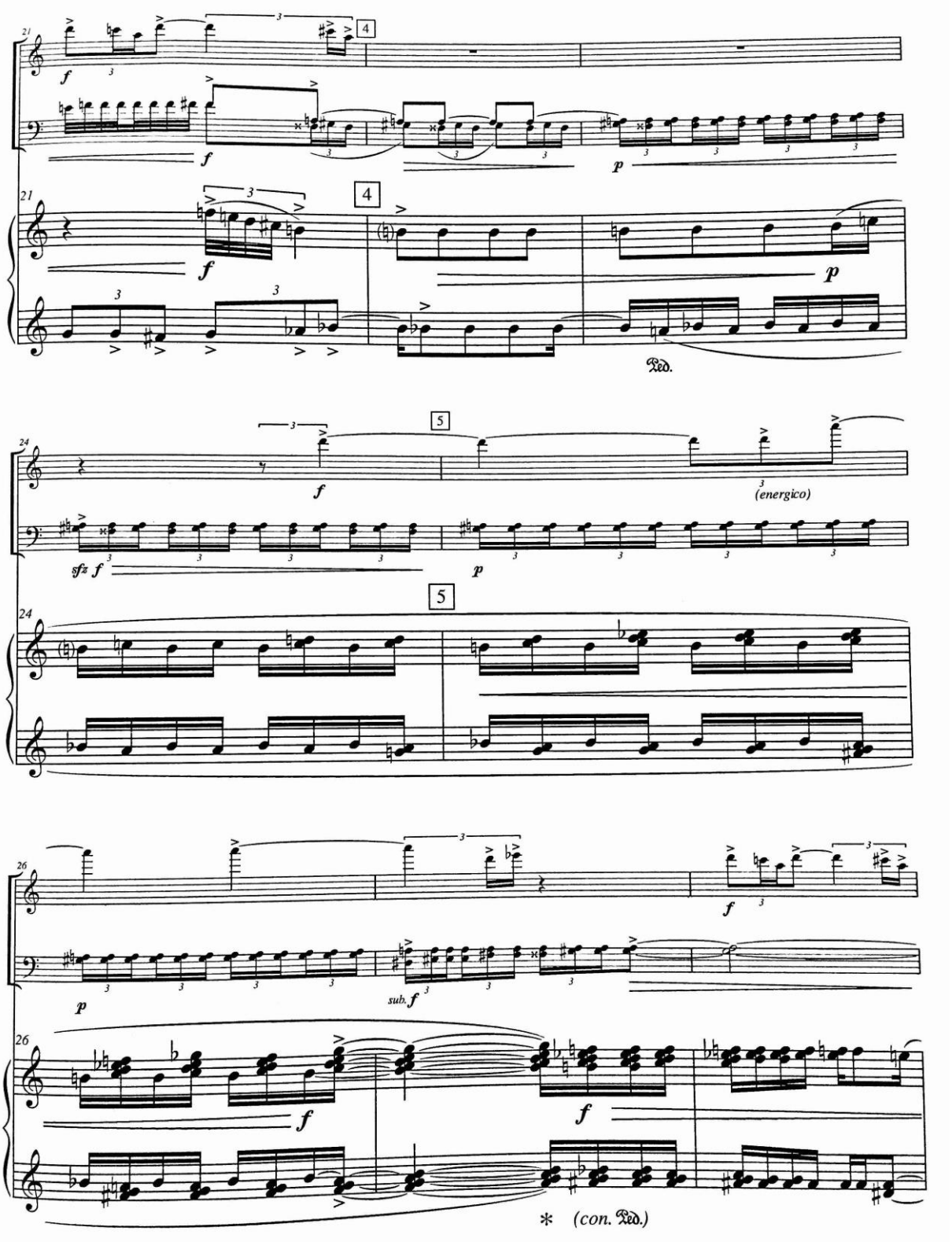

80
8
9
p
mf
Ped.
*
86
10
f
mf
pmf
8va
93
rit.
(8va)
pp
mp
3

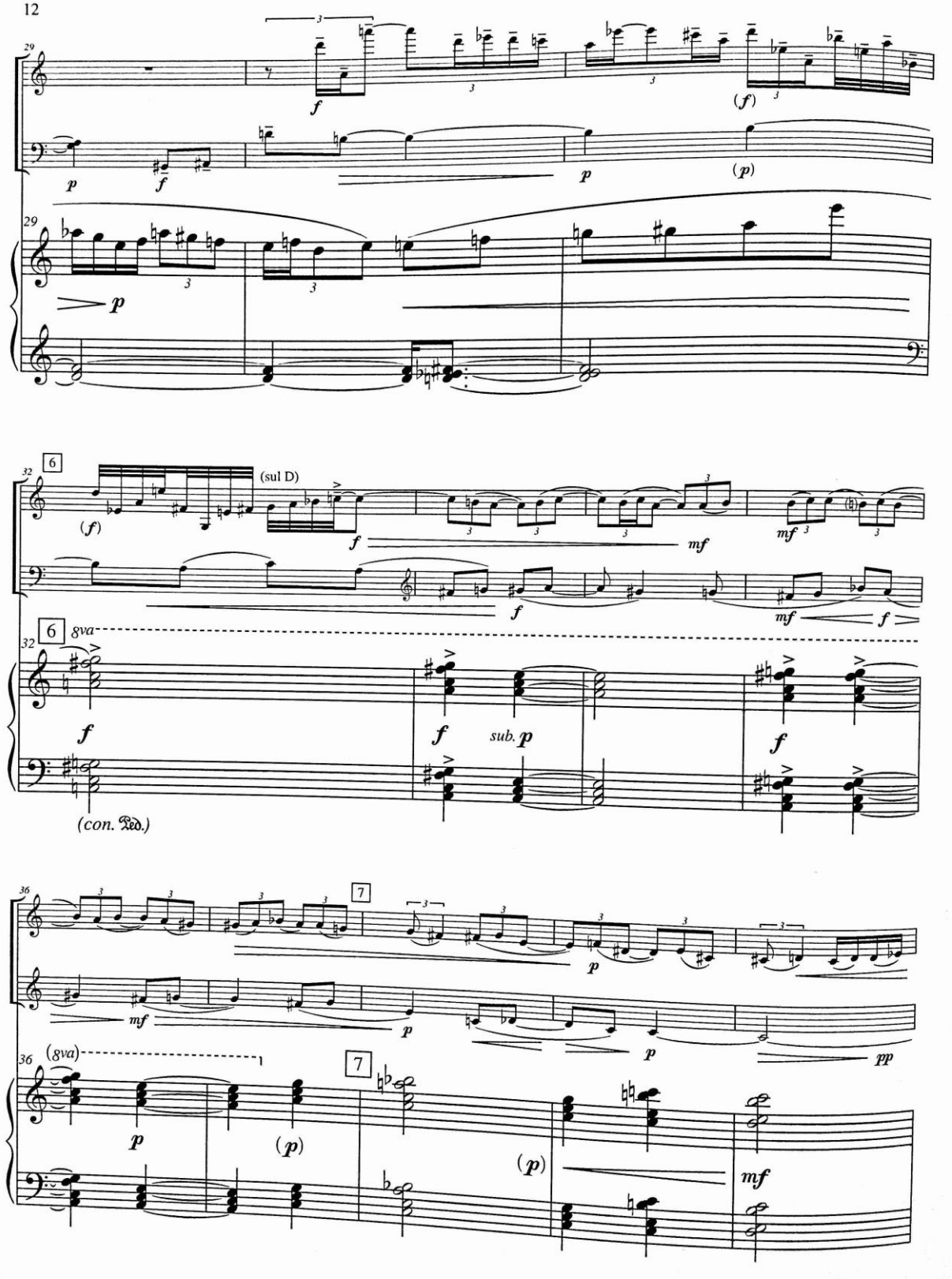
II.

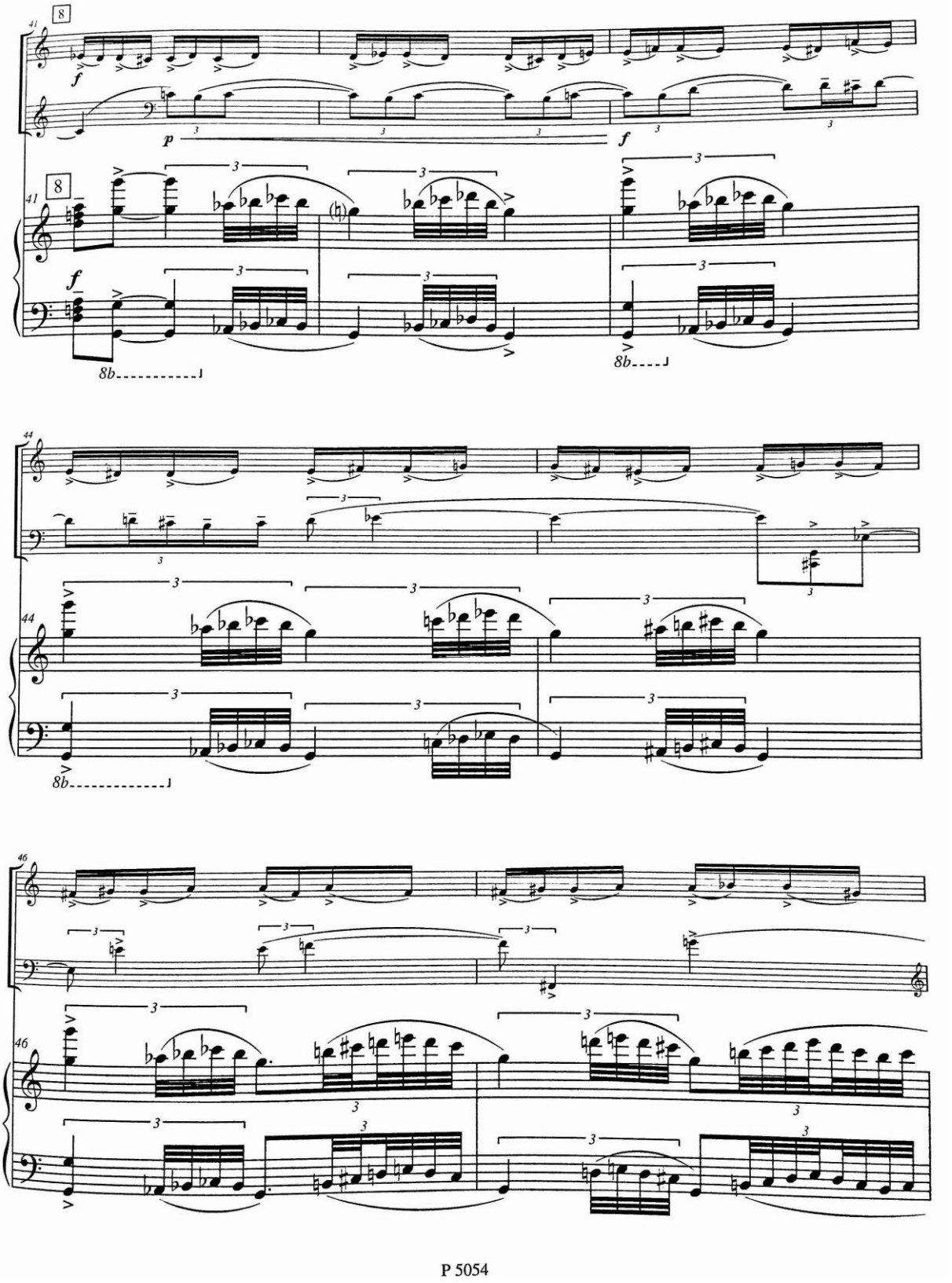


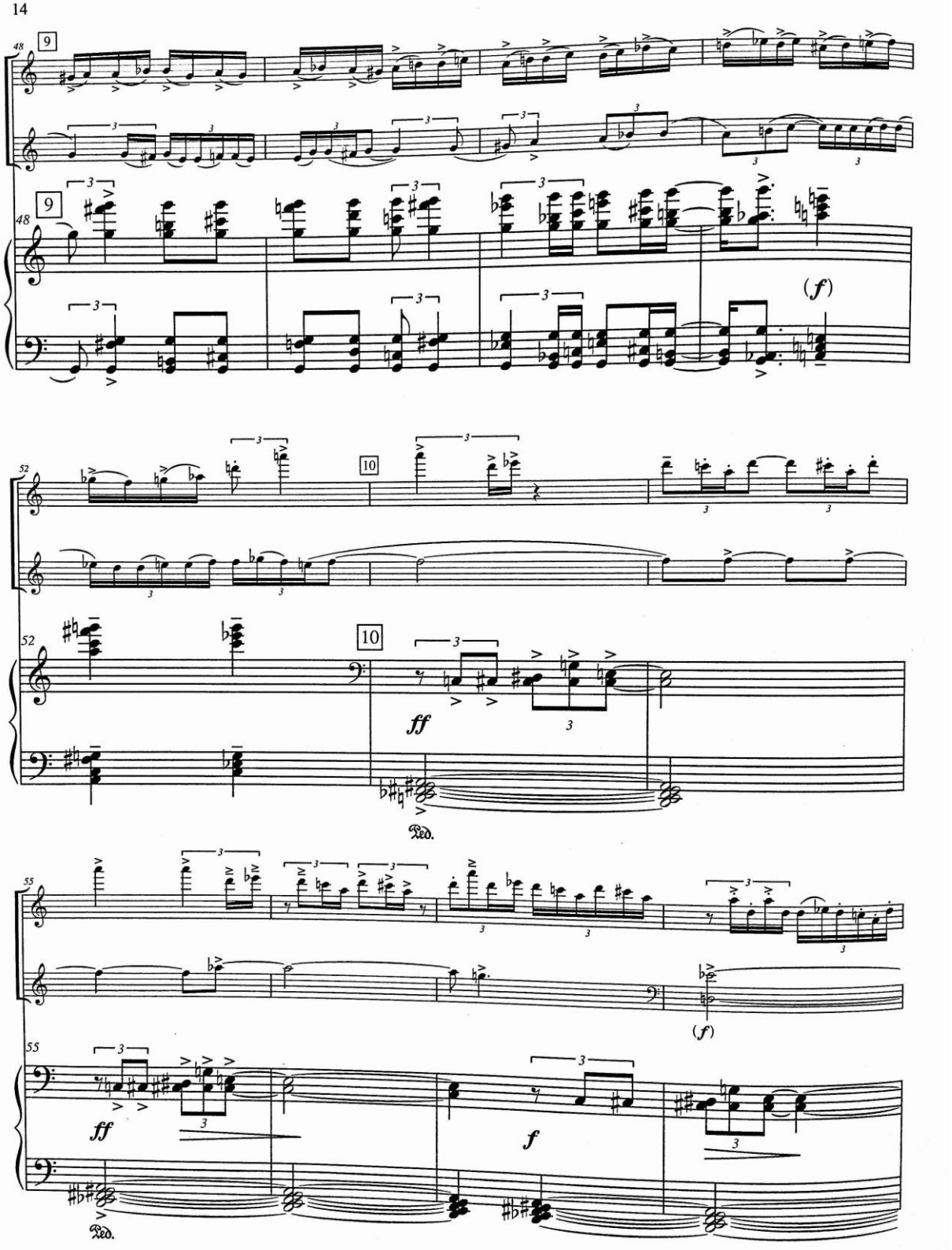

f
f energico
f
p
f
p
(con. Ped.)

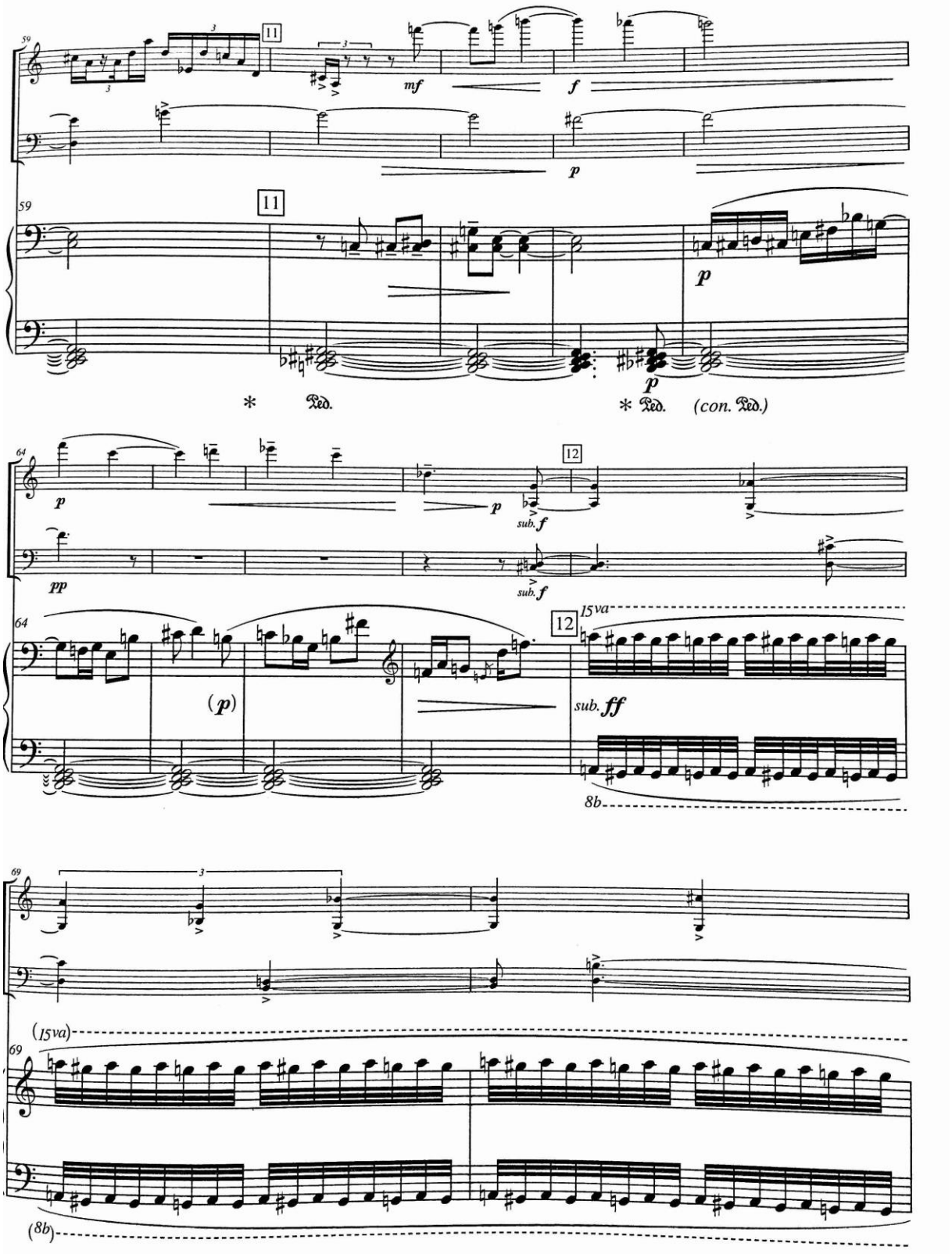

14
2
f energico
(p)
14
2
17
3
f
f energico
p
17
3
p
19
19
p

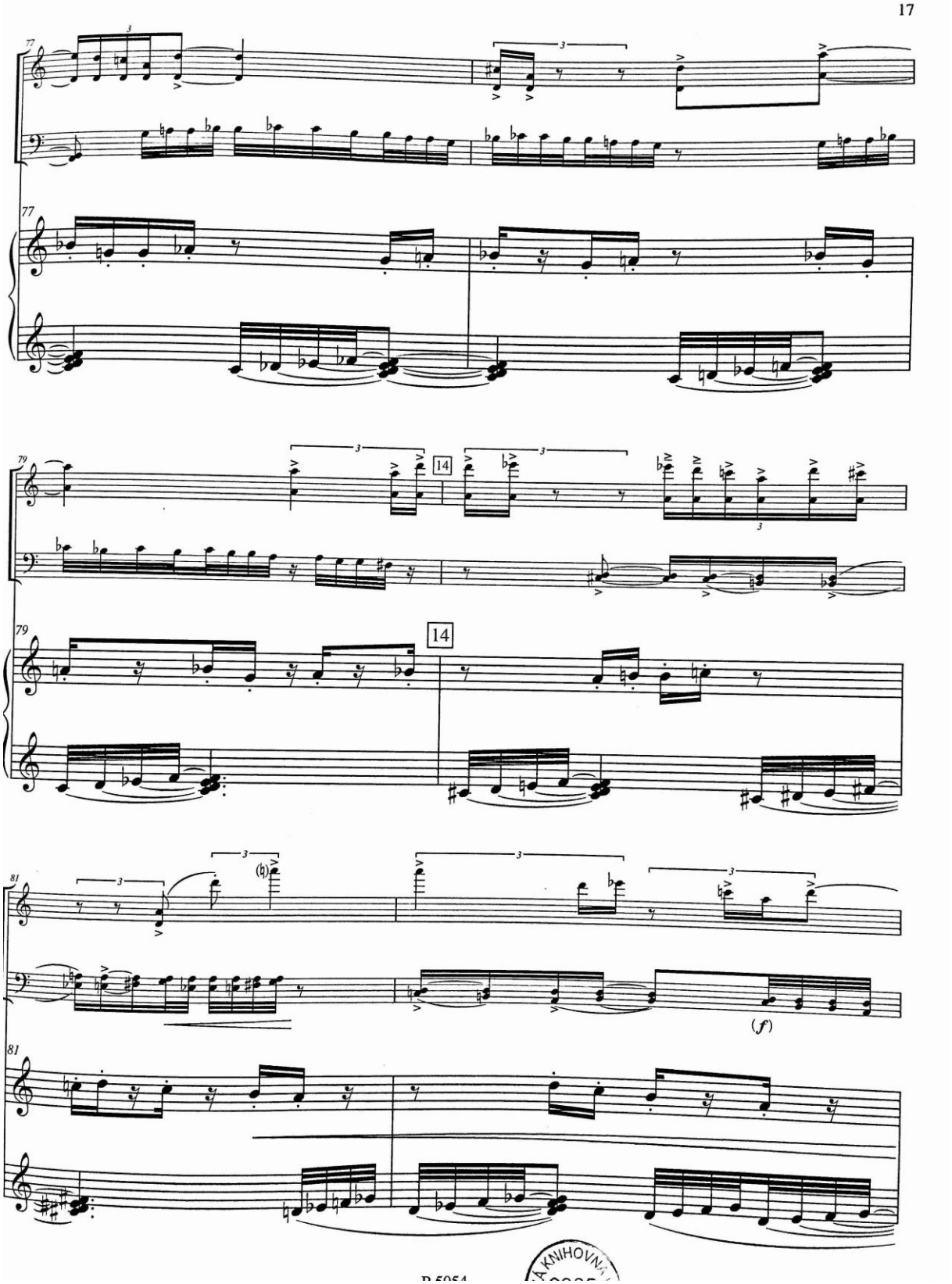

21
4
f
p
Ped.
24
5
(energico)
sfz
26
sub. f
* (con. Ped.)


29
f
(f)
p
f
p
(p)
29
p
32
6
(sul D)
(f)
f
mf
mf
f
mf
f
6
8va
32
f
f
sub. p
f
(con. Ped.)
36
7
mf
p
p
pp
36
(8va)
7
p
(p)
(p)
mf

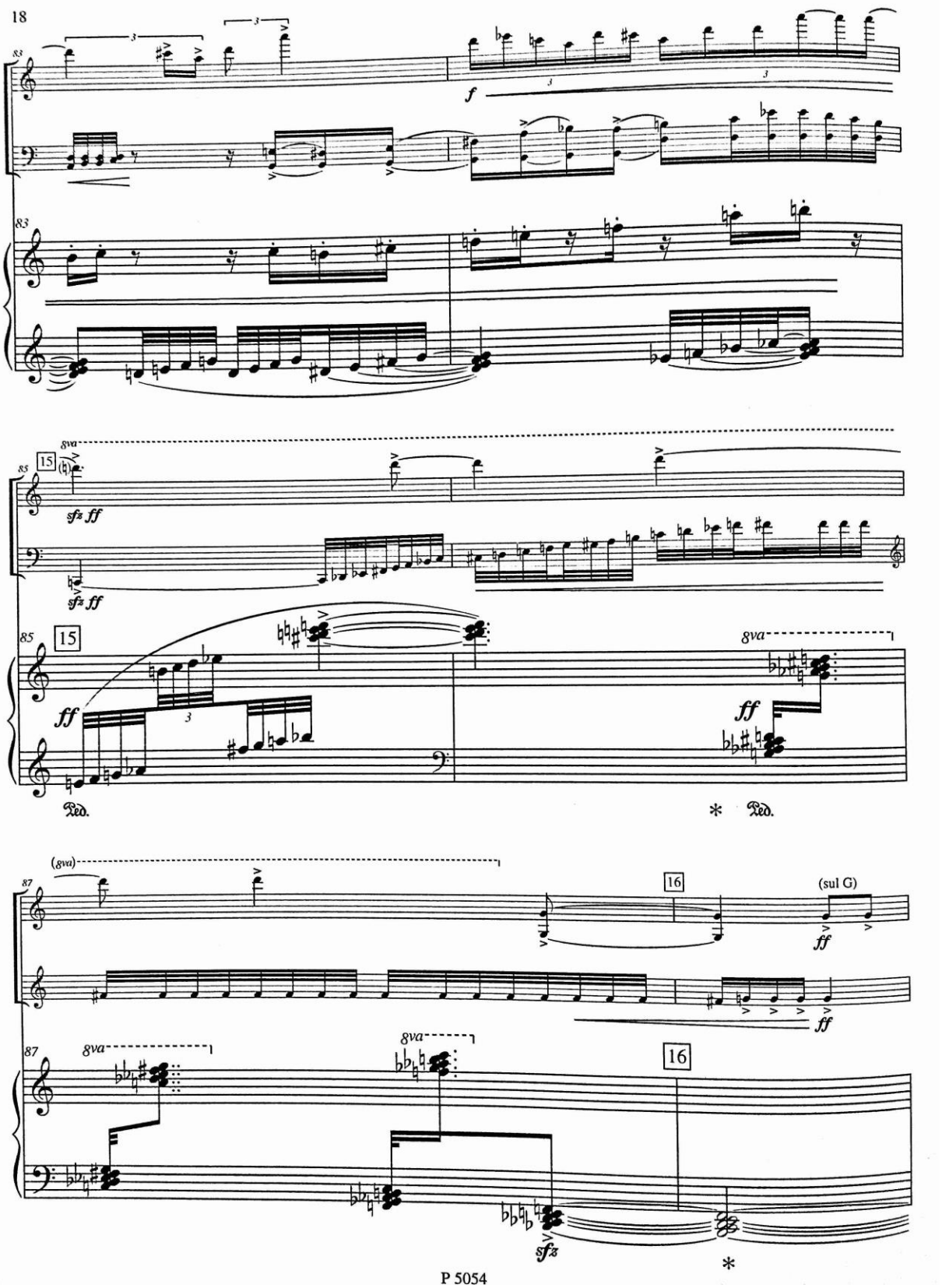

41
8
f
p
f
8b
41
8
f
8b
8b
44
44
8b
46
46

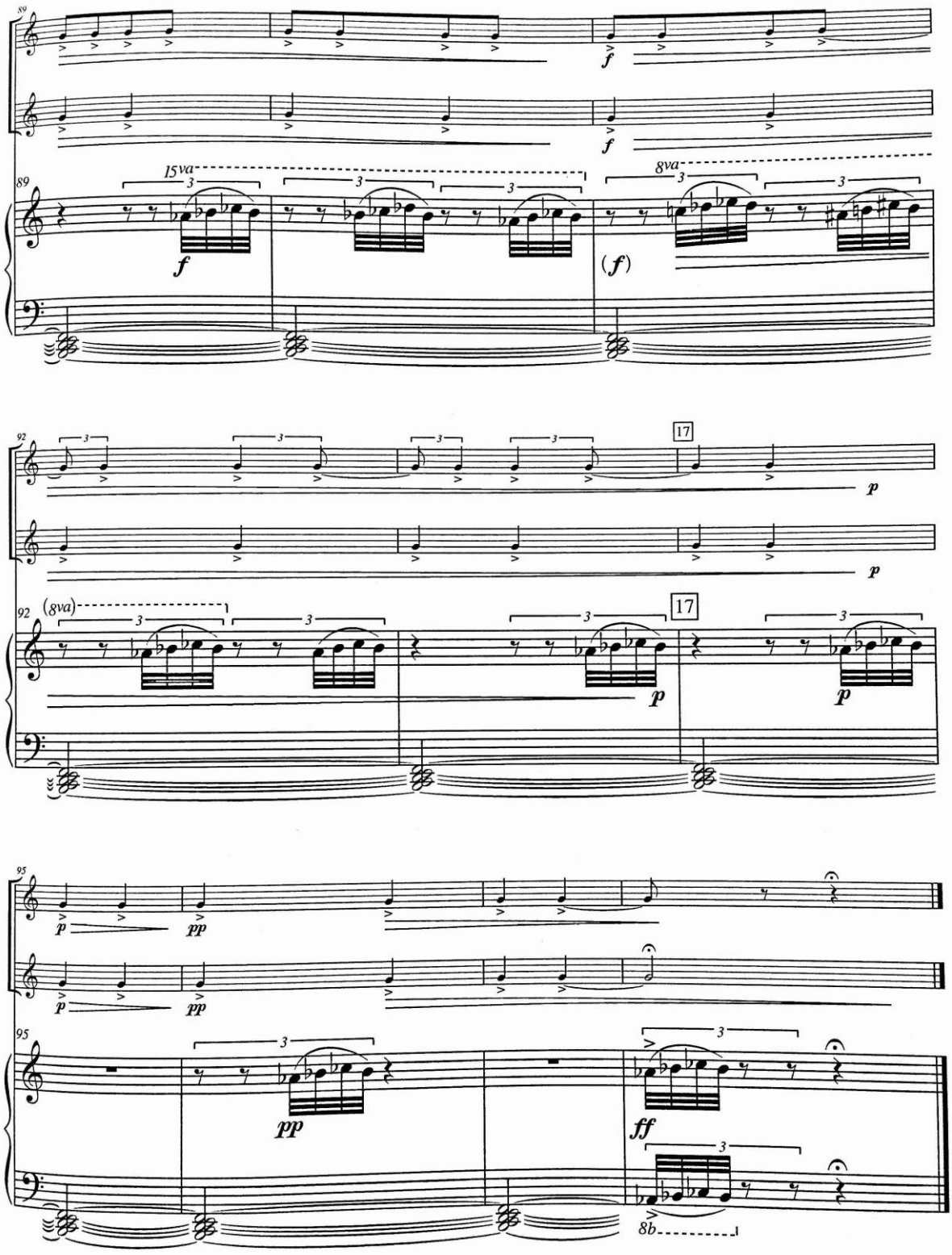

48
9
(f)
52
10
ff
Ped.
55
(f)
ff
f
Ped.


59
11
mf
f
p
59
11
p
p
* Ped.
* Ped. (con. Ped.)
64
p
p
12
sub. f
pp
sub. f
64
12
15va
(p)
sub. ff
8b
69
(15va)
69
(8b)

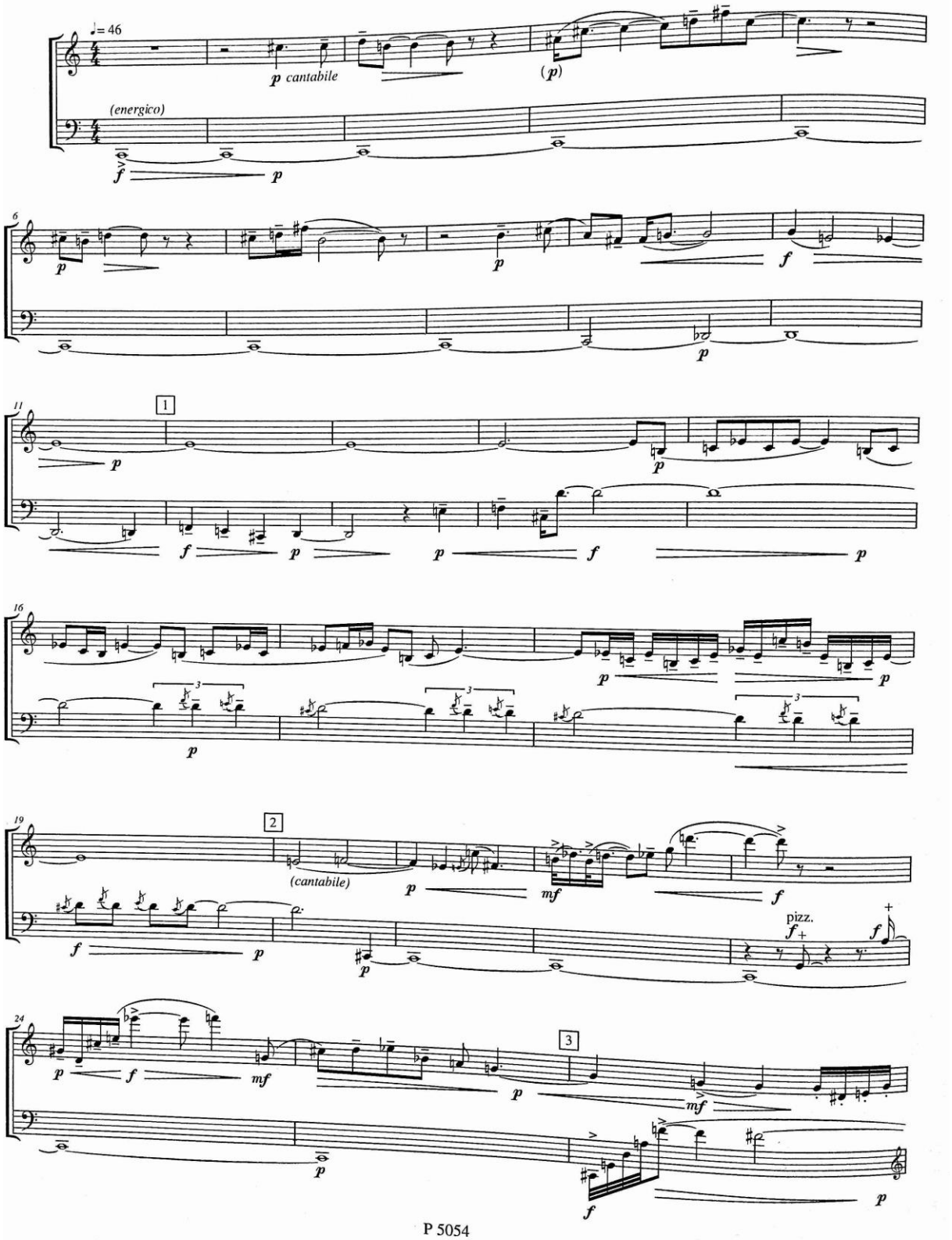


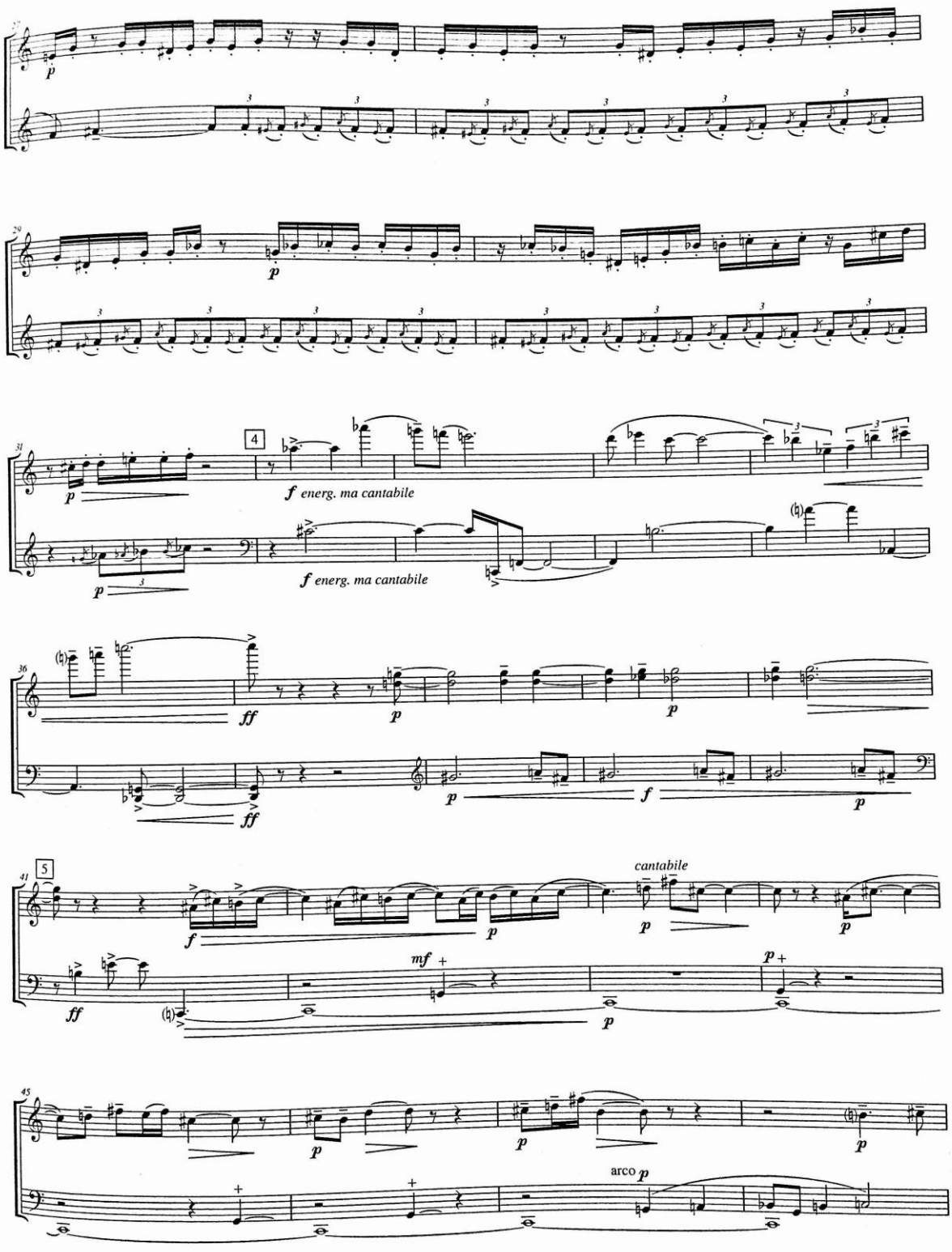
KNIHOVNA

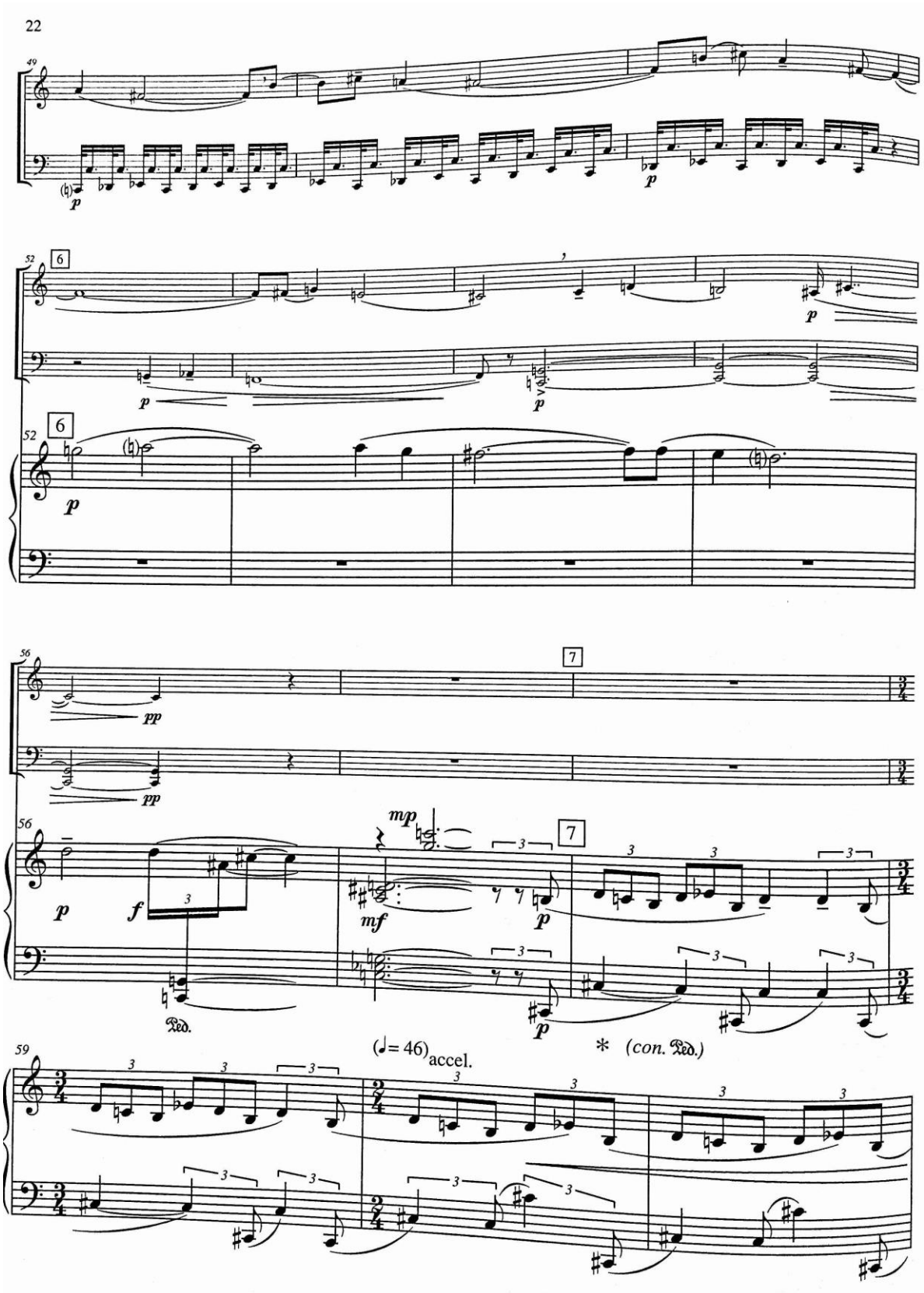

83
f
83
8va
15
85
sfz ff
sfz ff
85
15
ff
8va
ff
Ped.
*
Ped.
(8va)
87
16
(sul G)
ff
ff
87
8va
8va
16
sfz
*

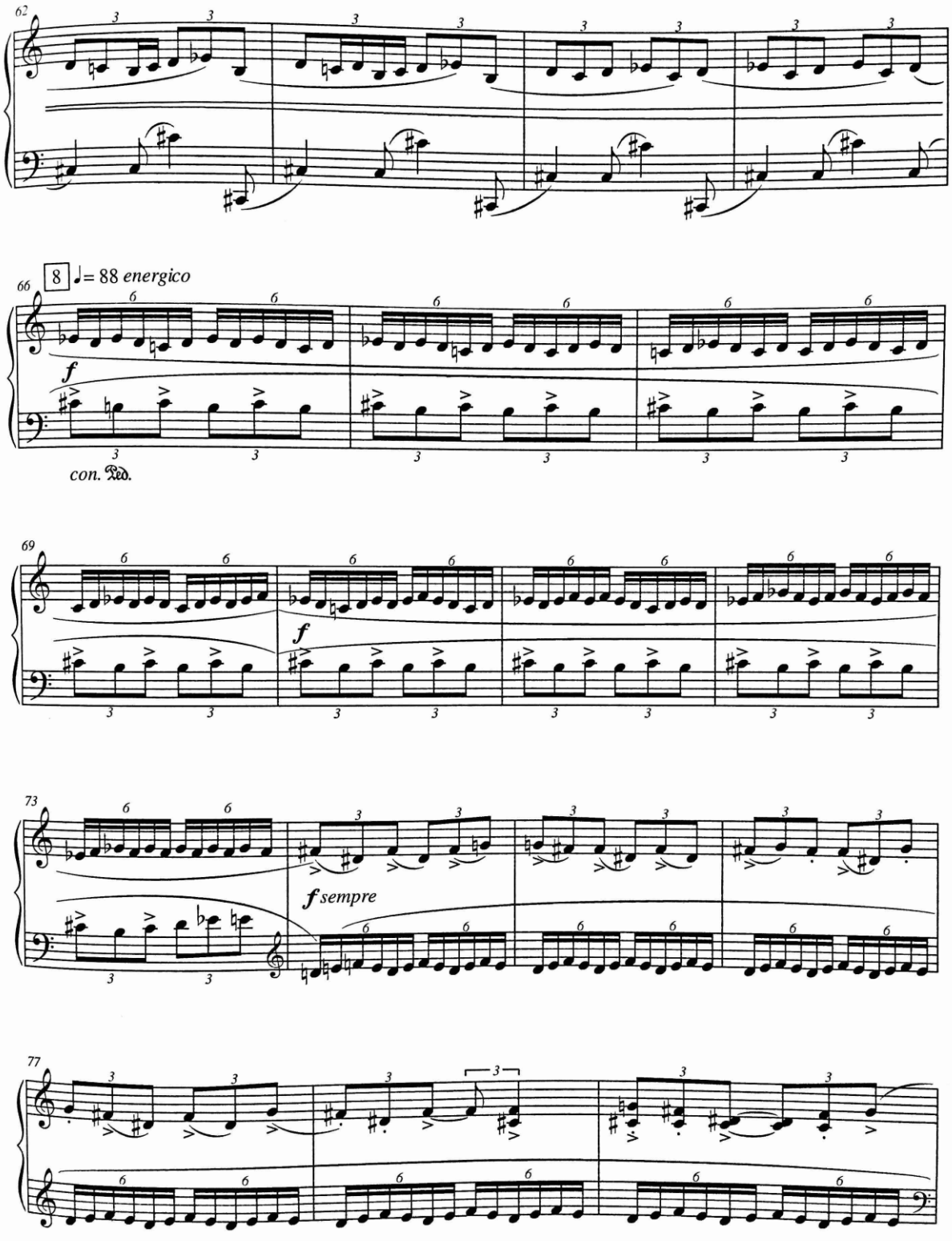

89
15va
8va
(f)
92
17
(8va)
95
pp
ff
8b

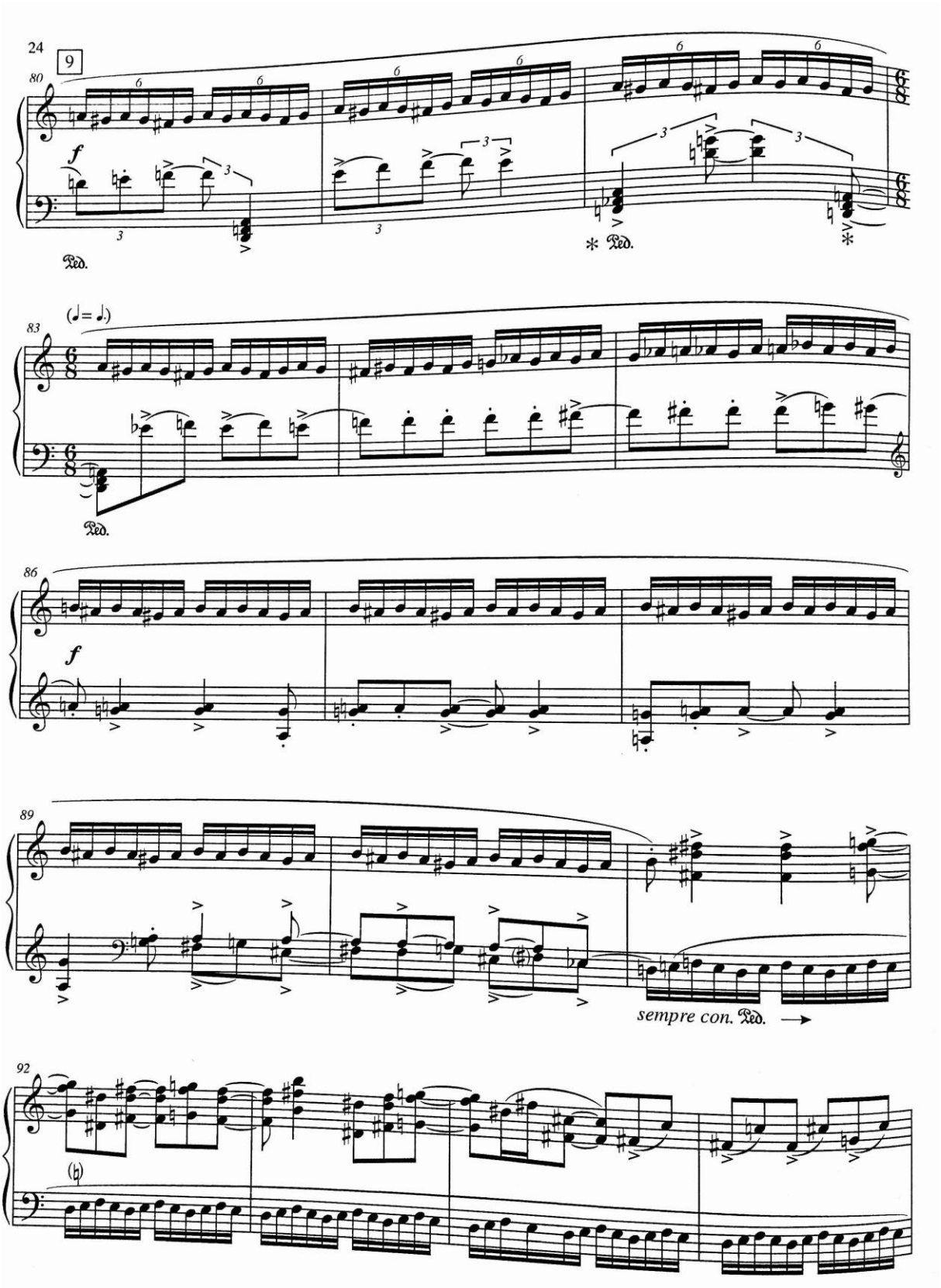
III.

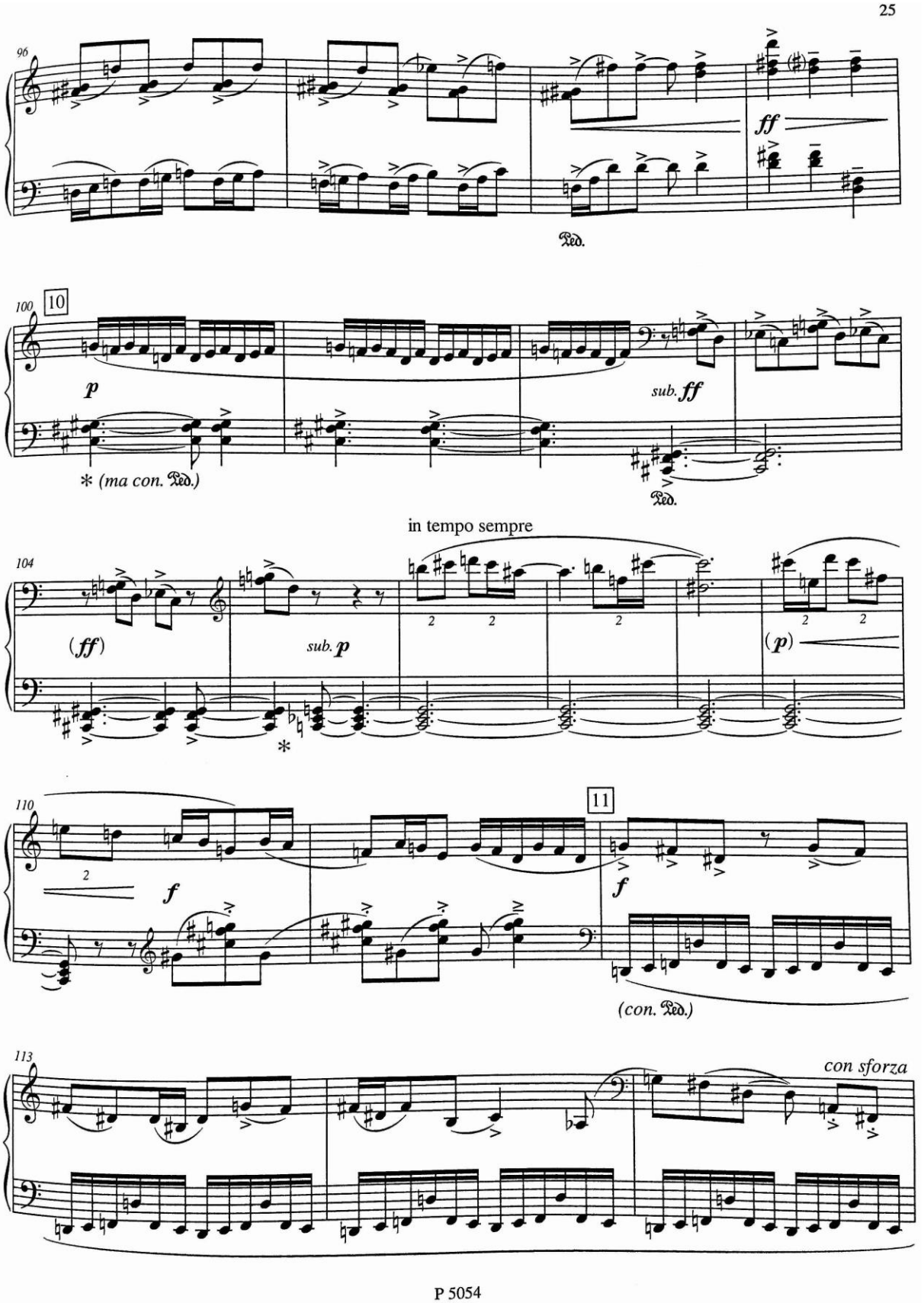

♩= 46
p cantabile
(p)
(energico)
f
p
6
p
p
f
p
11
1
p
p
f
p
p
f
p
16
p
p
3
3
3
19
2
(cantabile)
p
mf
f
f
p
p
pizz.
f
f
24
p
f
mf
p
3
mf
p
f
p

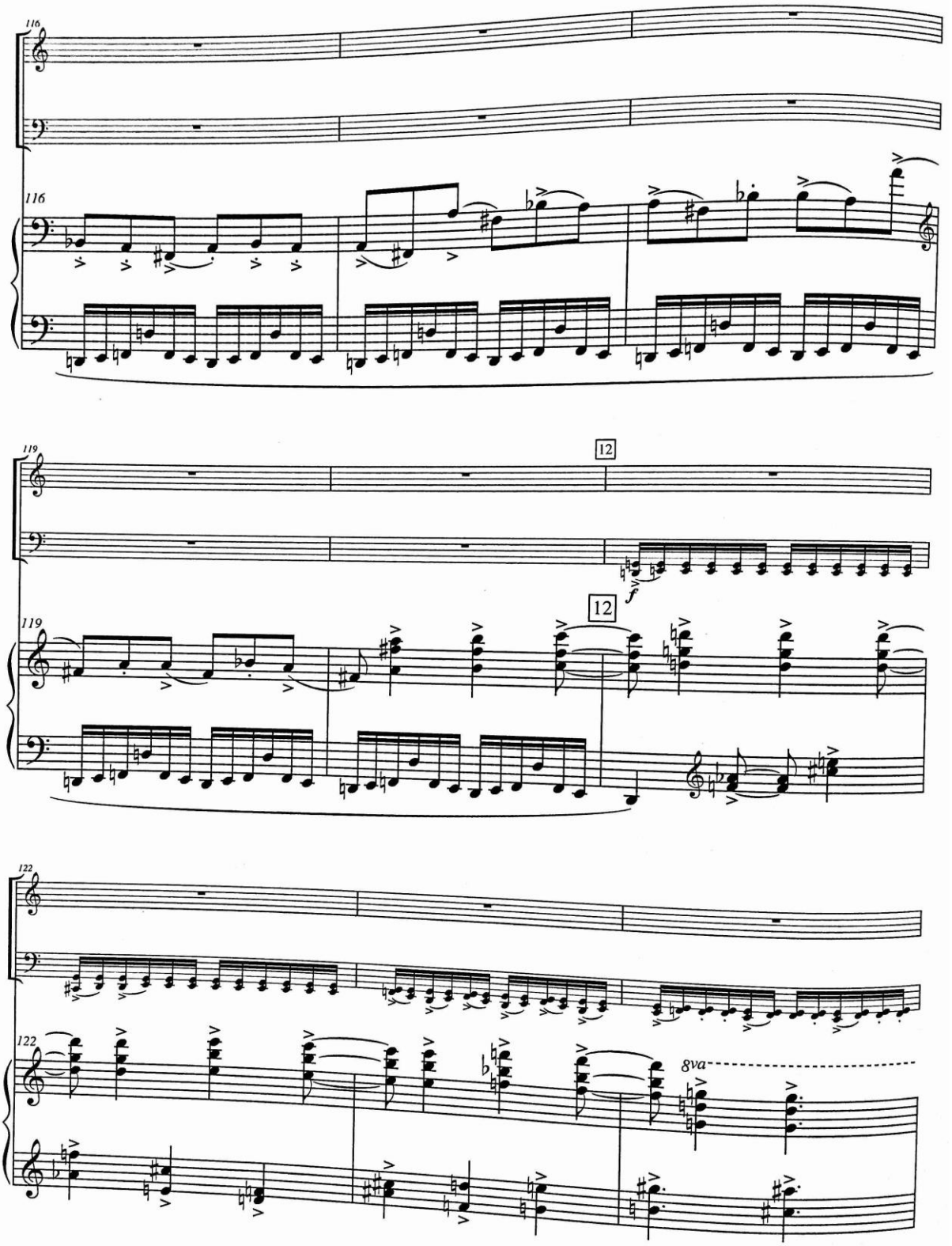

p
p
4
f energ. ma cantabile
p
f energ. ma cantabile
ff
p
p
f
p
ff
5
cantabile
f
p
p
ff
mf
p
p
p
arco p

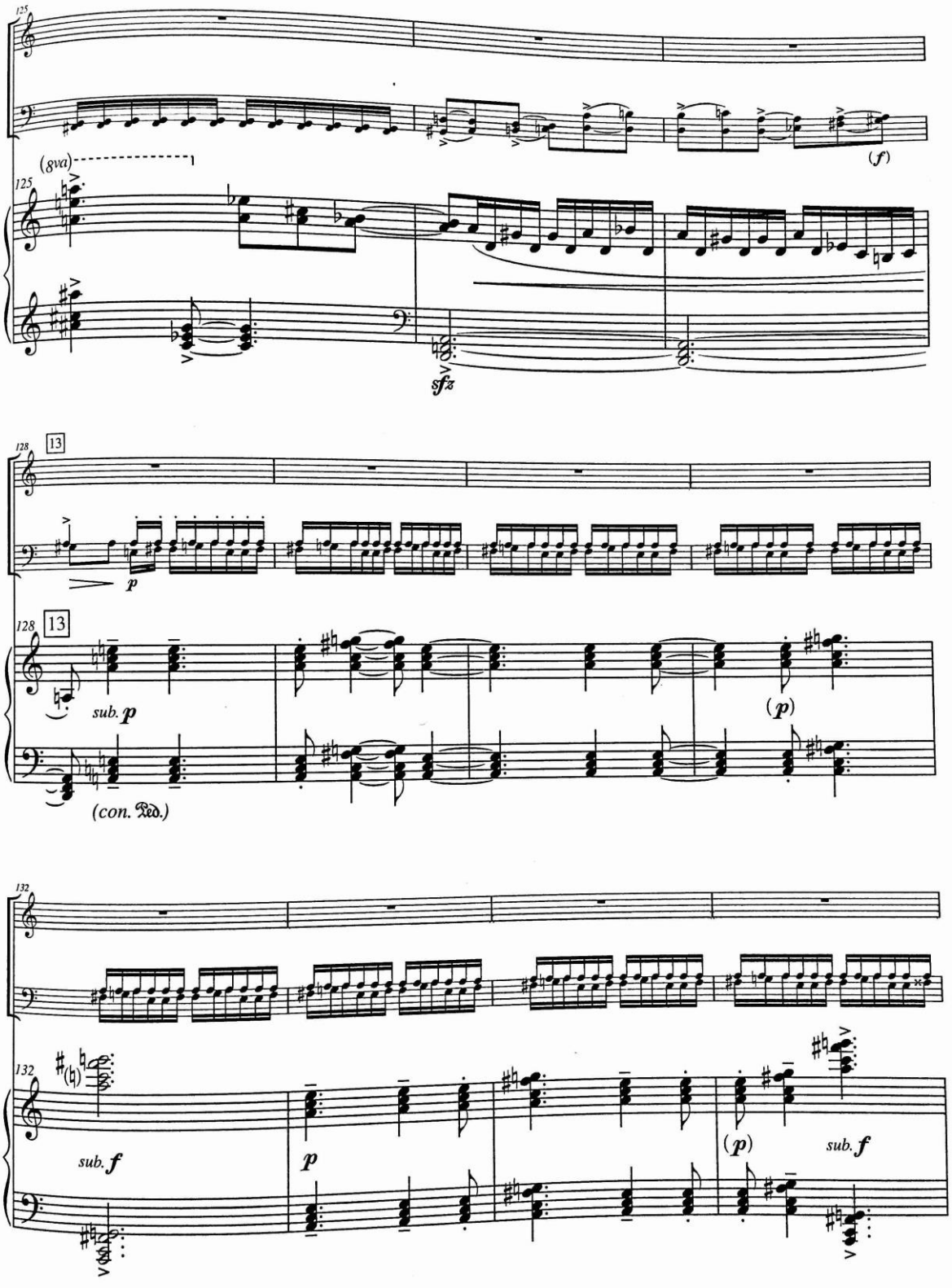

49
52
6
p
52
6
p
56
7
pp
pp
56
mp
7
p
f
3
mf
p
Ped.
(♩= 46) accel.
* (con. Ped.)
59

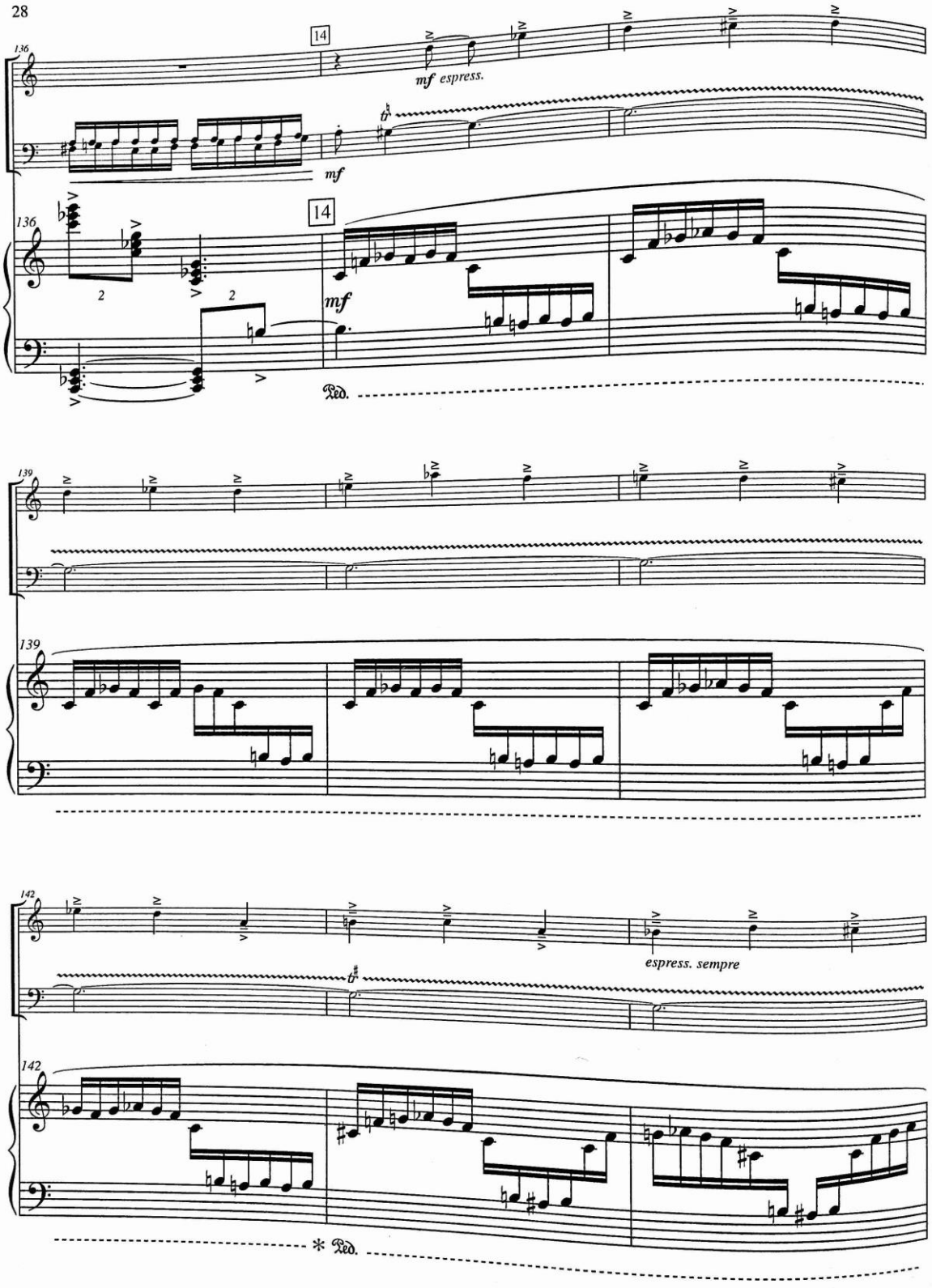

62
66
8
♩= 88 energico
f
con. Ped.
69
f
73
f sempre
77

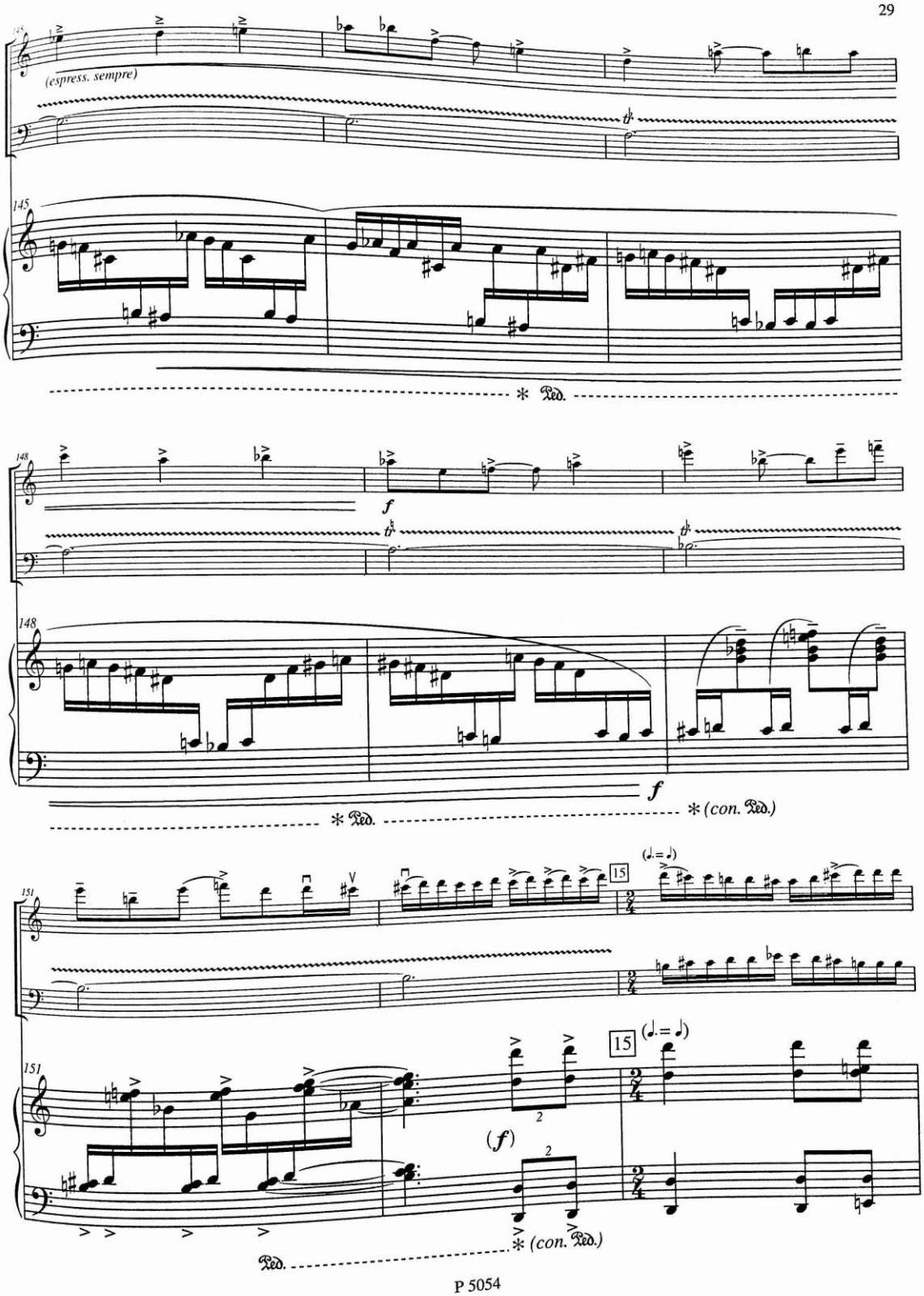

24
9
80
f
Ped.
* Ped.
83
(♩= ♩.)
Ped.
86
f
89
sempre con. Ped.
92

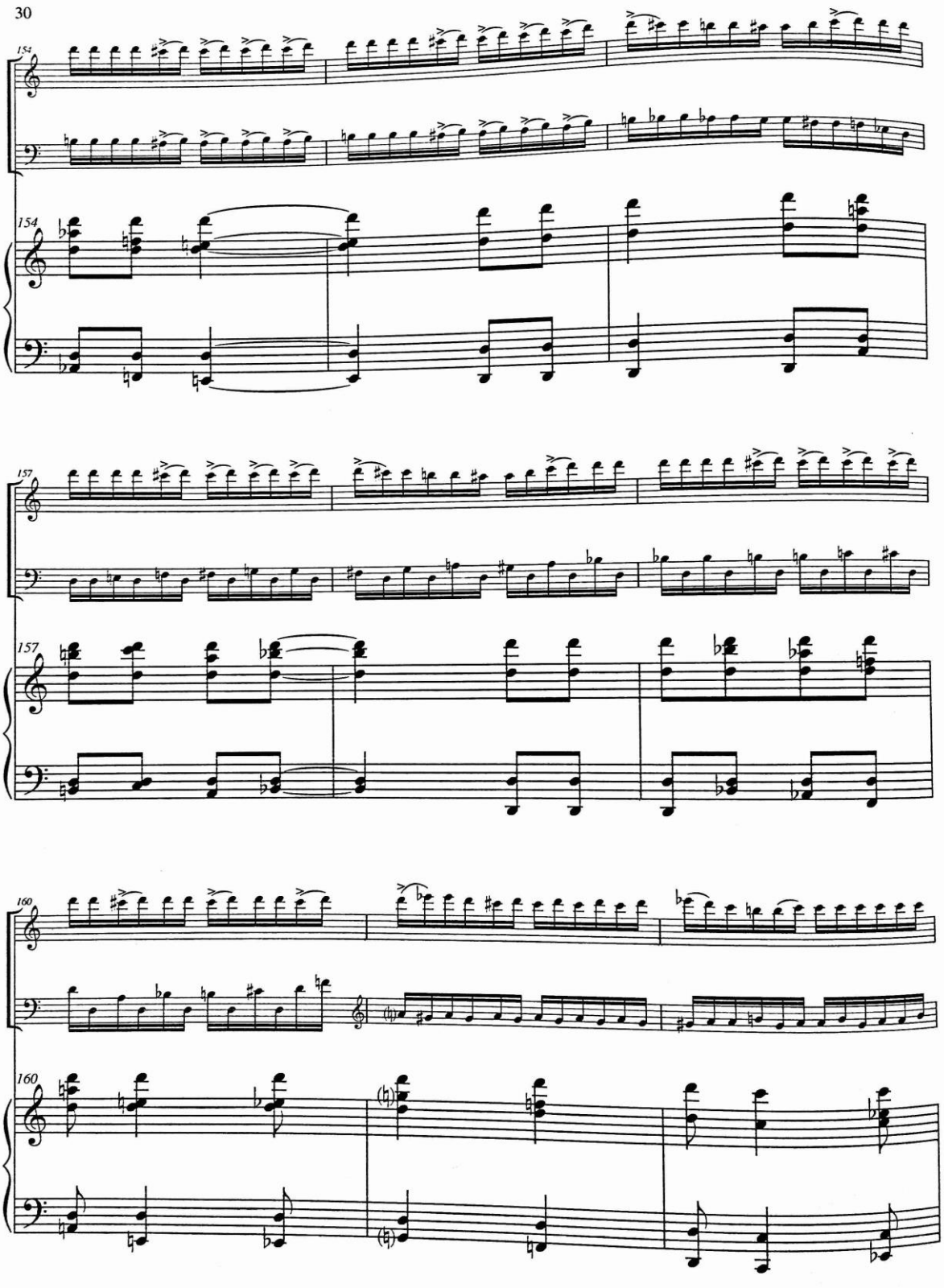

96
ff
Ped.
100
10
p
sub. ff
* (ma con. Ped.)
Ped.
in tempo sempre
104
(ff)
sub. p
(p)
110
11
f
f
(con. Ped.)
113
con sforza

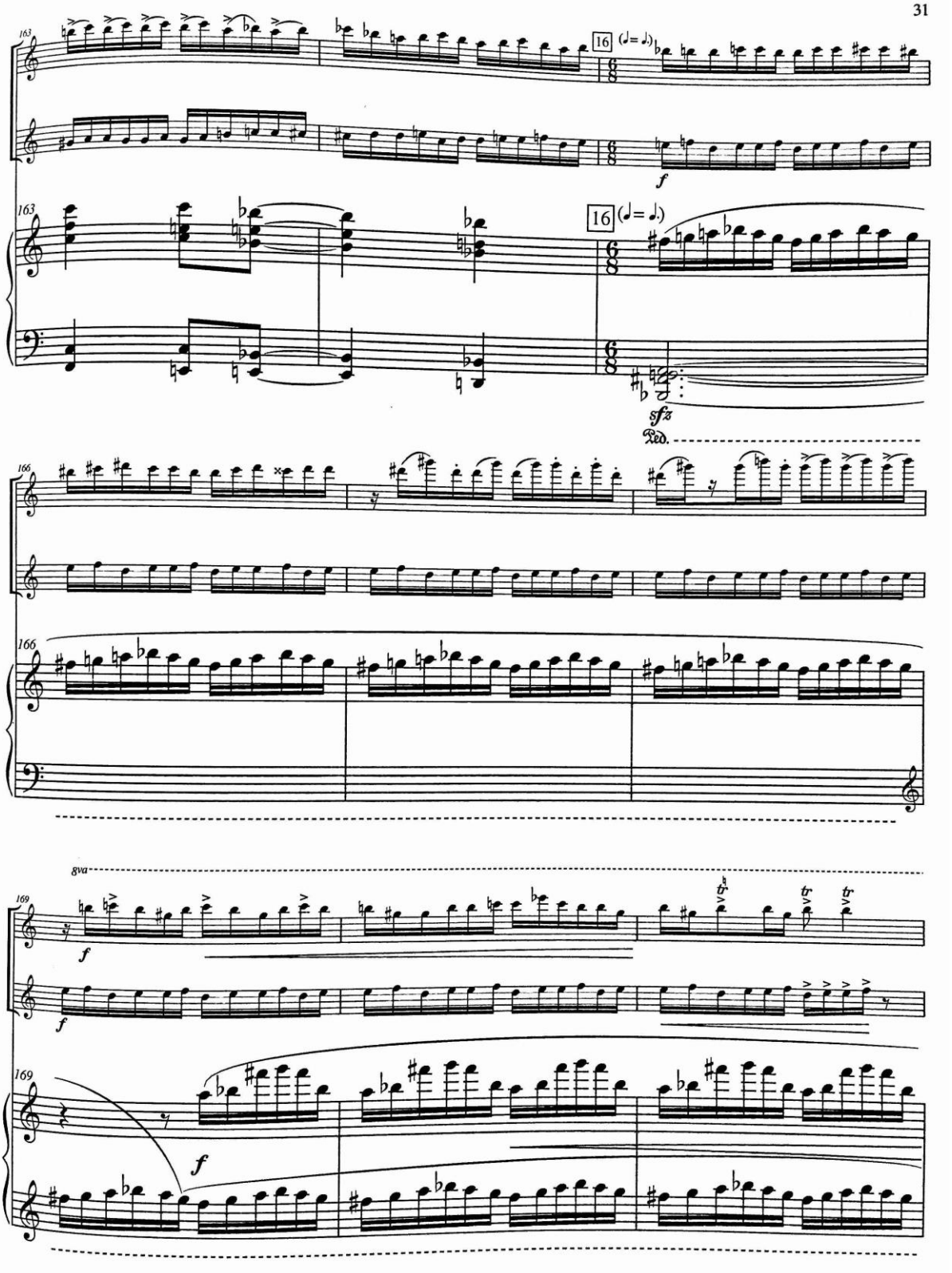

116
116
119
12
12
f
119
122
122
8va

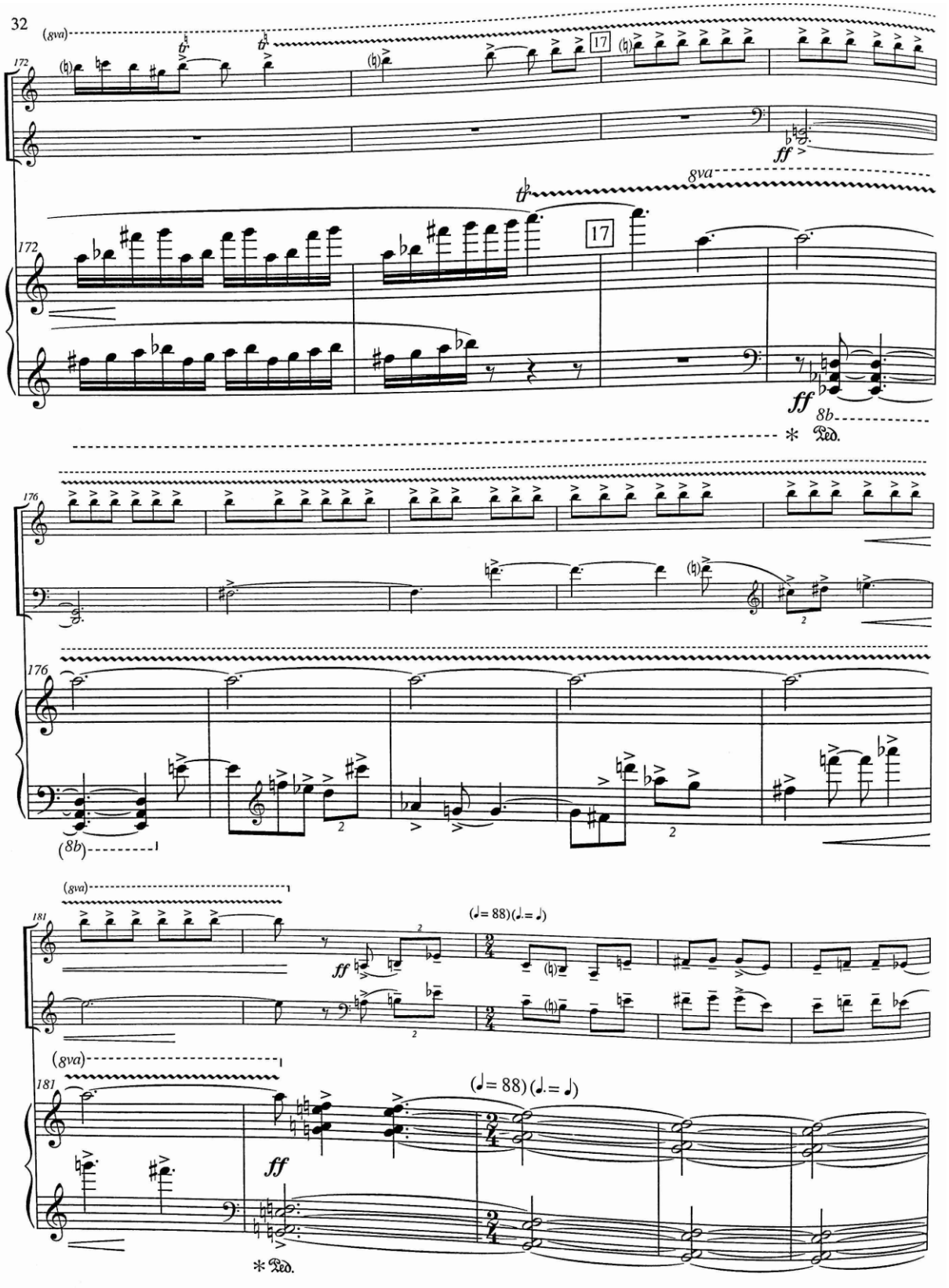

125
(8va)
(f)
125
sfz
128
13
p
128
13
sub. p
(p)
(con. Ped.)
132
132
sub. f
p
(p)
sub. f

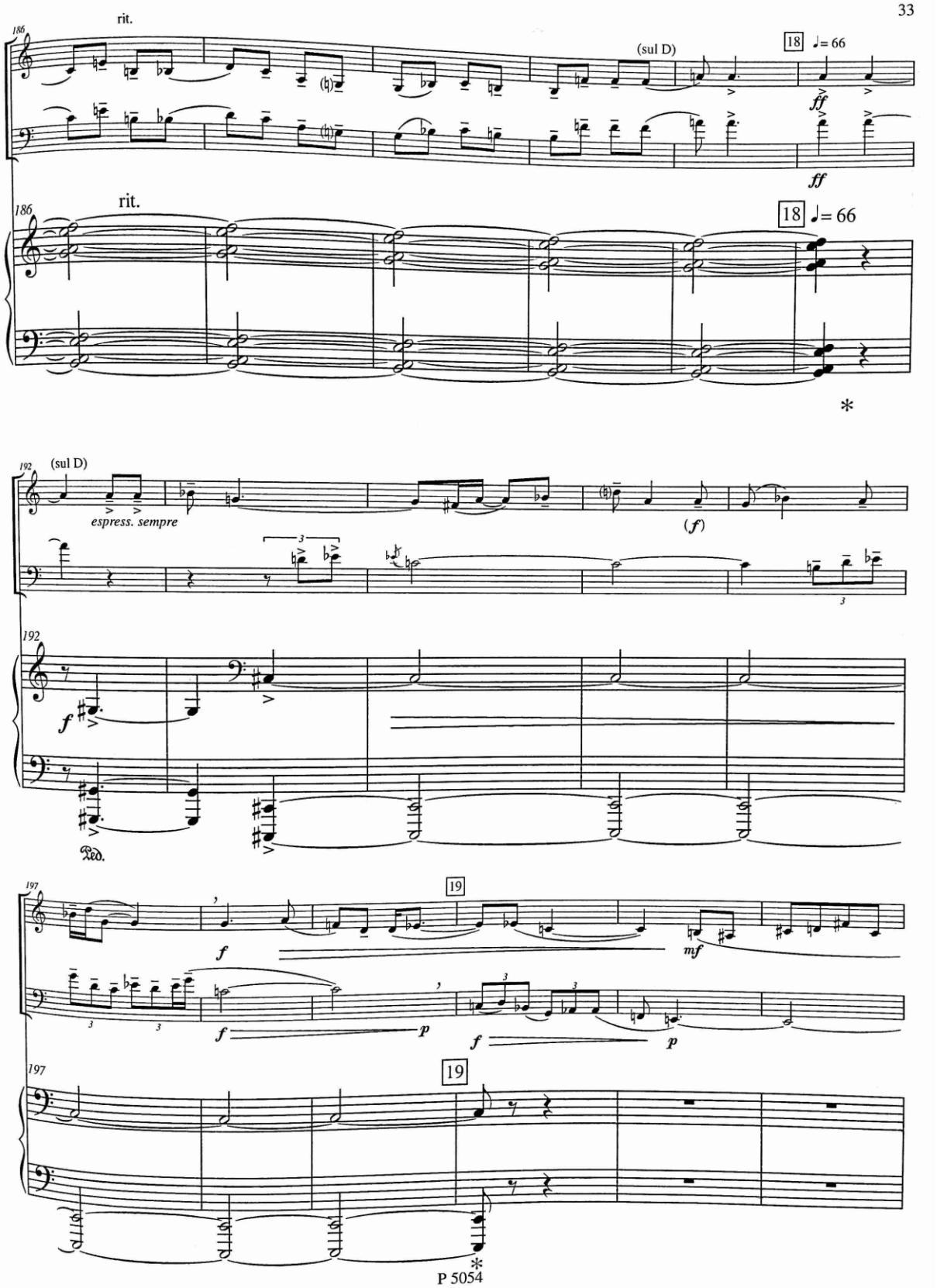

136
14
mf espress.
mf
136
14
mf
Ped.
139
139
142
espress. sempre
142
* Ped.

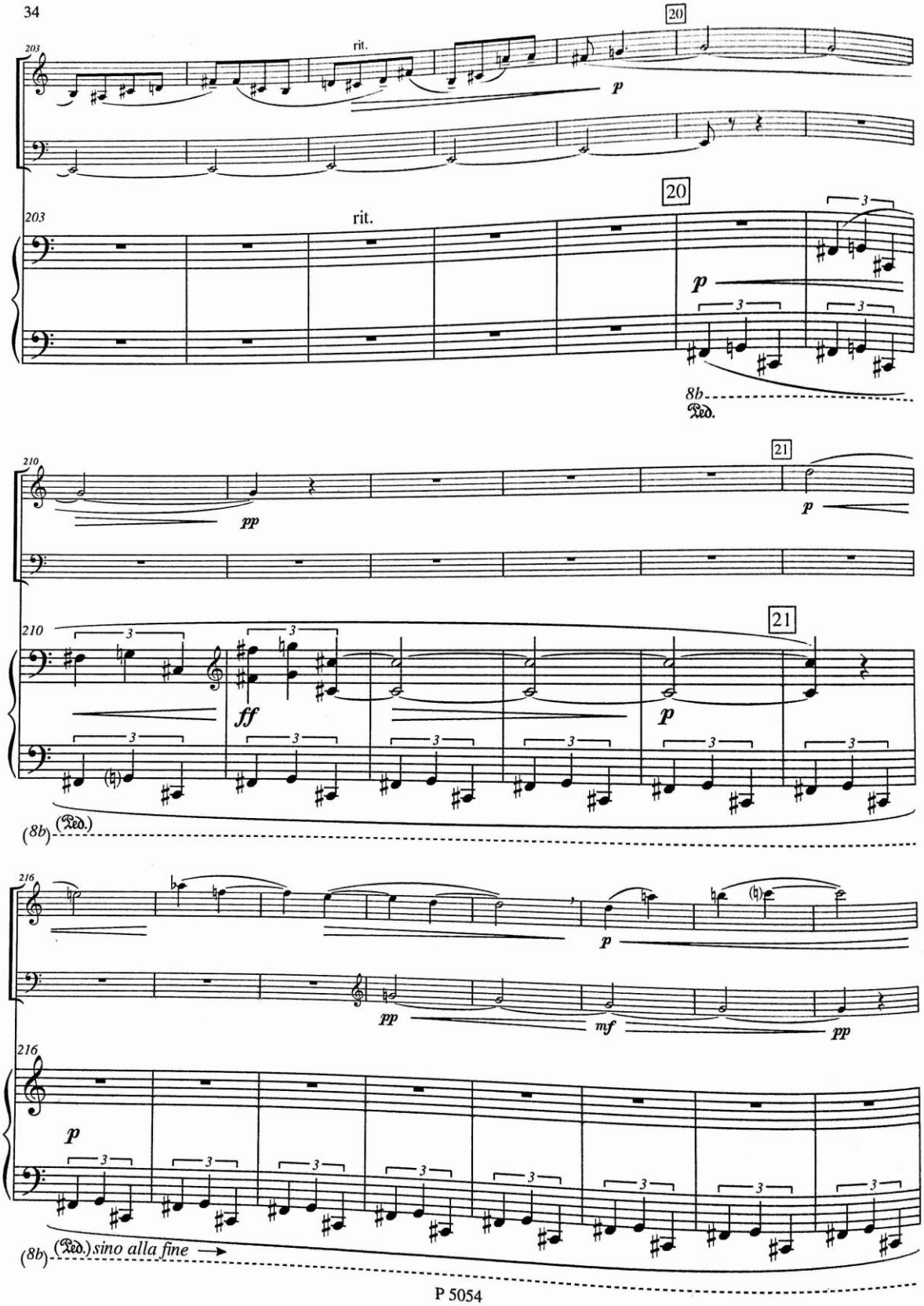

(espress. sempre)
* Ped.
f
* Ped.
* (con. Ped.)
15
(♩. = ♩)
(f)
Ped.
* (con. Ped.)

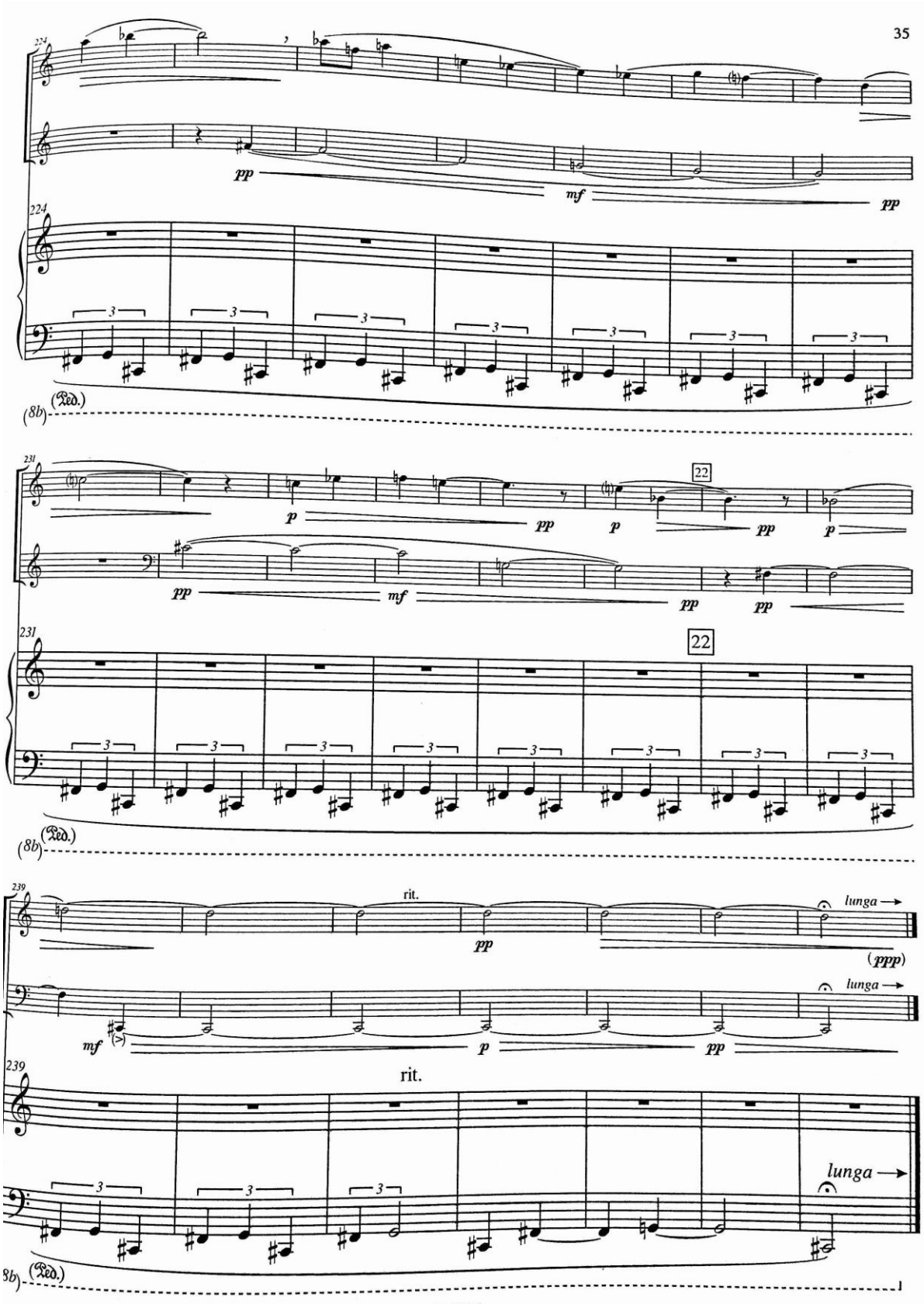

154
154
157
157
160
160


163
16 (♩= ♩.)
f
163
16 (♩= ♩.)
sfz
Ped.
166
166
8va
169
f
f
169
f


(8va)
172
17
ff
8va
172
17
ff
8b
Ped.
176
(8b)
176
(8va)
181
(♩= 88)(♩.= ♩)
ff
(8va)
181
(♩= 88) (♩.= ♩)
ff
Ped.


186
rit.
(sul D)
18
♩= 66
ff
ff
186
rit.
18
♩= 66
*
192
(sul D)
espress. sempre
(f)
192
f
Ped.
197
19
f
mf
f
p
f
p
197
19
*


203
rit.
20
p
203
rit.
20
p
8b
Ped.
210
pp
21
p
210
21
ff
p
(8b)
(Ped.)
216
p
pp
mf
pp
216
p
(8b)
(Ped.) sino alla fine


224
pp
mf
pp
224
3
(8b)
(Ped.)
231
p
pp
p
pp
p
22
pp
mf
pp
pp
231
22
3
(8b)
(Ped.)
239
rit.
pp
lunga
(ppp)
mf
p
pp
lunga
239
rit.
3
lunga
8b)
(Ped.)

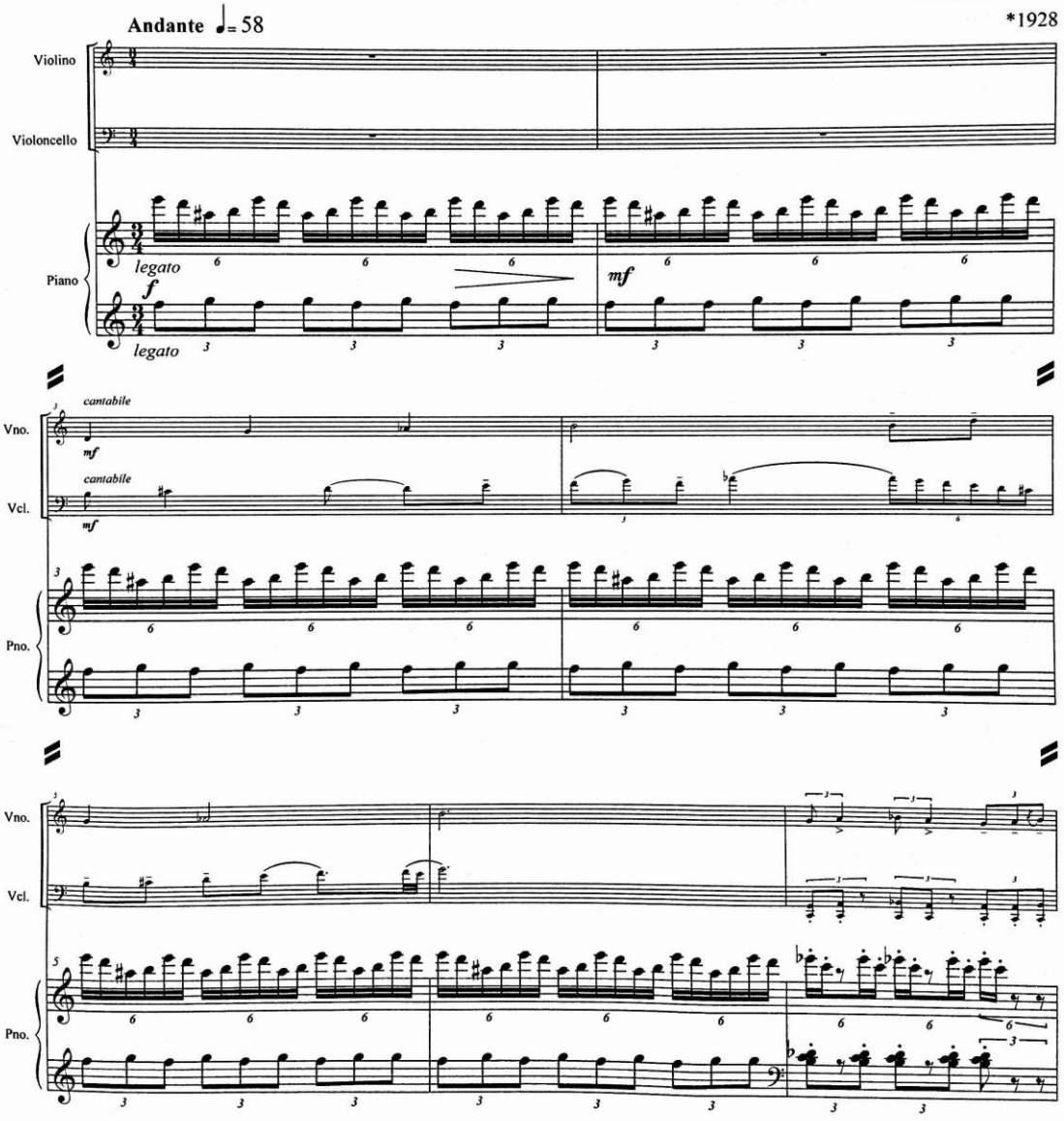
Příloha č. 2 – LUKÁŠ, Zdeněk. *Trio Boemo pro housle, violoncello a klavír*, op. 343 (2004). Český rozhlas. Vydavatelství a nakladatelství. Praha. 2005. 15 s. – vlastnictví autora práce

Věnováno Českému triu

Trio Boemo

I.

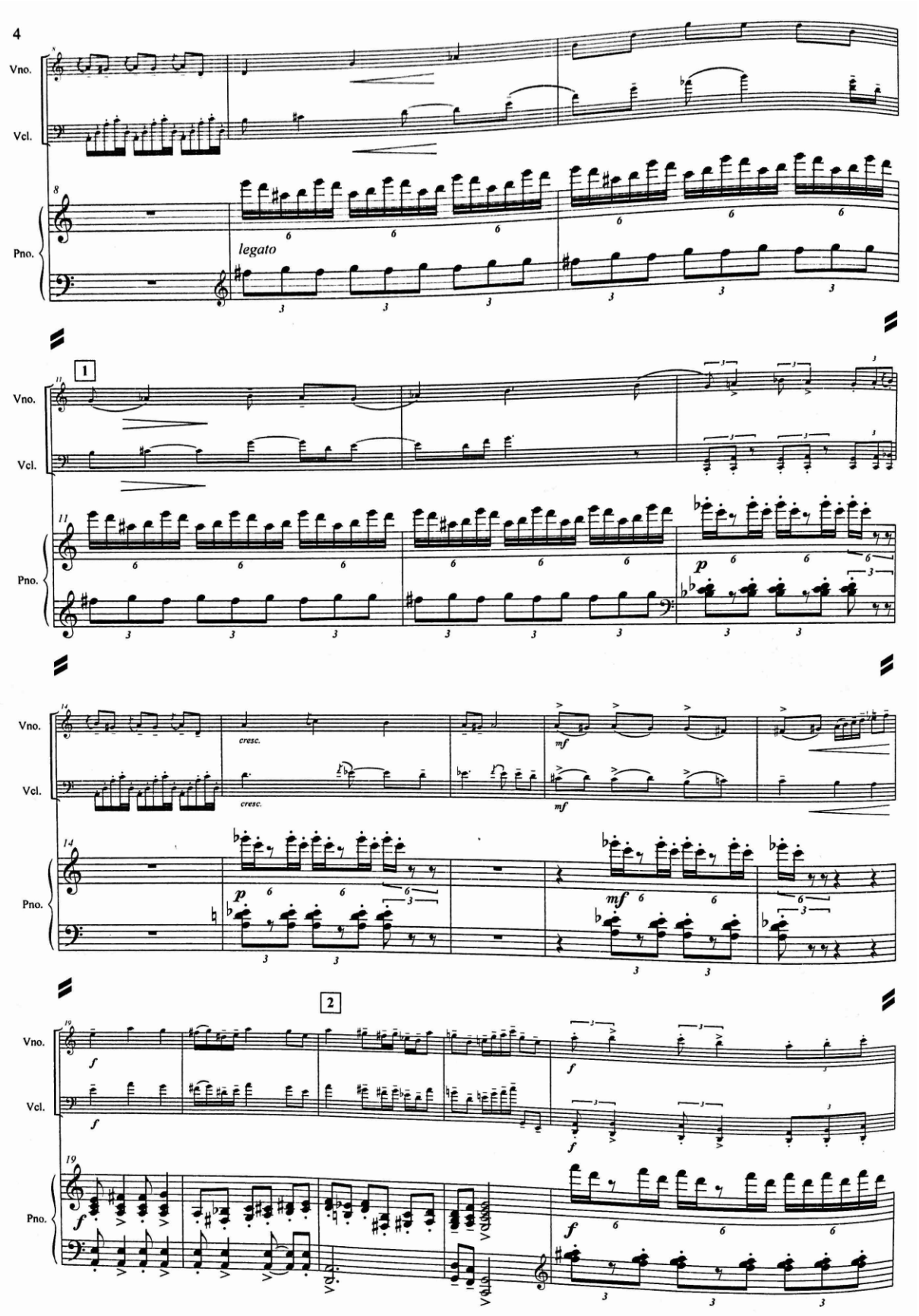
Zdeněk Lukáš
*1928

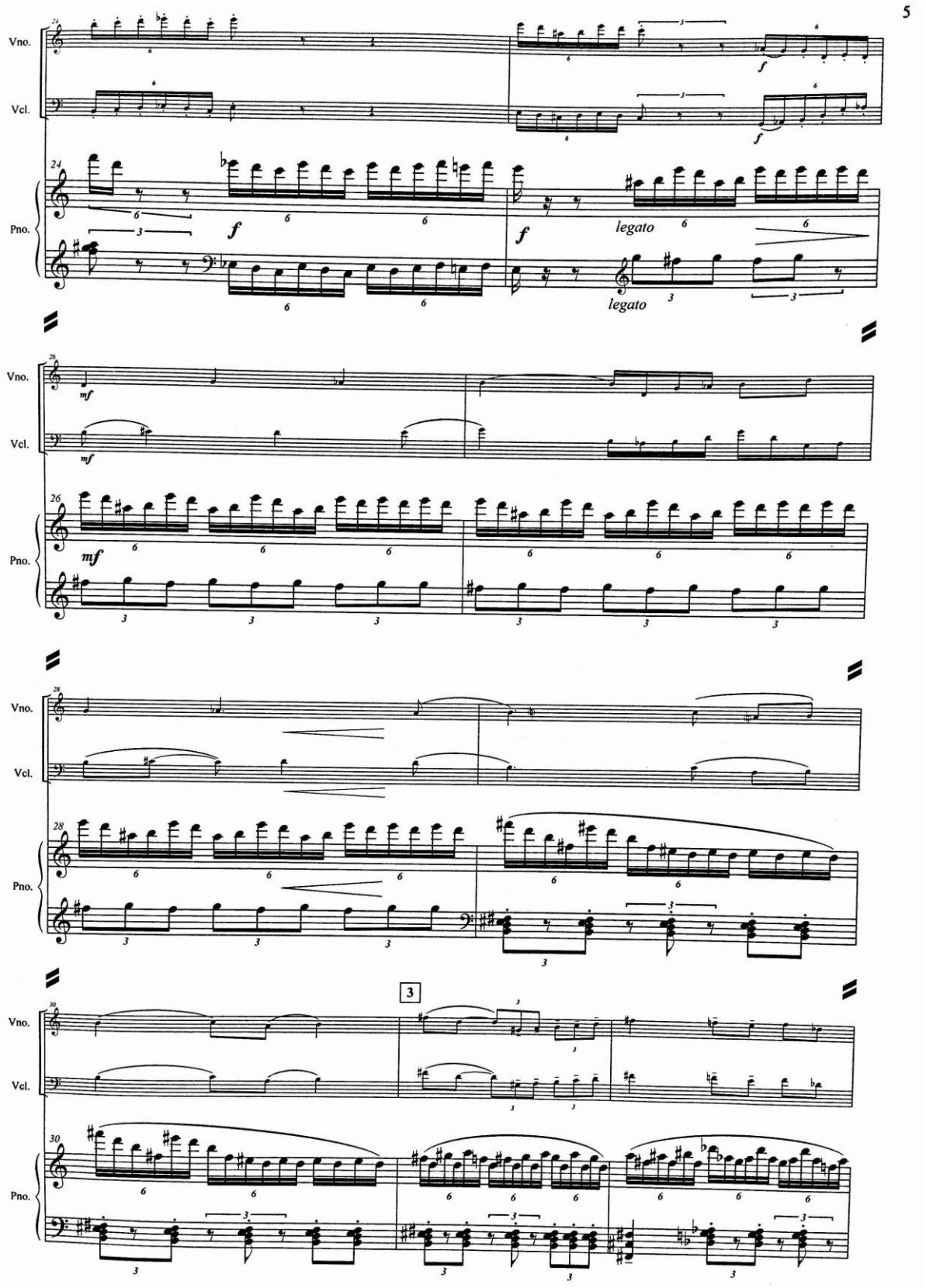


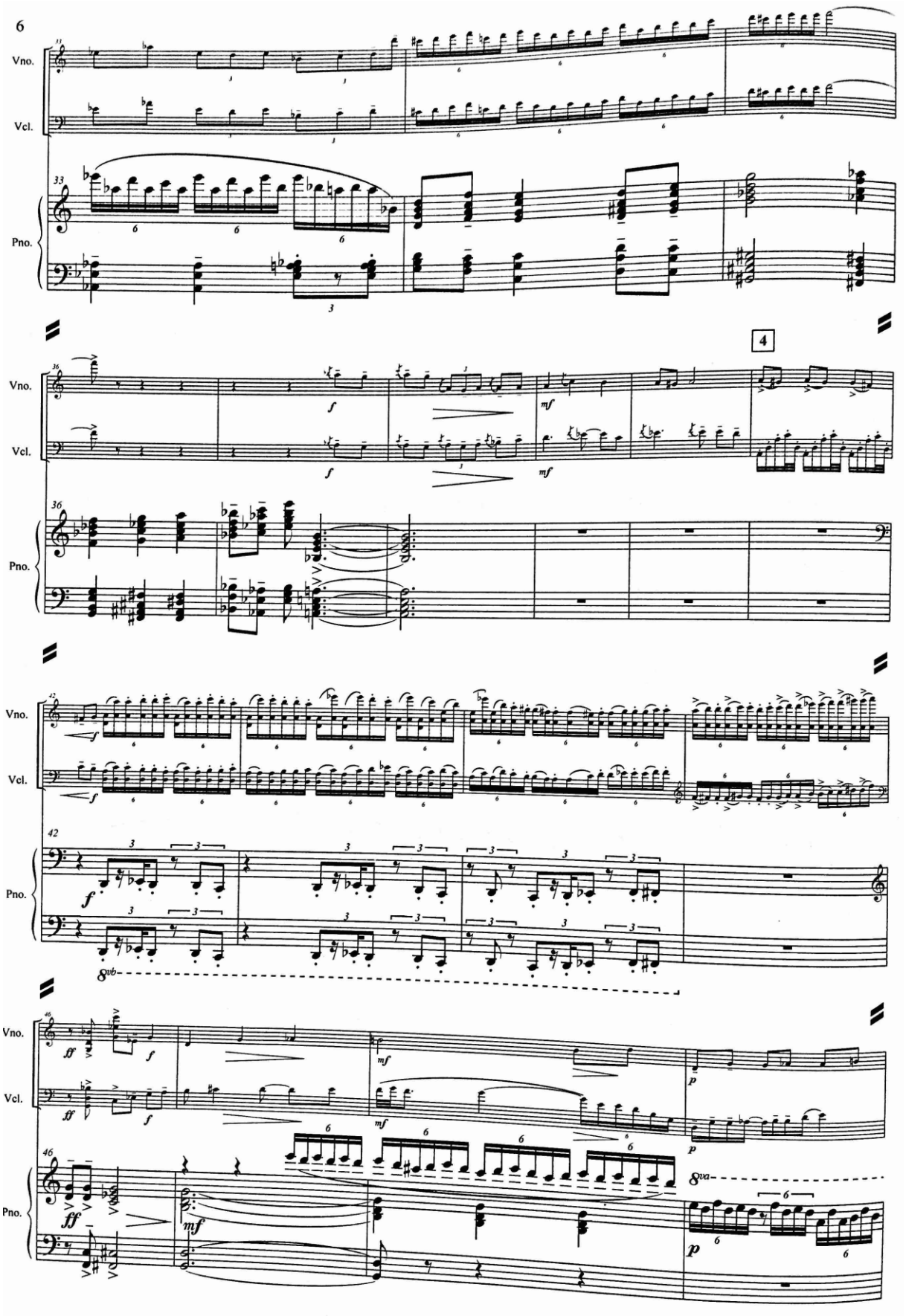
© Český rozhlas 2005
All rights reserved

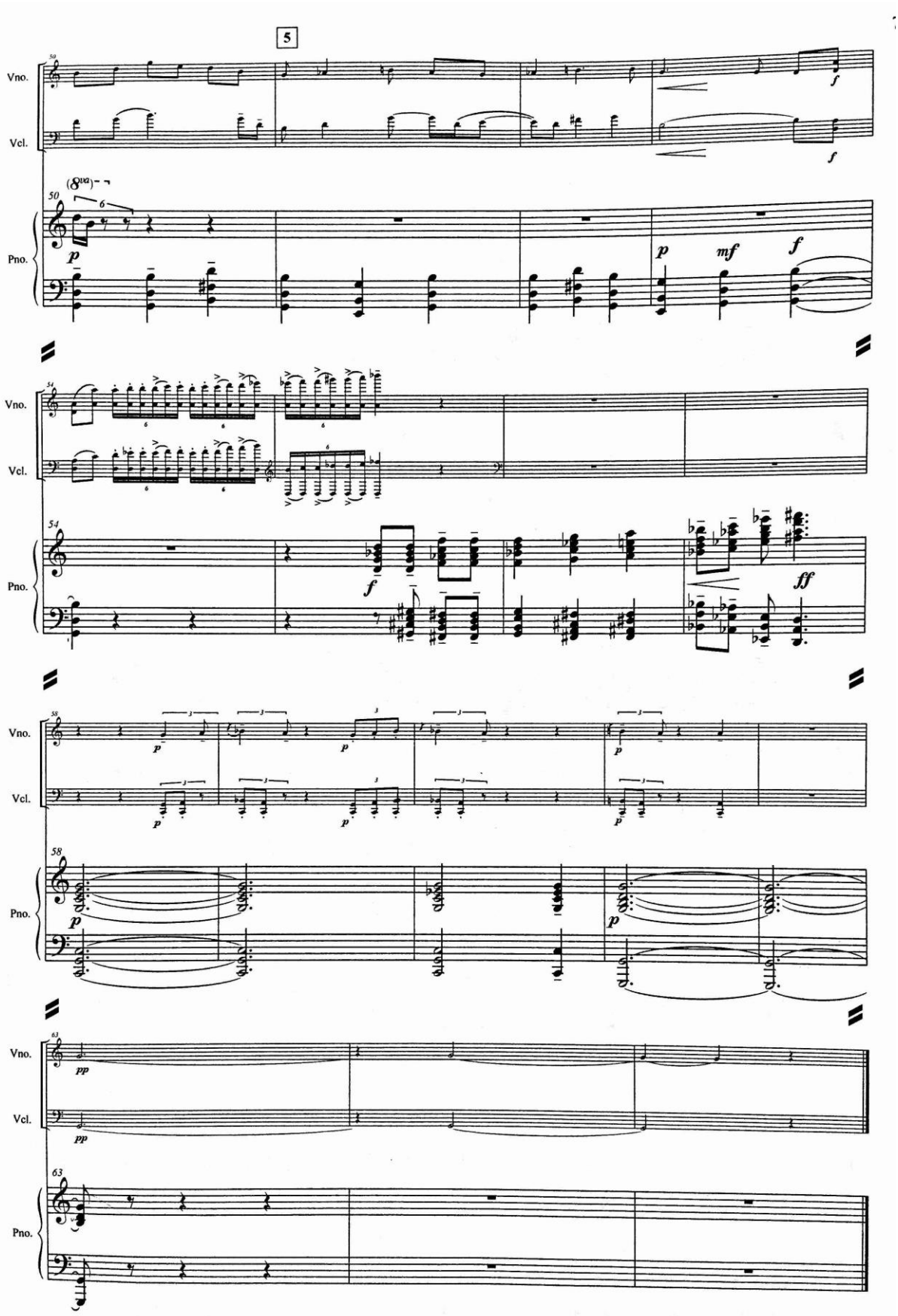
R 076

Printed in Czech Republic

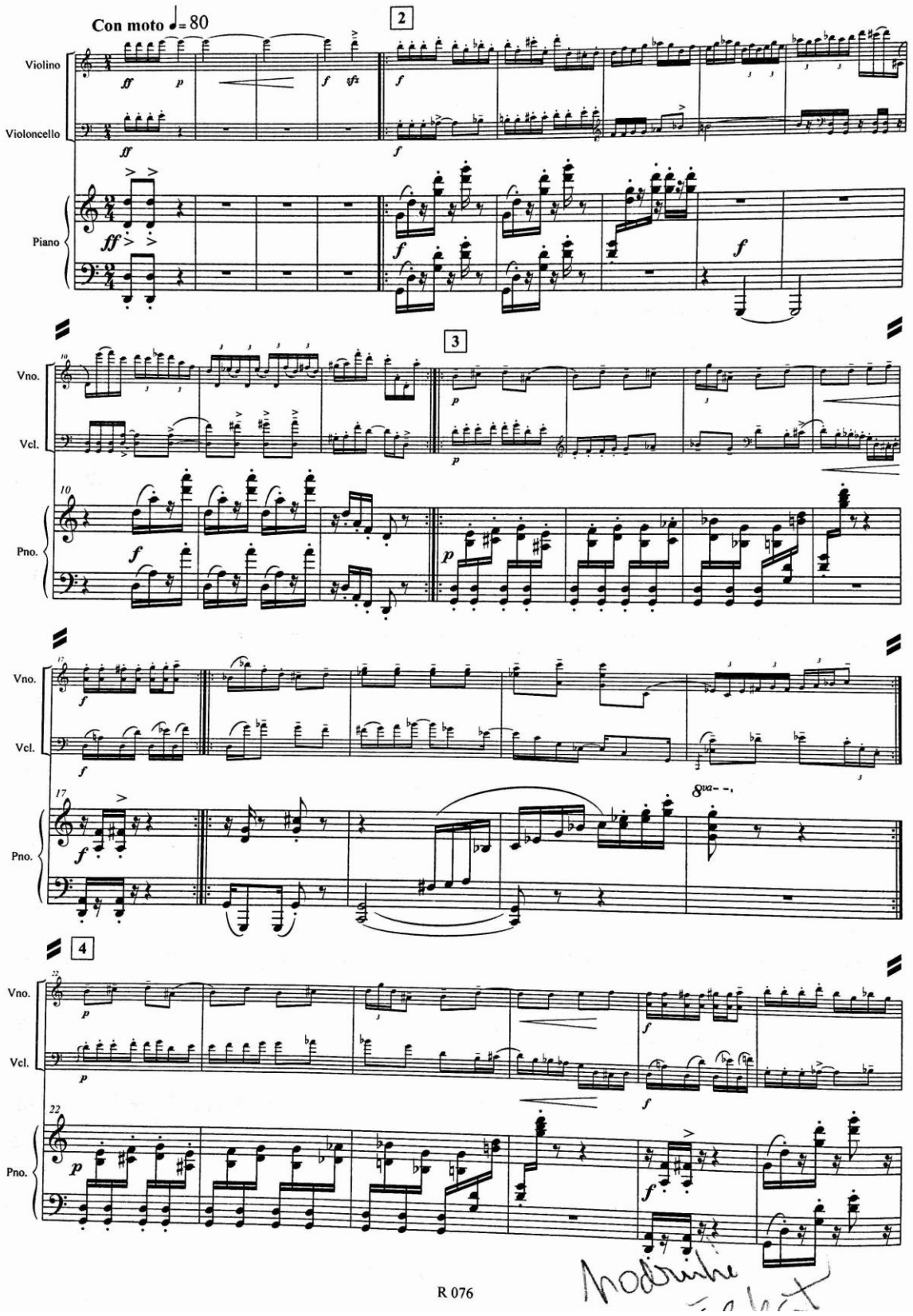

Vno.
Vcl.
Pno.
legato
1
cresc.
mf
p
2
f

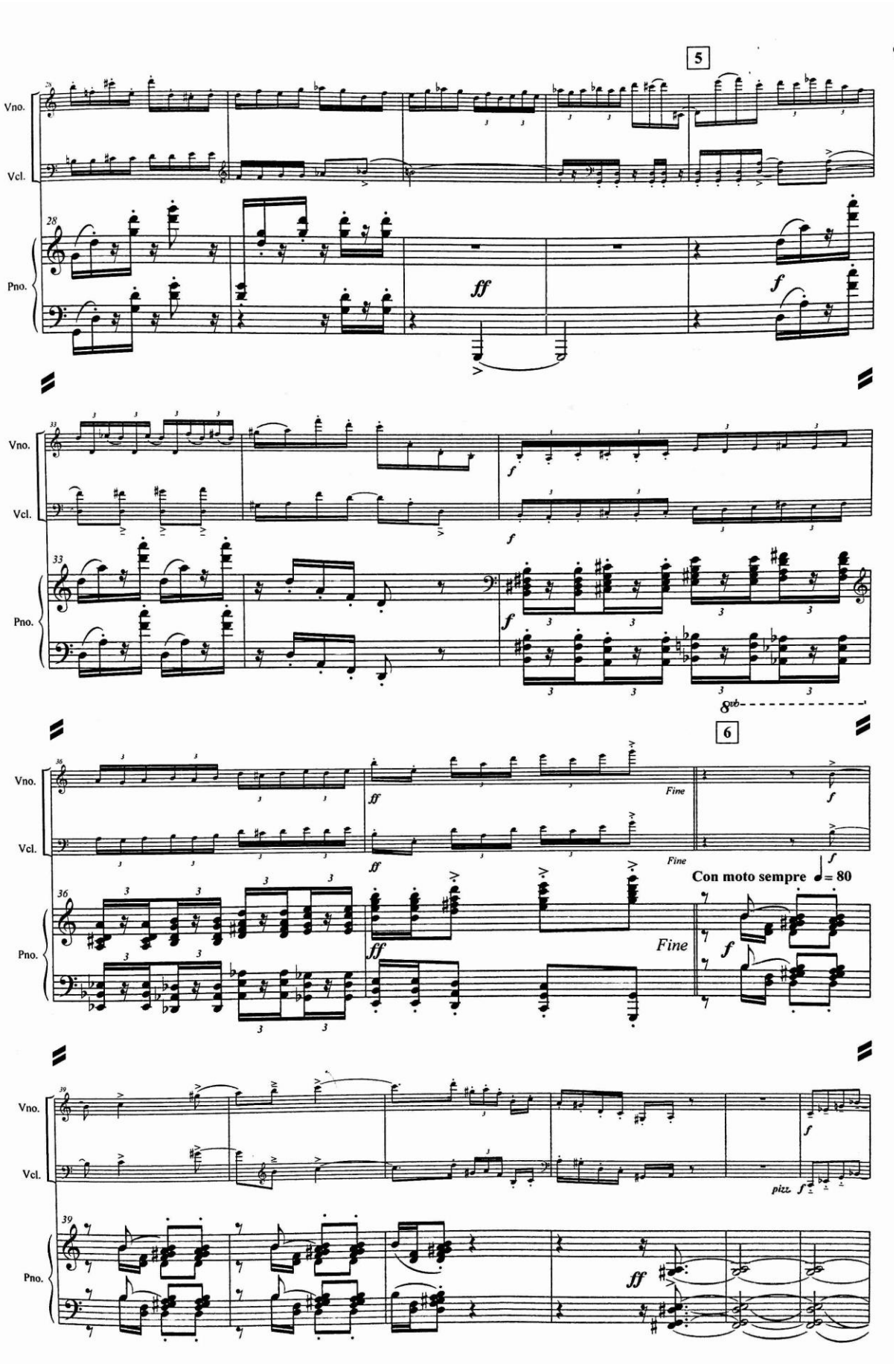

Vno.
Vcl.
Pno.
24
f
legato
26
mf
28
3
30

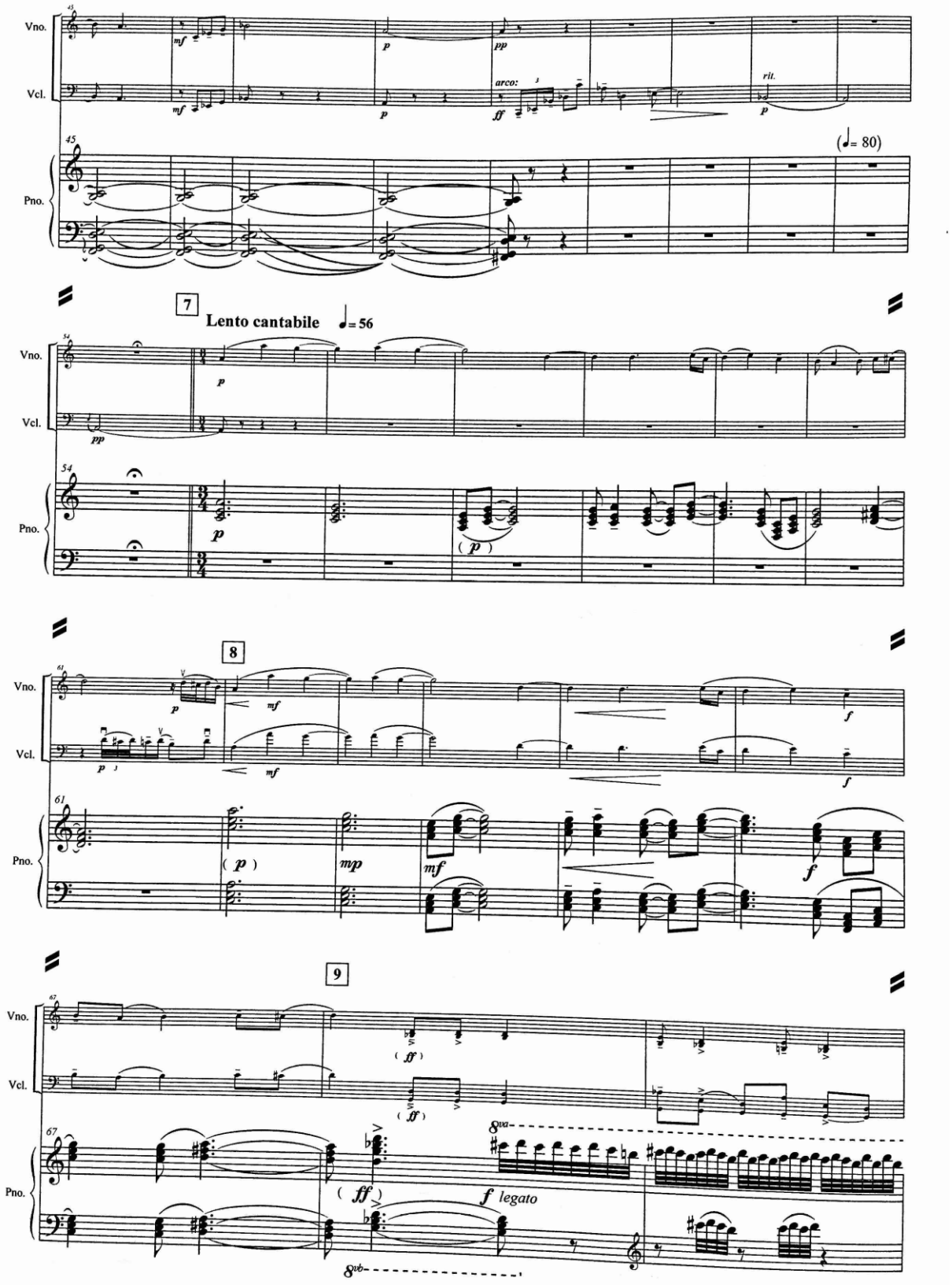

Vno.
Vcl.
Pno.
33
4
36
42
46
8va
8vb

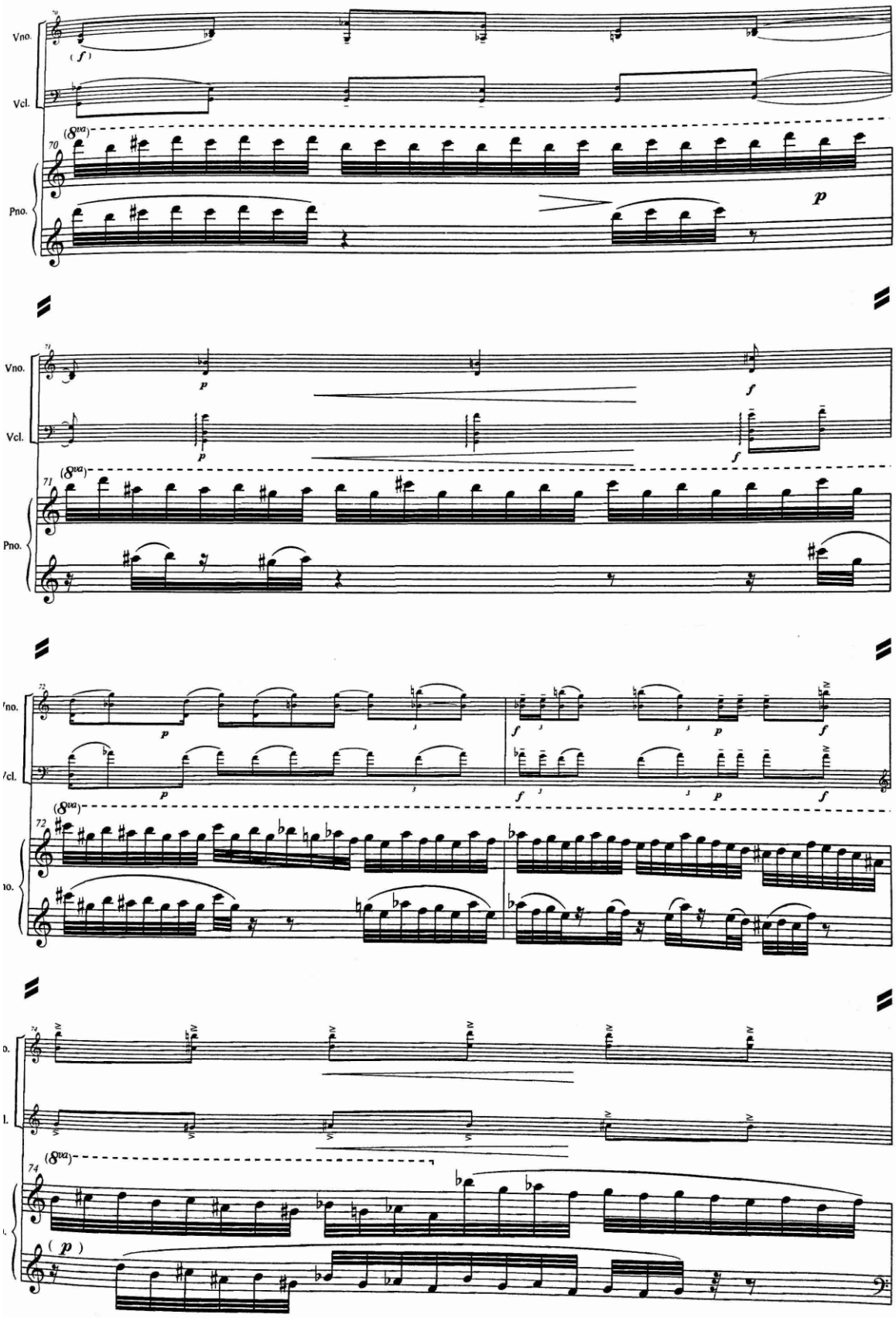

5
Vno.
Vcl.
Pno.
(8va)
p
mf
f
ff
pp

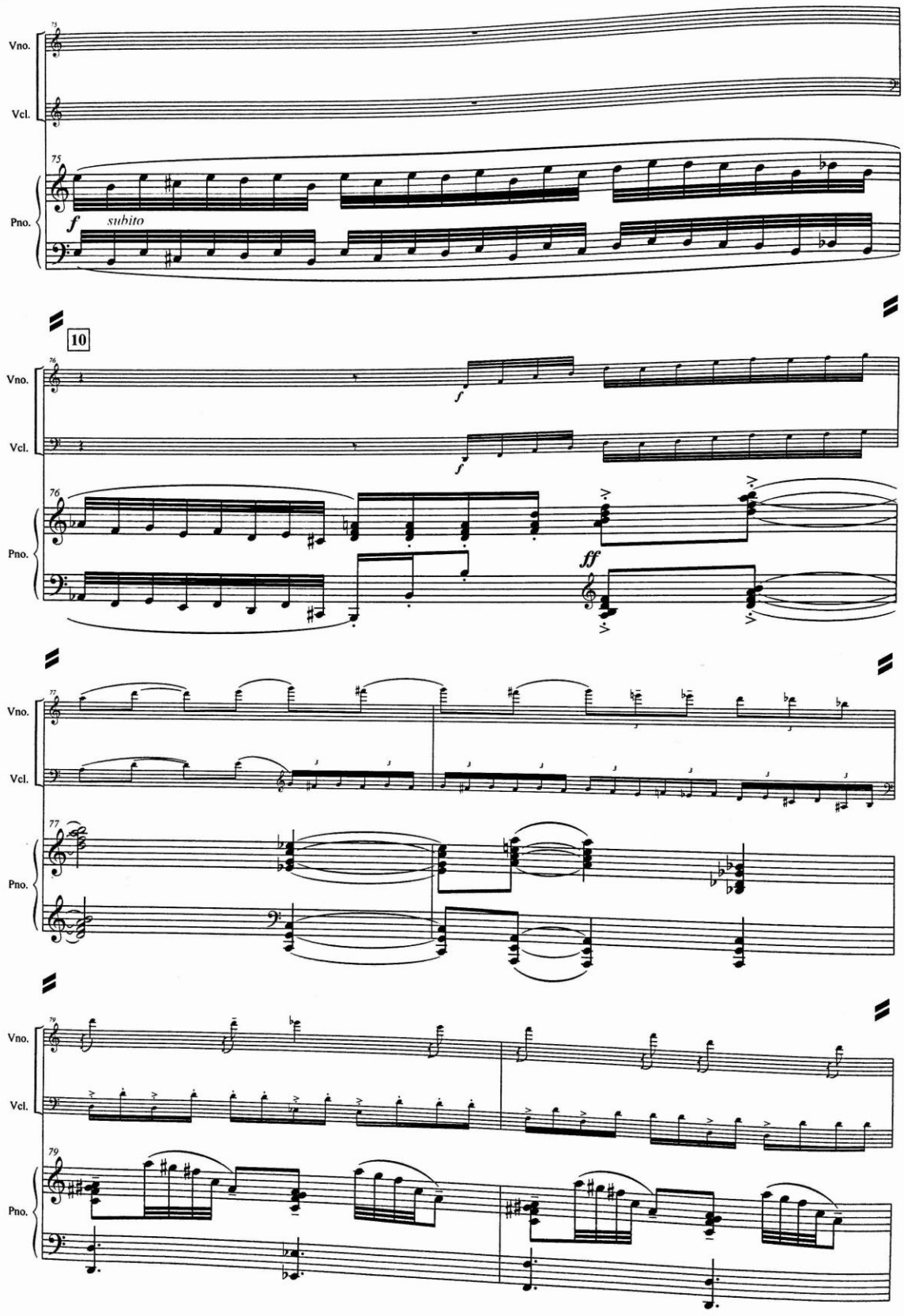
II.

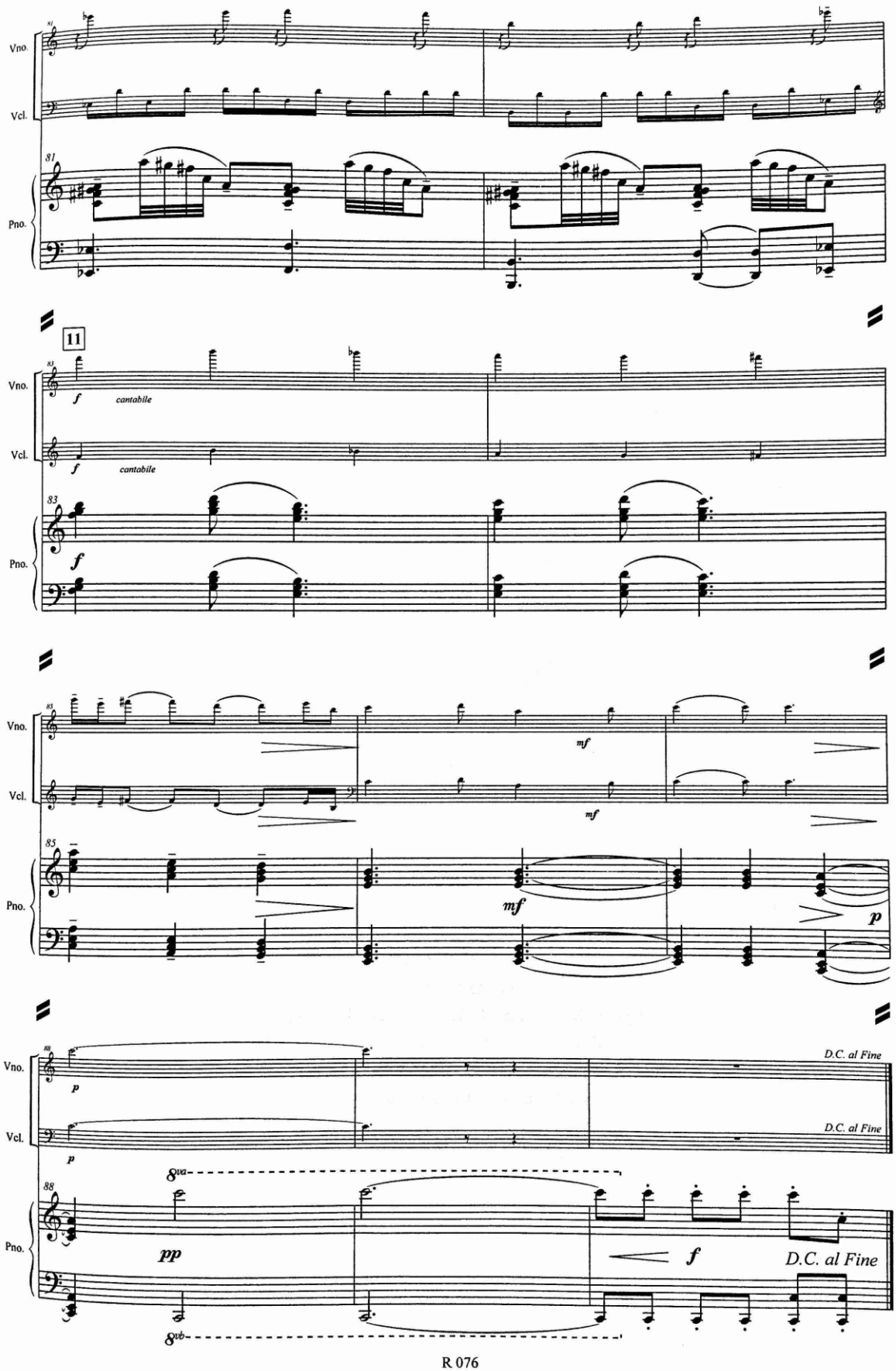



5
Vno.
Vcl.
Pno.
28
ff
f
33
8vb
6
36
Fine
Con moto sempre ♩= 80
39
pizz.


Vno.
Vcl.
Pno.
arco:
rit.
(♩= 80)
7
Lento cantabile ♩= 56
8
9
f legato


Vno.
Vcl.
Pno.
(8va)
(f)
p
f


Vno.
Vcl.
Pno.
f subito
10
ff


Vno.
Vcl.
Pno.
81
11
cantabile
cantabile
83
85
88
D.C. al Fine
D.C. al Fine
D.C. al Fine
8va
8vb